

Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000) - Ali Karadoğan

İnceleyen: Sezen Gürüf Başekim

Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş

Yazar: Ali Karadoğan

De Ki Basım Yayım, Ankara: 2018, 402 s.

ISBN: 978-9944-492-82-9

Türk Sineması tarihi üzerine yapılmış çalışmaların eleştirel bir gözle değerlendirilmesine duyulan ihtiyaç 1990’lı yılların ortalarından itibaren daha fazla dile getirilir olmuştur. Başta Nijat Özön’ün çalışmaları olmak üzere süregelen yaklaşımlardan farklı değerlendirmeler yapan sinema tarihi çalışmaları ise ancak son beş-on yıllık dönemde ortaya çıkmıştır. Bu çalışmalarda ele alınan dönem yeni bulgular ışığında ve/ya da yeni bir kuramsal çerçevenin uygulanmasıyla değerlendirmekle birlikte, sınırlı bir tarihsel aralığa odaklanıldığı gözlemlenmektedir. Ali Karadoğan’ın *Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)* başlıklı çalışması ise öncelikle uzun bir tarihsel süreci ele alması bakımından son dönemdeki diğer çalışmalardan farklılaşmaktadır.

Akademisyen ve araştırmacı Karadoğan, doktora tezinden yola çıkan bu çalışmasının öncesinde hem Türk Sineması alanında tarihsel özellikler taşıyan incelemeler, hem de senaryo, sanat sineması konularında çalışmalar yapmıştır. İncelenen eserde önceki birikiminin izlerini ve katkılarını, ele alınan argümanların somut bir biçimde ortaya konulmasında, konuyla ilgili ulaşılabilir tüm malzemenin gözden geçirilmiş ve dikkate alınmış olmasında görmek mümkündür.

Karadoğan, çalışmasında, Türkiye’deki modernist/sanat sineması eğilimlerini, her birinin ortaya çıktığı dönemi ve beslendikleri kültürel, sosyal, estetik ve sanatsal yapıları göz önünde bulundurarak ele almıştır. Türkiye’deki sanat sinemasına etki eden uluslararası unsurları da dikkate alan bir değerlendirme yapmış, farklı alanlardan sanat tarihçilerinin çalışmalarıyla, sinemadaki modernist eğilimler arasında bağlantılar kurmuştur.

Kitabın giriş kısmı, *Farklı Olanın Sürekliliği* alt başlığını taşımaktadır. Karadoğan, bu kısımda, 1895 yılında Lumiere kardeşlerin *Trenin Gara Gelişi (L’arrivee d’un train a la Ciotat)* filminin ilk kez gösterilmesini kitabın argümanlarının serpileceği bir çıkış noktası olarak

alır. Bu ilk gösterimle birlikte ortaya çıkan gerçekçi ve modernist eğilimlere işaret ederken, okuyucuyu başvuracağı temel kavram ve argümanlarla da tanıştırmaktadır. Gerçeklikle ilişkinin nasıl düzenlendiği, anlatı, özdeşleşme, diegetik ve diegetik olmayan düzey arasındaki ilişkiler ve tüm bunlara bağlı olarak klasik anlatı sineması ve modernist sinema arasındaki gerilim kitabın ilerleyen kısımlarındaki değerlendirmelerin temel unsurlarıdır.

Karadoğan, Türkiye’de modern sanat sinemasının, popüler sinemayla arasındaki karşıtlığın bütün kurallarıyla yerleşik ve belirgin bir biçimde ortaya konmadığını belirterek, çalışmasının amacını, “her tarihsel dönemde modernist sinema düşüncesinin hangi argümanlarla geliştirildiğini ya da hangi argümanlara içkin olarak varsayıldığını bu tarihsel dönemlerin sinemaya ilişkin söylemlerinden yola çıkarak ve film pratiğinin buna verdiği yanıtlar üzerinden tartışarak ortaya koymak” olarak belirlemiştir. Karadoğan’ın temel iddiası “Türkiye’de sanat sinemasının bir kopuş mantığından çok süreklilik üzerinden işleyen kırılmalarla ilerlediği”dir. “Konuyu analitik olarak açıklayabilmek amacıyla” dönemleştirmeye başvuran Karadoğan; sinemanın Osmanlı İmparatorluğu’na gelmesinden 1940 yılına kadar olan dönemi mimetik öncesi dönem, 1940 ile 1960 arasındaki dönemi mimetik dönem, 1960-1980 arasındaki dilimi diegetik dönem ve 1980-2000 yılları arasını da refleksif dönem olarak adlandırmıştır.

Çalışmanın birinci kısmı, *Mimetik Öncesi Dönem (1896-1940): Mutlak Temsil Olarak Anlatı* başlığını taşımaktadır. Bu kısımda döneme ilişkin, Nijat Özön’ün çalışmalarıyla birlikte, daha yeni dönemde eser veren sinema tarihçilerinin metinleri karşılaştırılarak, ayrıntılı bir okuma yapılmıştır. Karadoğan, Türk Sinemasındaki ilk paradigma değişiminin 1916’da Merkez Kumandanlığı Sinema Şubesi’nin çalışmalara başlamasıyla ve böylece propaganda ve eğitim dışında bir temsilin peliküle aktarılması düşüncesinin oluşmasıyla gerçekleştiğini ifade etmektedir. Bu birinci paradigma değişimini kurumsallaştıran ise Kemal Film müessesesinin 1922 yılında yerli film yapıcılığına başlaması olmuştur (2018:s.25). Karadoğan’a göre, bu değişim yavaş da olsa evrilerek Yeşilçam’ı oluşturmuştur (2018:s.26). Karadoğan’ın bu kısımda dikkat çektiği diğer noktalar Muhsin Ertuğrul’a yönelik eleştirilerdeki kriterlerin yetersizliği, filmlerin senaristin Nazım Hikmet olduğu olgusunun üzerinde hiç durulmaması ve Muhsin Ertuğrul’un döneminden sinemacılar dönemine geçişin bir kopuş olarak nitelenmesindeki yanlışlıktır. Karadoğan’a göre, Ziya Gökalp’in 1923 yılında *Türkçülüğün Esasları*’yla ortaya koyduğu paradigma, 1940’larda “ulusal sanat programı” ve 1950’li yıllarda ise yerlilik-ulusallık eğilimi olarak bir süreklilik göstermektedir.

Çalışmanın ikinci kısmı, *Mimetik Dönem (1940-1960) Nesnel Temsil Olarak Anlatı* başlığını taşımaktadır. Karadoğan’a göre bu dönem, Jacques Ranciere’in (2008) poetik ya da temsili sanat rejimi olarak adlandırdığı yapma, görme, yargılama tarzlarının temsil ya da mimesis nosyonu tarafından biçimlendirildiği, sanatsal usulün değil, görünürlüğün esas olduğu bir dönemdir (2018:s.97). “40’lar: Yerli Filmcilik Olarak Ulusal Sinema İnşası” bölümünde Karadoğan, vergi düzenlemelerinin sinema alanında ekonomik gücün el değiştirmesine yol açtığını, bu durumun alanın “milli”leştirilmesi yönündeki ilk uygulama olduğunu belirtmektedir (2018:s.65). Bu dönemde önce sermaye el değiştirmiş/ekonomik altyapı oluşturulmuş, ardından zihniyet değişimi gelmiştir (2018:s.71). Karadoğan, bu yıllarda ‘bize has’ bir sinema kurma yönündeki girişimlerin, düşünsel bağlamda 1960’larda ortaya çıkan Toplumsal Gerçekçilik, Halk Sineması Ulusal Sinema gibi eğilimlerle arasındaki sürekliliğe işaret etmektedir (2018:s.71). Bu dönemde yüksek sanat/popüler sanat ayrımının yapılması ve yüksek sanat izleyicisinin niteliklerine

yapılan vurgular Karadoğan'a göre sanat sineması konusunda başlangıç tartışmaları içinde yer alabilecek unsurlardır (2018:s.70).

"1950'ler: Yeşilçam'ın Kuruluşu ve Modernizm Olasılığının Belirşi" bölümünde Karadoğan, Jale N. Erzen'in (2011) yaklaşımından hareketle yorumlamaktadır. Buna göre, Türk sanatının modernite ile ilişkisi, gözün fotoğraf makinesi gibi kullanmanın öğrenilmesiyle gelişen "nesnel görüş" bağlamında düşünülebilir. Türkiye sineması da "nesnelleştirmeyi bir yöntem olarak alıp öznelliği yok eden", "anlamı önceden inşa edilmiş bir süreç olarak kavrayan" nesnel görüş çerçevesinde ilerlemiştir. Bu durum öznelliğin sinema alanına taşınmasına olanak tanımamıştır (2018:s.81). Karadoğan, Yalçın Armağan'ın (2011) şiir bağlamında ifade ettiği, "özerkliğe karşıtlıkla şekillenen modernleşme sürecinin" sinema için de geçerli olduğunu belirterek, yerleşik sinema geleneğinin dışına çıkmaya çalışan filmlerin tepkiyle karşılandığını vurgulamaktadır. Karadoğan'a göre, 1950'ler Türk Sinemasında yoğun miktarda edebiyat uyarlamasının yer alması öznellik eksikliği ile ilişkilendirilebilir (2018:s.85). Sinemanın uzun yıllar Muhsin Ertuğrul'dan başka kimseye ihtiyaç duymamasının sebebi de özerklik ve ona bağlı olarak da öznelliğin olmamasından kaynaklanmaktadır. Karadoğan, mimetik dönemin sinema sanatının bir ürünü olarak filme özgü ayırt edici özellikleri bulmak konusunda yoğun çabanın gösterildiği bir zaman dilimi olduğunu, bu dönemin tartışmalarının (filmlerin tanımlanmasında hangi kriterler dikkate alınmalı, Türkiye sinemasının kimliği ve filme ait olanın özü) hem "Yeşilçam'ın kurumsal temsil tarzı"nın hem de ona yabancı bir temsil tarzının ortaya çıkarılması konusunda önemli uğraklar barındırdığını ifade etmektedir (2018:s.98). Karadoğan'a göre (2018:s.97) *Kanun Namına* (Lütfi Ö. Akad,1952) çok belirsiz de olsa öznelliğin ilk defa ortaya çıktığı film olarak önemlidir. *Kamelyalı Kadın* (Şakir Sırmalı, 1957) ise Türkiye sanat sinemasının ilk bilinçli örneği olarak nitelendirilmiştir. *Yalnızlar Rihtımı* (Lütfi Ö. Akad, 1959) filmi üzerine yapılan tartışmalar ise, sanat filmlerinin dışlanmasındaki başlıca noktalardan olan "özdeşleşme" arzusunun yalnızca seyirciler için değil eleştiri kurumu için de geçerli olduğunu göstermesi bakımından dikkat çekmektedir (2018:s.127).

Kitabın üçüncü kısmı, *Diegetik Dönem (1960-1980): Öznel Temsil Olarak Anlatı* başlığını taşımaktadır. "60'lar: Öznellik ve Auteur'un Ortaya Çıkışı" bölümünde Karadoğan sanat sinemasının bu dönemde nasıl algılandığının, sinemadan ve sanat filminden neler beklendiğinin Toplumsal Gerçekçilik ve sanat filmleri arasında yapılan ayırım üzerinden anlaşılabilirliğini belirtmektedir (2018:s.148). Alanı etkileyen en önemli olayın Türk Sinematek Derneği'nin kurulması olduğuna işaret eden Karadoğan, bu dönemde yerlilik vurgusu yapan eğilimi gelenekçiler ve evrensel yönelimli eğilimi, modernistler olarak nitelendirir (2018:s.152). Gelenekçilerin temsilcisi olarak Halit Refiğ'in; modernistlerin temsilcisi olarak Onat Kutlar'ın görüşleri üzerinde durularak dönemin sinema ve sanat sineması konusundaki algı ve beklentileri ortaya konulur. Bir "düzen değişikliği" beklentisi ve sinemanın "toplumsalın ifade aracı olması" gerektiği bağlamında bu iki eğilim benzerlik göstermektedir. Sanat sinemasına yönelik tutumları da filmlerin içerik üzerinden değerlendirilmesi bakımından örtüşmektedir (2018:s.168). Toplumsaldan neyi kastettikleri ve düzen değişikliğinin nasıl gerçekleşeceği konusundaki yaklaşımları ise bu iki eğilimin temel ayrışma noktalarıdır. Karadoğan'a göre Toplumsal Gerçekçilik yeni anlatım olanaklarını kullanma ve Batılı estetik ölçütleri yakalama çabası bakımından Yeşilçam sineması içindeki ilk kırılma olarak ele alınabilir (2018:s.171). Bu dönemdeki sanat sineması örneklerinde Yeni Gerçekçiliğin (...) anlatının ön planı ve arka planı arasındaki hiyerarşik ilişkiyi kaldıran ve anlatı yapısını gevşeten özellikleri gözlemlenebilir (2018:s.172). "Kararsızlık Estetiği: Denize İnen Sokak" başlığında Karadoğan, *Denize İnen*

Sokak (Atilla Tokatlı, 1960) filmindeki dış ses kullanımının modernist olduğuna dikkati çekmektedir (2018:s.177,178). “Geçmişle Şimdiki Zaman Arasında: Sevmek Seni” başlığında Karadoğan, *Sevmek Seni* (Cengiz Tuncer,1964) filminin gerçekçi temsil anlayışında bir kırılmayı işaret ettiğini; anlatı ve karakter kuruluşu bağlamında sanat sinemasının ilk bilinçli örneği” sayılabileceğini belirtmektedir (2018:s.180). “Baskı Altında: Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri” başlığında ise Alp Zeki Heper’in filmi (1966) hakkında yazılanlar ve yönetmenin söyleşileri üzerinden bir değerlendirme yapılmaktadır. Bu filmlerin yalnız izleyiciler tarafından değil, sinema alanındaki aktörler tarafından da kabul edilmemesi ve yönetmenlerinin çoklu bir sansüre maruz kalması Türkiye’de özerklik, öznellik ve düşünce içeren modernist sinemanın gelişmeşişinin üzerinde çok yönlü olarak düşünülmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

“70’ler: Politik Deneyim Olarak Modernizm” bölümünde Karadoğan, dönemi “popülist modernite” kavramıyla nitelendirmektedir (2018:s.194). Dönemin filmlerinin biçimsel olarak farklılaştığı noktanın belgesel görüntülerden yararlanmaları olduğunu; anlatısal değişimin ise “politik vurgunun bireysel kahramanlardan ziyade kitle/halk/işçi sınıfı üzerine” olmasından kaynaklandığını belirtmektedir. Karadoğan’a göre, bu dönemin modernist sineması Üçüncü Sinemayla kurulan teorik ilişki ve benzerlikler ortaya konulmadan anlaşılacaktır. “Türkiye’de Üçüncü Sinema” başlığında “Türkiye sinemasında Üçüncü Sinemanın üzerinde durduğu yapı ve endüstri ilişkileri, izleyici deneyimi ve etkinliği, sanatsal eğilim ve sinematografi, temsil biçimleri, toplumsal ve ideolojik beklenti gibi konularda durumun ne olduğu” nun açıklanmasına yer verilmiştir (2018:s.201). “Üçüncü Sinema ve Yılmaz Güney”, “ Bir Çerçeveleme Denemesi: Ali Gevgilili ve Sanat Sineması” ve “Yeşilçam dışı Sinema” alt başlıklarında 1970’lerde Üçüncü Sinemanın düşünsel etkisi ile ilgili saptamalar yapılmıştır. Karadoğan’a göre Üçüncü Sinemanın etkisiyle “endüstri dışı” film yapımı teknik olanakları sınırlı bir film anlayışının gelişmesine yol açmıştır; bu tarz 1990’larla başlayarak 2000’li yıllarda minimalist eğilime evrilmiştir (2018:s.202,203). Endüstri dışı filmlerin dağıtım ağı bağlamında karşılaştıkları sansür, gezici film gösterileri ve çeşitli örgütlerin konferans ve sinema salonlarında yapılan gösterilerle aşılıma çalışılmıştır (2018:s.204,205). Karadoğan’a göre Üçüncü Sinema’nın sinematografik araçların özdeşleşme yaratacak biçimde kullanımından uzak duran yaklaşımı, Yılmaz Güney’in *Umut* (1970) ve *Arkadaş* (1974) filmlerinde “bir ölçüde” başarılı olabilmıştır (2018:s.207). Karadoğan “öncü niteliği ve tıpkı Üçüncü Sinema gibi gelecek on yılı karakterize etmesi” nedeniyle Ali Gevgilili’nin “Türk Sineması” (1969) başlıklı makalesinin eleştirel okumasına ve değerlendirmesine yer vermektedir. “Yeşilçam dışı Sinema” başlığında ise *Yedinci Sanat*, *Gerçek Sinema*, *Çağdaş Sinema* gibi dergilerdeki yazı ve tartışmalardan yola çıkılarak, özellikle Nezh Coş ve Engin Ayça’nın yazıları bağlamında “Devrimci”, “Milan”, “Materyalist”, “İleriye dönük sinema” olarak adlandırılan eleştirel perspektiflerin değerlendirmesine yer verilmiştir.

Karadoğan’a göre, 1970’lerin politik modernizmi, hem toplumsal yapı üzerine yürütülen tartışmalara, hem izleyiciye atfedilen özel öneme, hem de endüstrinin kullanıcı yapısının değişmesine vurgu yapan; sinemada toplumsalı, bireyi ve kitleleri görselleştiren üçlü bir yörünge üzerine oturmaktadır (2018:s.233). “Toplumsalın Döngüsü: Umut” başlığında Karadoğan “*Umut*’un politik olanla kişisel olan arasındaki her tür ayrımı askıya alan, bu ikisini bir bütünü parçası olarak ele alan yaklaşımının Türkiye’de sinemaya modernist karakterini veren bir dayanak noktası olarak ele alınabileceğini belirtmektedir (2018:s.236). Filmde “modernist anlatının döngüsellığı” kahramanın içinde bulunduğu değiştirme çabasının sonucunda başarısız olarak başlangıçtaki gerçekliğe geri dönmesi anlamında ortaya çıkmaktadır

(2018:s.237). Karadoğan'a göre *Umut*'u benzerlerinden ayıran en önemli farklılık, gerçeğe ve gerçekçilikle olan, bu ilişkisidir. "Bireyin Döngüsü: Arkadaş" başlığında ise, filmde bireyin politik ve toplumsal beklentilerinin sürekli bir gelecek kurgusu içine ötelenerek bir döngü oluşturulduğu ifade edilmektedir. "Kitlelerin Döngüsü: Bir Gün Mutlaka, Maden, Demir Yol" başlığında Karadoğan, [başlıktaki] filmlerin yönetmenlerinin öncesinin klasik *auteur*'lerinden farklı, "yeni" *auteur*ler olarak ortaya çıktıklarına işaret etmektedir. Sinemayı toplumsal politik ya da ideolojik mücadelede doğrudan kullanılabilir bir eylem aracı olarak gören bu açıdan da kendine ait yeni kavramsal araçlar oluşturmaya çalışan bu yönetmen kuşağının filmlerinde (Karadoğan,2018:s.247,248) "gerçekliğin temsil edilmesinden ya da keşfedilmesinden çok ideolojik bir tutuma uygun olarak yeniden oluşturulması söz konusudur" (2018:s.248). Bu dönemde dönemin hakim sinema tarzından ulusallık karşıtı bir sinemasal yol izlemesiyle de ayrılan yeni bir sinema modeli ortaya çıkmıştır (2018:s.250). Bu tarz, kitlelerin sinema perdesinde yerini aldığı, kameranın bir şekilde halihazırda işleyen gerçek hayatla ilişki kurduğu profesyonel oyuncuların yanında profesyonel olmayan oyuncuların da kullanıldığı politik ve ekonomik koşullar altındaki ezilen sınıfların mücadeleleriyle ilgilenmesi bakımından dönemin hakim tarzından ayrılmaktadır (2018:s.250). Karadoğan'a göre didaktiklik ve tarafsız olma iddialarından uzaklaşmalarının yanı sıra, devamlılığın bu filmlerde varlığını sürdürmesi, "özel düşünceyi de geriye itmiş, estetik müdahaleyi belirsiz ve kararsız kılmış; filmlerdeki modernist eğilimlerin baskılanmasına neden olmuştur.

Çalışmanın dördüncü kısmı, *Refleksif Dönem (1980-2000): Kendine Gönderme Olarak Anlatı* başlığını taşımaktadır. "80'ler: Anlatının Radikalleşmesi" bölümünde Karadoğan, kendi üzerine düşünen anlatının bu dönemde baskın bir eğilim olarak ortaya çıktığını ifade etmektedir. Dönemin filmleri, kendini yansıtan (*reflexive*) ve kendine gönderme yapan (*self-reflexive*) anlatı biçimleri olarak ele alınmıştır. Çalışmanın "Yarına Kalan Bir Umut Olarak Kendi İmgesine Bakma" başlıklı bölümünde Karadoğan, 80'li yılların "kendini yansıtan" filmlerini analiz etmiş; genellikle "Kadın Filmleri" ve "12 Eylül Filmleri" olarak sınıflandırılan filmleri de bu bağlamda yeniden değerlendirmeye tabi tutmuştur. Karadoğan'a göre, "kadın filmleri" politik olanı kişisel ve günlük hayat içinde kurma çabasını anlatım biçimleriyle de yansıtmışlardır (2018:s.260). Bu filmlerde klasik anlatı yapısı, psikolojik öğelerin anlatıda baskın hale gelmesi, rüya, hayal ve anımsamaların araya girmesi, anlatıcının müdahalesi, ödipal süreçlerin anlatıma dahil olması gibi nedenlerle zayıflamıştır (2018:s.262). "12 Eylül Filmleri" Karadoğan'a göre, önceki dönemlerden farklı, yeni bir öznellik biçimini ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır (2018:s.266). 80'ler sanat sineması, anlatısını oluştururken ulusallık kaygısından vazgeçmesi bakımından önceki dönemlerden ayrılmaktadır (2018:s.272). Sinema sektöründe görülen daralma ve yapısal değişim, bağımsız yapımcıları ve kendi olanaklarıyla film yapan yönetmenleri ortaya çıkarmıştır (2018:s.273). Karadoğan, 80'lerin sinemasının özellikle bağımsız sinema ve minimal sinema anlamında 90'ların hazırlayıcısı olduğunu, bu özelliği ile yeterince değerlendirilmediğini belirtmektedir (2018:s.274).

"90'lar: Minimalist Anlatının Olanakları" başlıklı bölümde Karadoğan, 90'lı yıllarda sanat sineması olarak adlandırılabilir ilk filmlerin, 1980'lerdeki kendini yansıtan filmlerin devamı olarak "gerçekle kurmaca karşıtlığı etrafında hikayesini anlatmaya çalışan, anlatım biçimiyle öykü arasındaki bağı çeşitli biçimsel stratejilerle zayıflatan ve bu anlamıyla da klasik anlatı yapısında ve olay örgüsü modelinde bir kırılma sağlayan *Camdan Kalp* (Fehmi Yaşar,1991) ve *Gizli Yüz* (Ömer Kavur, 1990) filmleri" olduğunu ifade etmektedir (2018:s.303). Bu dönemde sanat sineması alanının genişlemesini, yapım-dağıtım-gösterim

alanındaki derin krizle ve Türkiye'nin uluslararası sinema kuruluşlarına üye olmasının etkileriyle açıklamaktadır (2018:s.307). Ortak yapım deneyimi, yerli yönetmenlerin farklı ülke sinemalarının film yapım pratikleriyle tanışmasını sağlamış bu da estetik anlamda bir yenilik getirmiştir (2018:s.307). Karadoğan'a göre, estetik anlamdaki bu değişimin öğeleri; gerçeğe bağlı minimalist bir üslup, amatör oyuncular, yaşanmış gerçek hikayeler, anlatının toplumda "öteki" olarak konumlandırılmış farklı hayat deneyimlerine odaklanması ve tüm bunların klasik anlatı sinemasının olanaklarının minimize edilerek görselleştirilmesi olarak ifade edilebilir (2018:s.309). 90'ların sanat filmleri mekanı ve zamanı kullanma, karakterlerin temsili, çevreleriyle ve birbirleriyle kurdukları ilişkiler ve bunların filmin diegetik dünyasında temsil edilme olanakları bakımından farklılaşmıştır (2018:s.309).

"Rüya İçinde Gerçek: Ömer Kavur" başlığında Karadoğan, 1974 yılında çekilen *Yatık Emine* filminin minimalist sinemanın özelliklerini taşıdığını ifade eder (2018:s.311). Kavur'un daha sonraki filmlerinde görülen modernist yaklaşımın, en belirgin özelliğinin zamanı sinemasal olarak ifade etme tarzı olduğunu belirtir. Thorsten Botz-Bornstein'in (2009) yaklaşımlarından yola çıkarak, zamanı sinemasal olarak ifade edebilmek için, tıpkı Tarkovski sinemasında olduğu gibi, Kavur sinemasında da, her sahnenin kendi zaman yasalarını, kendi zaman hakikatini ürettiğini; yani zamanın bir sahnenin diğer sahnelerle mantıksal ilişkisinden ortaya çıkmadığını, durumun kendi iç dinamiğinden kaynaklanan içsel zorunluluğun biçimlendirdiği organik bir bütünün yapısının sonucu olduğunu ifade eder (2018:s.313,314).

"Ölü Zamanların Hikayesi: Nuri Bilge Ceylan" başlığında, Ceylan sinemasını modernist yapan özellikler; "ölü zamanlar" üzerine kurulmuş anlatı ve imge dünyası; anlatının kendini yansıtan karakteri, açık uçluluğu ve "yaygın anlatı" olarak ifade edilebilecek biçemi bağlamında incelenmektedir. Karadoğan'a göre modern sinemanın minimalist anlatıyı temel alan biçimi, bütünüyle bir "ölü zaman" biçimine bürünmüştür; Ceylan sineması da bunun bir örneğidir (2018:s.322). Ceylan sinemasında "ölü zamanlar" düş ve oyun sahneleri olarak karşımıza çıkar, gerçeğe, onun aktarılması arasındaki ilişkinin sınırlarını belirsizleştirir, böylece filmin diegetik dünyasındaki gerçek hayat hissi pekişir (2018:s.321). Karadoğan bu dönemde "yaygın anlatı" olarak adlandırılabilir bir eğilimin Ceylan sinemasında da gözlemlenebileceğini ifade etmektedir: Zamanın anlatısal olarak bloke edilmesi, paranteze alınması, insani ilişkilerdeki zayıflık ve bağlantısızlık, bir eyleme ya da aksiyona yol açmayan düşünme hali, melankoli, doğayla ilişkilendirilmiş, toplumsalla mesafeli soğuk figürler, bu halleri perçinleyen boş çerçeveler bu sinemanın özelliklerinden bazılarıdır (2018:s.325).

"Sürekli Olanın Farklılığı" alt başlıklı Sonuç kısmında çalışmanın değerlendirmesinin ve ana hatlarının tekrarlanması yanı sıra, 2000'li yıllardaki gerçekçi ve modernist eğilim taşıyan filmlere ilişkin bir sınıflandırma da ortaya konulmaktadır. 2000'lerde gerçekçi ve modernist eğilimin kimi zaman birleştiği ifade edilmekte; minimalizm ise bu dönemde her iki film yapma biçiminin de temelinde yer almaktadır (Karadoğan,2018:s.340). Gerçekçi eğilimin 2000'lerde sınıf eleştirisi içeren ve politik vurgusu olan filmlerle zenginleştiğini belirten Karadoğan, bu eğilimin en güçlü damarının Kürt kimliği etrafında ortaya çıkan sorunları işleyen filmlerin oluşturduğunu ifade etmektedir. Gerçekçi eğilimin bir diğer kolu ise "anlatısını minimalist bir perspektifle, bireysel kimlik öyküleri ekseninde anlatan" filmlerdir (2018:s.341). Modernist eğilim, 2000'lerde "alegorik bir dünya tasarımı sunan, anlatıyla oynayan, deneysel denilebilecek biçimsel yeniliklere girişen, sembolik özellikleriyle öne çıkan, minimalizmle dogma özellikleri taşıyan filmlerle sürmüştür". Karadoğan'a göre, yeni

Türk/Türkiye Sinemasını geçmişin “yeni” kavramsallaştırmalarından ayırmak için sadece kapsamındaki sosyolojik içerikle ele almayı estetik olarak farklılıklarının da göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Bu bağlamda sinemasal araçların modernizmle ilişkisini ele alan çalışmalara ihtiyaç vardır (2018:s.343).

Karadoğan, sinema tarihini radikal kopuş söylemi üzerinden anlamanın yanlışlığına tekrar işaret ederek, her dönemin sinemasal temsil biçimlerinin birbirinden farklılığını göz ardı etmeksizin, bu dönemler arasındaki bağlantıları da kuran bir yaklaşım önermektedir (2018:s.342). Sinema estetiği ile sosyolojik olanın karmaşık birlikteliğini aynı analizin parçası haline getirmek gerektiğine; “sinemasal imgenin anlam yaratma olanakları ile metnin sosyolojik içeriği arasındaki ilişkiyi göz ardı etmeyen, sinemasal estetiği de her zaman için analizin parçası olarak kavrayan” bir perspektifin eksikliğine işaret etmektedir (2018:s.343).

Karadoğan, çalışmasında bu analiz perspektifinin bir örneğini gerçekleştirebilmiştir. Çalışma Türkiye sinema tarihine ilişkin yeni bulgular ortaya koymaktan çok, daha önce sorulmamış soruları merkeze alarak Türkiye’de sanat sinemasının tarihine ilişkin bir temel sunmaktadır. Alandaki eski ve yeni tarihsel kaynaklar; film çözümlemesine yönelik kuramsal yaklaşımlar tekrar gözden geçirilerek, somut argümanlar ortaya koyan, sanat sinemasındaki eğilimleri tarihsel süreç içinde birbiriyle ilişkili olarak ele alan, okuyucuyu ilgili temel kaynaklara yönlendiren kapsamlı bir çalışma ortaya çıkarılmıştır.