

*Filmmakers - 2: Directors*. Nicholas Thomas (ed.). London: St. James Press.

Mueller, Matt (1994). "The Philadelphia Story". *Empire* no. 57.

Nash, Mark (1994). "Chronicle(s) of a Death Foretold, Notes Apropos of Les Nuits Fauves". *Critical Quarterly* 36 (1).

T. E. Perkins (1979). "Rethinking Stereotypes", in *Ideology and Cultural Production*. Micheie Barrett, Philip Corrigan, Annette Kuhn and Janet Wolff (eds.). London: Croom Helm Ltd.

Sontag, Susan (1990). *Illness as Metaphor and AIDS and it's Metaphors*. New York: Anchor Books.

Sullivan, Andrew (1994). "Wouldn't Normally Do". *The New Republic* February 21.

Taubin, Amy (1994). "The Odd Couple". *Sight and Sound* 4 (3).

Theobald, Stephanie (1994). "Collard Parents Sue Over 'Slur'". *European Elan* 22-28 April.

Vincendeau, Ginette (1991). "Piçat, Maurice", in *International Dictionary of Films and Filmmakers - 2: Directors*. Nicholas Thomas (ed.). London: St. James Press.

Watney, Simon (1987). *Policing Desire: Pornography, AIDS and the Media*. London: Methuen and Co.

Watney, Simon (1993). "The French Connection". *Sight and Sound* 3 (6).

Williams, Raymond (1977-78). "Realism, Naturalism and Their Alternatives". *Cine-Tracts* 1 (3).

## Gönderen: Bağımsız Hollywood Sineması

### Özet

Bu makalede Bağımsız-Hollywood sineması olarak adlandırılan filmlerin son dönem Türk Sineması üzerindeki etkileri incelenmektedir. Bu çerçevede benzerlikler ve farklılıklar tespit edilerek, Türk sinemasının gelişimindeki farklılıklar belirlenmeye çalışılmıştır. Hollywood, global kültürün bir parçası olarak tüm ulusal kültürlerle sızmakta, Türk sineması da bu etkilenebilirliğe dahil olmaktadır. Son dönem Türk sinemasında bu etkilenebilirlik, yalnızca popüler filmler üzerinde değil, sanat filmi biçimlerinde de görülmektedir. Öte yandan etkilenebilirlik kadar yenilenmeden de bahsedilebilir. Eski ve yeni Türk filmleri arasında konu seçimleri ve anlatım biçimleri açısından bir farklılık görülmektedir. Yeni Türk filmleri popüler sinema ile sanat sineması arasında bir anlatım diline sahiptirler ve ticari sinemaya yaklaşma arzusu taşımaktadırlar.

**Levent Cantek**  
Gazi Üniversitesi  
İletişim Fakültesi

### *From: Independent-Hollywood Cinema*

#### Abstract

This article attempts to display the influence of independent-Hollywood cinema on contemporary Turkish cinema. In this context their similarities and differences are examined focusing on the basic trends in the development of Turkish cinema. Hollywood, as a part of the global culture, infiltrates into all national cultures as is the case for Turkish cinema. Hollywood's influence on contemporary Turkish cinema can be observed not only over the popular films but on various forms of art films as well. On the other hand this influence sometimes takes the form of a renewal. There is a difference between old and new Turkish films in their choice of subjects and in their forms of expression. New Turkish films' language stands inbetween popular and art cinema, displaying a desire to come closer to the commercial cinema.

## Gönderen: Bağımsız Hollywood Sineması

Bu çalışmanın amacı, ticari-Hollywood sineması ile Avrupa sanat sinemasının kimi özelliklerini kullanarak üretilen bağımsız-Hollywood filmlerinin, yine aynı dönemde Türkiye'de üretilen kimi filmler üzerindeki etkilerini tartışmaktır. Aynı çerçevede benzerlikler ve ayrımlar tespit ederek, global ölçekli sinemaya koşut olarak Türk sinemasının gelişimindeki farklılaşmayı belirleyebilmektir.

Çalışmada iki temel varsayım tartışılacaktır. İlki, bağımsız-Hollywood filmlerinin teknik biçimciliği ve senaryo yapılanmasının Türk sinemasını etkilediğidir. İkincisi, son beş yıl içerisinde üretilen yerli filmlerin (oyuncu kullanımı, narsist ve marjinal anlatısal özellikleri, popüler sinema ile sanat sineması arasındaki film dili ve buna rağmen ticari sinemaya yaklaşma arzusuyla) Türk sinemasında yeni bir anlatım biçimi oluşturmasıdır. İki varsayım, etkilenme ve yenilik vurguları sebebiyle birbirleriyle çelişiyor görünmektedir. Ancak, sözü geçen etkilenme pejoratif bir içerikle tanımlanmamaktadır. Aksi anlamda bir etkilenme, kültür emperyalizminin bir parçasıdır ve kültürel olduğu gibi siyasal anlamda direniş tartışmalarına sebep olmaktadır. Çalışmaya temel alınan dönem, bu tür tartışmaların arkaik bulunduğu, genellikle konuşulmadığı bir zaman dilimine denk düşmektedir ki, film üreticileri Hollywood'un mevcudiyetini kabullenmiş görünmektedir.

Çalışmada kullanılan bağımsız-Hollywood tanımlaması oldukça sorunludur. İlk olarak, sinemanın arz-talep dengesinde gelişim gösteren yapısı, bağımsız vurgulamasını çelişkili bir hale sokmaktadır. Ancak farklı biçimlerde kullanımı da sürmektedir;

örneğin, Hollywood'a alternatif bir gelenek olarak New York'tan çıkan Amerikan filmleri için bu türden bir tanımlama yapılmaktadır. Bütünlüklü bir tavır alıştan ziyade büyük dağıtım ve yapım şirketleriyle ilişki kurmadan üretilen filmler kastedilmektedir, bu bağımsızlıkta. Filmlerin ortak özellikleri ve anlatım biçimleri olduğunu iddia edebilmek de güçtür. Ancak klasik Hollywood öykücülüğünün ve anlatı kalıplarının dışında filmler oldukları söylenebilir. Öte yandan, üreticilerinin Hollywood dışında olmaları Hollywood'a film yapmayacakları anlamına da gelmemektedir (Kanbur, 1997). Çalışmamızda David Lynch ve Quentin Tarantino -ve daha sınırlı olarak Stone- filmlerini öne çıkartarak ele aldığımız tür sineması ise farklı biçimlerde tanımlanmaktadır. Sıklıkla postmodernizm ile birarada anılmakta (Büker, 1991: 174-184; Öngören vd. 1994: 121-138; Jameson, 1994: 59-116; Özturk, 1997: 25-30; Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997 vd.), şiddet ve dehşet sineması (Öngören vd 1994; Atayman, 1997: 8-10; Altınaray, 1998: 74-5 vd.), erkek Öyküleri (Elayton, 1998), kara film (Sinema, Mart 1996) ve nihayet çalışmamızda kullandığımız biçimiyle bağımsız-Hollywood yapımları olarak tanımlanmaktadır (Açar, 104-105; Kolcuoğlu, 1998: 80-81). Bütün tanımlama biçimleri kendi içerisinde tutarlı gözükmeyle birlikte, çelişkili unsurlar da taşımaktadır. Bunun, filmlerin kendine özgü eklektik yapısından kaynaklandığı kadar, sosyal bilimlerde yaşanan "her metnin farklı biçimlerde okunabileceğine" dair görüşün yaygınlık kazanmasıyla ilgili olduğu düşünülebilir. Filmlerin ticari başarısı ve popülerleşerek yaygınlaşması, tanımlama/anlama girişimleri ve beraberinde gelişen tartışmaları artırmaktadır. Çalışmamızda kullan-

mayı tercih ettiğimiz bağımsız-Hollywood filmleri kavramı da, bu çelişkileri taşımaktadır. İçinde Bruce Wills olan herhangi bir şeyin (*Pulp Fiction*) bağımsız addedilemeyeceği doğrudur (Roddick, 2000: 25). Ancak, ilk olarak Hollywood'un global kültürün bir parçası değil neredeyse bütünü olması, ulusal kültürlere sızması ve ikinci olarak bu filmlerin Hollywood anlatım kalıplarının dışında öyküler anlatması sebebiyle bu kavramı kullanmayı tercih ettik. Bağımsız-Hollywood kavramındaki Hollywood bu kapsayıcılık nedeniyle kullanılmaktadır. Bağımsız vurgusu ise ekonomik işleyiş ve yapılanmayla ilgili değildir. Çünkü bu filmler *Miramax* gibi Hollywood firmaları tarafından desteklenmekte ve dağıtılmaktadır. Hatta *Miramax*'ın sahibi Harvey Weinstein, Tarantino'nun yapım şirketi *A Band Apart*'ın ortağıdır. Bağımsızlık vurgusu, filmlerin kendine özgü ezoterik dili ve Hollywood'un ana/hakim akımının dışında kalan farklı anlatım biçimine denk düştüğü için kullanılmıştır.

### Bağımsız-Hollywood Filmlerinin Biçimsel Özellikleri

Bağımsız-Hollywood sineması, anlatım biçimi olarak Hollywood dışında gelişmesine karşın bugün yine Hollywood'un bir parçasıdır. Bu, Hollywood'un oyuncularından-tekniğin imkânlarından faydalanılması ve filmlerin Hollywood firmaları tarafından dağıtılmasıyla ilgili olduğu gibi, Hollywood'un tüm dünyada sinemayla özdeşleşerek ulusal sinemalar "öteki" olamayacak kadar yaygınlaşması yüzündendir. Avrupa'da bile seyirci, filmlerinin Amerikanlaşmasını istemekte, onun hızlı ritmi, star sistemi ve teknik gelişmesine uyulmasını beklemektedir (Everett, 1996). *Ucuz Roman* (1994, *Pulp Fiction*) gibi bir film, Hollywood oyuncularıyla kotarılmakta, onun yıldızlarına ve trüklerine göndermeler yapmakta ve bir Hollywood firması tarafından dağıtılmaktadır. Hollywood'un yaygınlaşması, kapitalizmin kendini sürekli yenileyerek yayılmasıyla aynı anlama gelmektedir. Bu yaygınlaşma bugün öyle bir hal almaktadır ki, seyirci, bağımsız sinema ile Hollywood sineması arasında değil, Hollywood sineması ile bağımsız-Hollywood sineması arasında tercih yapmak durumunda kalmaktadır (Roddick, 2000: 26).

Bağımsız-Hollywood filmleri olarak adlandırılan bu filmler, temelde Hollywood sinemasıyla Godard etkisindeki Avrupa sanat sinemasının bir sentezi olarak tanımlanabilir.<sup>1</sup> Anlatımda sanat sinemasının seçkinci tavrı taşınmamaktadır; tiplmeler, seyircide özdeşleşme ile yabancılaşma arasında bir izlenim yaratmaktadır. Kurgu, MTV stiline sinemaya aktarılması sonucu son derece süratlidir. Hareketli bir kamera anlatıma hakimdir ve görsel malzeme çoğu zaman deforme edilerek sunulmaktadır. Doğal renkler sık sık tahrif edilmektedir (Vardan, 1995:15). Oliver Stone'un *Katil Doğanlar*<sup>2</sup> (1994, *Natural Born Killers*) ya da David Lynch'in *Vahşi Duygular*'ında (1993, *Wild at Heart*) sürekli araya giren kontrastlarla, sahne kimi zaman silme kırmızı, bazen yeşil olmaktadır. Görüntüler, yönetmen narsizminin kullanımına açılmıştır; metnin kendisiyle ilgisi olmadan inanılmaz bir sürat kazandığı gibi, nedensiz ağırlaşabilmektedir. Filmlerin ikonografisi, popüler kültürden beslenmektedir. *Ucuz Roman*'ın afişi, sayısız detayla popüler kültürü ve 50'li yılları vurgulamaktadır: Bir paket Lucky Strike sigarası -ki dönemin ünlü polisiye kahramanı Mike Hammer'in tercihidir-, bir tabanca, *Harlot in the Heart* -Kalpteki Fahişe- isimli ucuz roman, seksapeliyle meşum bir kadın (Erdem, 1998:65). Afişin ayrıntıları, Jameson'un postmodernist anlatıların özellikleriyle ilgili yaptığı betimlemeye denk düşmektedir: Postmodernizmler "zevksizlikle kitsch, televizyon dizileriyle Readers' Digest kültürü, reklamcılıkla moteller, geceyarısı gösterileriyle B sınıfı Hollywood filmleri ve yolculuklara özgü; ucuz baskı (pulp) korku, aşk, popüler biyografi, cinayet, bilim kurgu ve fantezi romanı kategorileriyle 'sözde edebiyat' diye adlandırılan şeyden oluşan bütün bu düşkün manzarayı büyüleyici bulmakta, bu malzemeleri bir Joyce veya Mahler gibi yalnızca alıntılanmakla yetinmeyip bizzat ölerine dahil etmektedirler" (1994: 61). *Rezervuar Köpekleri* filminin açılışında bir lokantada Madonna'nın *Like a Virgin* şarkısını konuşan kahramanları görürüz. Şarkının içeriği, Madonna'nın eski şarkıları ve daha çok cinselliği konuşulmaktadır (Özer, 1996: 23). *Ucuz Roman*'ın ünlü dans sahnesi, Godard'ın *Band a Part* (1964), *Grease* (1978) ve *Batman* (1992) filmlerine bir göndermedir (Kolcuoğlu, 1998: 78). *Jackie Brown* (1997) filminin başrol oyuncusu Pam Grier, *blaxploitation*<sup>3</sup> olarak adlandırılan, si-

1 Tarantino'nun film yapım şirketi, Godard'ın ünlü filmi *A Band Apart*'la aynı adı taşımaktadır (Erdem, 1998:65).

2 Katil Doğanlar filmi, sözü geçen bağımsız-Hollywood filmleri içerisinde pastiş (öykünme) ve ironi açısından en zayıf olanıdır. Neredeyse siyasal sinemaya yakın özellikler taşımaktadır. Senaryo yazarı Tarantino da filmde hoşnut değildir: "Oliver, insanın kafasına balyoz gibi inen tantanalı mesaj filmleri yapıyor. Oysa ben ara tonlara dikkat ediyorum" (Sinema, Kasım 1996).

3 Siyah (*black*) ve sömürü (*exploitation*) sözcüklerinin birleşiminden oluşan bu kavram, tür filmlerinin özelliğini vurgulamak için eleştirmenler tarafından kullanılmaktadır.

yahlara özgü-ikinci sınıf aksiyon filmlerinin unutulmuş bir oyuncusudur. *Çılgın Romantik* (1993, True Romance) filminin kahramanı Clarence, çizgi roman satan bir dükkanda çalışırken, Kung-Fu filmlerine ve Elvis'e bayılmaktadır (Kutlu, 1995: 38). *Mavi Kadife* (1986, Blue Velvet) filminin kahramanları iki ayrı bira markası -Heineken ve Budweiser- üzerine tutkuyla tartışırlar (Elayton, 1998: 29).

Filmlerde sürekli bir "erkeklik" vurgusu yapılmasına rağmen, bir erkeklik krizi anlatılmaktadır. Kadınlar, bir seks malzemesidir ve erkek aklın ürünüdür; seks, şiddetle doludur ve erkek egemenliğinin veya krizinin açığa çıktığı anları gösterir. Tipler, popüler kültüre yapılan göndermelerden biri olarak melodramlardan ve kara filmlerden çıkmış gibidir. *Çılgın Romantik*'te Elvis'in hayali, filmin kahramanı Clarence'ın karşısına çıkarak ona akıl verir. *Pulp Fiction*'daki ünlü bar sahnesi Amerikan popüler kültürüne, dolayısıyla Hollywood'a göndermelerle doludur. Garson kızlar Marilyn Monroe ve Jane Russel gibi giyinmiştir, masalar büyük Amerikan arabaları biçimindedir; etraftaki sayısız ikon Amerikan kültürünün refah yılları olan 1950'lere bir göndermedir. *Vahşi Duygular*'da Sailor, sevgilisine asılan genci müziği durdurarak uyarır. Bu sahne, tür filmlerinin bütün karakteristiklerini ortaya çıkarmaktadır. Argo, abartılı duygusallık, şiddet ve erkeklik söylemi, Sailor'ın jest, mimik ve konuşmalarındadır. Her iki erkek arasındaki tartışma seyirlik bir gösteriye dönüşmüştür. Kaçınılmaz olarak aralarında kavga çıkar ve Sailor, rakibinin Lula'dan özür dilemesini sağlar. Meydan okuma, fiziksel mücadele-şiddet, erkeklik söyleminin parçasıdır. Sailor'ın söylediği Elvis şarkısıyla ortam, abartılı duygusallığa dönüşür. Fonda, diskodaki genç kızların çığlıkları duyulmaktadır ki bu görüntü, ünlü aşk şarkısı "*Love me Tender*"i söylerken Elvis'e yönelen çığlık ve gözyaşlarına bir göndermedir. Sailor, Elvis'i taklit ederek şarkı söylerken Lula histeri içerisinde -sevinç gözyaşları döken bir duygusallıkla- sevgilisini izlemektedir. Birbirini izleyen iki gelişme, sert-erkekler dünyasının anlatıları ile melodramları, ironik bir biçimde, Amerikan popüler kültürünün ortak-yaygın referansı olan Elvis aracılığıyla birleştirmektedir. Elvis, güzel günlerin sembolü, geçmişle bugün arasındaki taşıyıcılardandır.

## Türk Sinemasında Değişen Koşullar

Ulusal sinemalar -kendi deyişleriyle ve onlara rağmen- birkaç açıdan tanımlanabilir. İlki, iç piyasanın koşullarına göre üretilmesiyle, ekonomik olarak; ikincisi, metnin biçimsel ve sui generis özellikleriyle (Higson, 1989: 42) ve son olarak, Hollywood karşıtlığıyla (Crofts, 1993: 49). Bu tanımlamalar çoğunlukla film üreticilerinden çok, yerli eleştirmenler tarafından gerçekleştirilir. Pratikte, beklentilerin ve iddiaların aksi yönünde bir gelişim yaşanmaktadır. Çünkü Hollywood bütün sinema kültürlerine sızmakta, üretim ve tüketim alışkanlıklarını belirlemektedir. Hollywood'un "öteki" olarak tanımlanması, pratikte sürekli olarak yanlışlanmaktadır (Higson, 1989: 39; Crofts, 1993: 50).

Türk sinemasının gelişimi içerisinde yaşanan çeşitli dönemlere bakıldığında ötekileştirilmiş bir Hollywood imgesi ve buna karşıt olma iddiasıyla öne çıkan kuramsal arayışlar ve sınırlı film denemelerini görebilmek mümkündür<sup>4</sup>. Bugün Türk sineması, parlak dönemlerinin çok gerisinde ve parmakla sayılabilecek kadar az üretimi olan, sinema salonlarında Hollywood filmleri gösterilen ulusal sinemalardan biridir. Film dağıtımı, pazarlaması ve sunumu yabancı sermaye tarafından gerçekleştirilmektedir. Hollywood'un ulusa yaygınlaşması, filmlerini birçok ülkede aynı anda vizyona sokması, yan ürünlerle -oyuncaklar, dergiler, kasetler, dvd, vcd, bilgisayar oyunları v.d.- pazarını genişletmesi ve hepsinden önemlisi görsel-işitsel anlatım biçimlerini teknolojik olarak sürekli yenilemesi, ulusal sinemaları Hollywood karşısında çaresizleştirmektedir. Seyircilerin beklentileri doğrudan doğruya Hollywood'un diline endekslenmektedir. Bu beklentilerin teknolojik yenilenmelerle sürekli artması, sinema gibi arz-talep dengesinde üretilen ve seyirci beklentilerinin kaçınılmaz önem taşıdığı bir alanda, ulusal sinemaların üretimini ve gişe başarısını imkânsızlaştırmaktadır. *Eşkaya* (1995) filminin gişede kazandığı başarının en önemli nedeni olarak "Hollywood filmlerini aratmayacak görüntü kalitesi ve teknoloji kullanımının" sayılması bu anlamda oldukça manidardır.

Bu çalışmada temel alınan Türk sineması örneklerinin üretildiği son beş yılda, teknolojik bir yenilenme yaşandığı gibi, sinema

4

Bu geniş tartışmaların bir bölümü için Halit Refiğ'in *Sinema 65* ve *Ulusal Sinema* (1968) dergilerinde yayımladığı yazılarını içeren 1971 tarihli *Ulusal Sinema Kavgası* adlı çalışmasına bakılabilir. 1973-1975 arası yayın yapan *Yedinci Sanat Dergisi* de "Bağımsız Sinema" üzerine odaklanan yazı ve incelemeler içermektedir. Hollywood karşıtlığının muhafazakar-sağ yorumları "Milli Sinema" başlığı altında MTTB Sinema Kulübü tarafından kitaplaştırılmıştır (1973). Ayrıca Mesut Uçakan'ın *Türk Sinemasında İdeoloji* (1977) çalışması (Düşünce Yayını, İst.) bu çizgiyi derinleştirmiştir. Bu tartışmaların çıkış noktası olan Ulusal Sinema ve Milli Sinemanın eleştirisi için Nijat Özön'ün *Karagöz'den Sinemaya I* (1995, Ankara: Kitle Yy) çalışmasında s.186-228'e bakılabilir. Yılmaz Güney'in sinemacılığı da filmlerinin üretim dönemlerinde ve sonrasında Hollywood karşıtlığıyla anlamlandırılmıştır. Bu konuda geniş bir literatür mevcuttur. Örnek olarak Mahmut Tali Öngören'in ders kitabı olarak kullanılan *Senaryo ve Yapım* çalışmasına (1982, AITIA Yayını, Ankara) bakılabilir.

dili ve anlatım biçimleri oldukça farklı olan yeni bir sinemacı kuşağı da ortaya çıkmıştır. Gelişmelerin son beş yılda gerçekleştiğini ve o beş yılı kendinden menkul saymak yanlıştır. Zamana dair herhangi bir değişimin nedenleri daima daha önceye dayanmaktadır, tıpkı bireylerde olduğu gibi tarihsel değişimlerde de zamansal olarak çocukluk dönemi belirleyicidir. Örneğin üretimde gerçekleşen teknik kolaylıklar ve yenilenmeler, -televizyonların gelişimiyle doğrudan ilgili olarak- reklam sektöründeki son on beş yılda yaşanan büyümeden kaynaklanmaktadır. Buna ilaveten müzik sektörünün ihtiyaçlarından doğan video-klip üretimindeki patlamadan da bahsedilebilir. Bu iki alan, sektör dışı sermayenin yatırımlarıyla sinemacıları üretici olarak kendine çektiği gibi teknik ekipmanı yenileyerek, aynı üreticilerin anlatım dillerinin gelişimine de katkı sağlamaktadır. Bir çok yönetmen bu dönem, kendi prodüksiyon şirketlerinde reklam filmleri ve video klipler üreterek, kazandıklarının bir kısmını uzun metrajlı filmlere aktarmışlardır. Yönetmenlerin yapımcı olarak sinemaya girmesi, sinemaya para yatıran yapımcıların azalması kadar, kendi istedikleri gibi bir film çekme arzusuyla ilgilidir. Çalışmamızda karşılaştırmalar yapacağımız bağımsız-Hollywood sinemasıyla ilk benzerlikler bu noktada kurulabilir: Ticari sinema koşullarından, sermayenin belirleyiciliğinden bağımsız bir film yapma isteği. Reha Erdem, Umur Turagay, Ömer Vargı, Serdar Akar, Kudret Sabancı gibi yönetmenler bu biçimde film yapan genç yönetmenlerdendir (Kıraç, 2000: 15). İlginç olan, Yeşilçam'ın geleneksel anlatım kalıplarının ve önemli üreticilerinin, televizyona, yerli dizilere ve televizyon filmlerine taşınmasıdır. Aile filmleri, melodramlar, komedi dizileri ve avantürler, başrol oyuncularının gençleşmesi-popülerleşmesi dışında, neredeyse tam tekml televizyona geçmiştir. Üreticilerinin Türk Sinemasına ilişkin yargıları da genellikle geçmişe özlemle doludur, nostalji malzemesidir; ve yine televizyon tarafından tüketilmektedir. Sinema onlar için geçmişte kalmıştır. Son beş yıl üretilen yerli filmler üzerine odaklanırken, yine bağımsız yapımlar olan ve hatta kimi özellikleriyle incelediğimiz filmlerle benzerlikleri bulunan sanat filmlerini çalışmamıza dahil etmediğimizi belirtelim. Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim ve Nuri Bilge Ceylan, üretimleriyle Türkiye'deki sanat filmleri geleneğinin yenilikçi ve son örnekleridir.

Bu çalışmanın çerçevesini oluşturan yerli filmler, yapım tarihleri birbirine ve bugüne yakın dört filmde oluşmaktadır. *Karışık Pizza* ve *Her Şey Çok Güzel Olacak*, ticari sinemaya; *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize* sanat filmi formatlarına yakın çalışmalardır. Ortak özellikleri birbirlerinden çok bağımsız-Hollywood filmleriyle kurdukları etkilenmelerden çıkmaktadır.

### Türk Sinemasında Kenar Öyküleri

*Laleli'de Bir Azize* filmi kent görüntüleriyle açılır. Gecedir, çoğunluğunu erkeklerin doldurduğu caddeler görülmektedir. Arabalar, neonlar, McDonalds gibi uluslararası sermayenin tanınmış markaları, imitasyon/taklit mallar satan dükkanlar, marketler, büfeler vardır caddelerde. Tuhaf bir müzik eşlik eder görüntüleme; hızlı, karmaşık ve korkuyu anlatan. Müzik sustuğunda fonda polis sirenleri, küfürler, tartışmalar duyulur.

Son beş yılın yerli filmleri, şehrin kenarlarının, dışlanmışların, arka sokakların "suçluların" öykülerini anlatıyor. Aslında, Türk sinemasının geçmişine bakıldığında bu tür öykülere sıklıkla başvurduğunu, örneğin kenar mahalleyi anlattığını söyleyebilmek mümkün. Bu filmlerin bir kısmı, fakir ama mutlu -iyi insanların birarada- dayanışma içerisinde yaşadığı mahallerde geçen öyküler: Memduh Ün'ün *Üç Arkadaş* (1958), Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961), Kartal Tibet'in *Sultan'ı* (1978) gibi. Öte yandan kimi komedi ve melodram filmlerinde argo, kenar mahallenin dili olarak özellikli bir biçimde aktarılmaktadır; Osman Seden'in *Cilalı İbo* (1957), İlhan Arakon'un *Fosforlu Cevriye* (1959), Metin Erksan'ın *Şöför Nebahat* (1960) ve Lütfi Akad'ın *Vesikalı Yarım'de* (1968) olduğu gibi. Yine Yeşilçam kalıplarını aşan gerçekçi arayışlar arasında Ömer Kavur'un *Ah Güzel İstanbul* (1981), Şerif Gören'in *Beyoğlu'nun Arka Yakası* (1985) sayılabilir.

90'lı yıllarda film üretiminin azalması ve kimi tür filmlerinin televizyona taşınması sebebiyle sinemaya aktarılan konular doğal olarak, yasak edilenden ve her yerde anlatılamayan öykülerden seçilmektedir. Orhan Oğuz'un bir travesti ile bir cüce arasındaki ilişkiyi anlattığı *Dönersen Islık Çal* (1992), Atif Yılmaz'ın Be-

5  
Gemide filminin gazetelerde yayınlanan reklamlarında bu farklılık özellikle kullanılmıştır: "Bu filmi televizyonda izleyemeyeceksiniz". Film, 1999 yılında şifreli yayın Cine5'te gerçekleşen tv gösteriminde bile RTÜK tarafında cezalandırılmış, sansür tartışmalarına konu olmuştur.

6  
Her üç film de Ertem Eğilmez'in Arzu Film Ekolünün devamı olarak algılanabilir. Yavuz Turgul ve Şener Şen, bu ekolde yetişmişlerdir (Yasalar, 1993:48). *Her Şey Çok Güzel Olacak* filminin yönetmeni Ömer Vargı ise *Eşkîya*'nın yapımcısıdır.

yoğlu filmi *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1993), Canan Gere-de'nin *Aşk Ölümünden Soğuktur*'u (1994) bu türden öykülerdir. Bu filmler, oyuncu seçimi, film dili ve anlatımı, gerçekçi öğelerine rağmen ve kendi aralarında derecelendirilebilmekle birlikte sanat filminden çok ticari sinemaya yakındılar. Öte yandan Halit Refiğ'in *Beyaz Ölüm* (1983) ve *Kurtar Beni* (1987) ya da Osman Seden'in *Tele Kızlar* (1985) filmlerinde olduğu gibi batağa düşmek, toplumun kurbanı olmak ya da kurtulmak trükleriyle, sonraları televizyon dizilerine taşınan didaktik eğilimlerle, ahlâkçı yargılarla da ilgilenmemektedirler. 90'lı yılların ikinci yarısında üretilen Ömer Vargı'nın *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998); Yavuz Turgul'un *Eşkîya* (1995), Umur Turağay'ın *Karışık Pizza* (1998), Mustafa Altıoklar'ın *Ağır Roman* (1997), Kutluğ Ataman'ın *Lola+Bilidikid* (1998), Serdar Akar'ın *Gemide*, Kudret Sabancı'nın *Laleli'de Bir Azize*, Derviş Zaim'in *Tabutta Rôvaşata* filmleri "kenar" öykülerini farklı biçimlerde sürdürdüler. Filmler, geniş kitlelerle karşılaştıkları televizyonda ya sansürlenerek yayınlanmakta, ya da içeriği sebebiyle bu "şansa" hiç ulaşamamaktadır.<sup>5</sup> Kimisi iyimser mesajlar taşıırken, kimisi şiddetini karamsarlığından almaktadır. Örneğin *Her Şey Çok Güzel Olacak*, iyimserlerden biridir. Farklı bir mizah taşımakla birlikte Yavuz Turgul'un *Gölge Oyunu* (1992) ve *Eşkîya* çalışmalarıyla bir tür yakınlık içerisindedir.<sup>6</sup> Öykülerini anlattıkları yer hakkındaki görüşleri benzerdir. *Gölge Oyunu*'ndaki anlatıcı müzisyenlerin dediği gibi bu alem "puştların, orospuların, esrarkeşlerin fink attığı bir alemdir. Olmadık rezillikler yaşanır bu pisliğin içinde". Bütün tipler, yaşadıkları yerin kader kurbanlarıdır. Biraz okumuş-yazmış ve şehirlidirler. "Aleme" karşı ihtiyatlıdır ve onun ne sebebi ne de sonucu gibi davranırlar. *Eşkîya*'da Cumali, Baran'ı uyarır; "koca şehir valla yutuverir insanı". Filmlerin kötü kahramanları aslında kötü değildir, özdeşleşmeye müsait özelliklerle sunulurlar. *Gölge Oyunu*'ndaki Mahmut (Şener Şen), *Eşkîya*'da Cumali (Uğur Yücel) ve *Her Şey Çok Güzel Olacak*'ta Nuri (Cem Yılmaz), paraya olan zaaflarına, kolay yalan söyleyebilmelerine ve güvenilmezliklerine karşılık temelde iyi insanlardır. Mahmut, hikayenin sonunda değişecek, yaptıklarından pişmanlık duyacaktır. *Her Şey Çok Güzel Olacak* filminin şarkısı Nuri için yazılmıştır: "Güzel günler bizi bekler/Eyvallah dersin

olur biter/Eyvallah dersin geçer gider/Boyun büküp önünde ağlasam sessizce/Şu fakir gönlüm af olur mu?/Bu fırtına durulur mu?/Benden adam olur mu?/(..)/ Alınacak dersler var, sorulacak sorular". *Eşkîya*'da ise Cumali ölmek üzereyken "Ben şimdi cehenneme gideceğim değil mi?" diye Baran'a sorar. Baran, filmin dramatik zirvelerinden biri olan bu sahnede soruyu seyirciye de sorarak cevaplandırır: "Kimin nereye gittiğini kim bilir?".

*Her Şey Çok Güzel Olacak*, iyimserliği nedeniyle incelediğimiz diğer üç filmden ayrılmaktadır. Mafya içi hesaplaşma ve tuzak öyküsünün anlatıldığı *Karışık Pizza* ve birbirini tamamlayan öyküleriyle *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize*, tipler ve film diliyle benzer bir iyimserliği paylaşmamaktadır. *Karışık Pizza*'da yeni bir hayat kurmak için çabuk zengin olmak isteyen Nuri gibi biri yoktur. Tanık, suçlu ve kurban olarak kullanılan Pizzacı dışında tüm tipler mafya mensubudur. Filmdeki tüm tuzakları kuran, zekasını, vücudunu ve silahını kullanarak tüm erkekleri alteden ve parayla kaçan kadın da kiralık bir katildir. *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize*'de hemen tüm tipler sıradandır, bir tarafta gemiciler diğer yanda kadın satıcıları vardır. Hiçbirinin büyük hayalleri "şimdi"den ve geçmişten uzaklaşmak gibi kaygıları yoktur. *Laleli*'li Aziz'in en büyük arzusu Romanya'ya gidip, oradan kadın getirmektir. Yardımcısı Makor, para için Aziz'i aldatmasına karşın, aleni bir meydan okumaya kalkışmaz, ondan ayrılmaz. Doktor, bütün paraları almasına rağmen Aziz ve Makor'dan ayrılmaya cesaret edemez. *Gemide*kiler, "mekânın eskisi gibi olmasını" istemektedirler, huzurlarını kaçıran kadını karaya bırakıp kaçarlar. Her iki filmde de tiplerin başka türlü yaşama karşı cesaretleri yoktur. Birbirlerine inanmasalar ve durmaksızın birbirlerini aldatırsalar da, kendilerini güvenlikte hissettikleri yer birliktelikleri ve ortak mekânlarıdır.

## Mafyozi Dünya

Ticari film kalıplarına yakın olan *Her Şey Çok Güzel Olacak* ile *Karışık Pizza*, tiplerleriyle bağımsız-Hollywood filmlerindeki kötü adamları çağrıştırmakta, bir başka deyişle -iyimser bir yorumla- Hollywood'un kendisine gönderme yapmaktadır. Nuri'nin

7  
Bu etkilenme ile ilgili olarak kimi film eleştirmenlerince de benzer tespitler yapılmıştır. Özellikle *Karışık Pizza* filmine *Aktüel* dergisinde Uğur Vardan tarafından getirilen "Tarantino etkisi" iddiası, filmin yönetmeni Umur Turagay'ı kızdırmış, eleştirmenin sinemadan anlamadığı biçimindeki karşı-iddiayla birlikte tartışma genişlemiştir. Turagay, asil referanslarının Chabrol ve Godard olduğunu söylemiş, Vardan da, bu telefon konuşmasını ertesi hafta yayınlayarak, eleştirmenlerin dikkatini bu noktaya çekmeye çalışmıştır. Bir başka film eleştirmeni Mehmet Açar, bu tartışmayı ele aldığı yazısında, eleştirmenlerin *Karışık Pizza*'yı beğenmedikleri için yönetmenin iddialarını ciddiye almadıklarını belirtir: "filmi, genelde Amerikan sineması, özde ise 'Ucuz Roman' taklitçiliğiyle suçladılar. Yapımcı Faruk Aksoy, PrimaTV'deki Beyaz Perde programında benzer görüşleri dile getiren eleştirmen Ali Hakan'la konuşurken Tarantino ve 'Ucuz Roman' taklitçiliğini ısrarla reddetti ve ille de bir referans kaynağı aranacaksa, Fransız sineması ile Godard üzerinde durulmasını işaret etti" (1998:104). Açar, "sinema bir etkilenmeler sanatıdır" demeyip, tartışmayı sürdüren üreticilerin iddialarını, Tarantino'nun kaynakları ve Fransız Yeni Dalgası'nın film diliyle birlikte tartışır. Öncelikle Godard ve Chabrol referanslarının Turagay'ın film diliyle uyumadığını belirtir. Ardından Turagay'ı ironik biçimde haklı bularak, onun Tarantino'yu seven, hatta etüd eden bir yönetmen olmadığını vurgulayarak, karşılaştırma yapmanın yanlışlığına değinir: "Eğer Tarantino'dan biraz olsun etkilenmiş olsa bütün karakterleri çocukları gibi sever, Cem Özer ve Erkan Taşdoğan'ı boşlukta bırakmaz, onların 'backstory'lerini geliştirirdi (1994: 105). Bu tartışmalar, etkilenme konusunda üretici ve eleştirmenlerin düşüncelerinin açıklanması sebebiyle önemlidir. Umur Turagay, etkilenme referansı olarak daha saygın ve "klasik" saydığı Avrupa Sanat sinemasını, Hollywood kaynaklarına tercih etmektedir. Bu teorik karşı çıkış, eleştirmenler tarafından ciddiye alınmamaktadır.

Bodrum'da konuştuğu uyuşturucu satıcısı, mafya babasının adamları; *Karışık Pizza*'daki tüm mafya mensupları "Tarantinovari" sayılabilecek türden bir sinemaya yakındır. Her iki filmde de mafyanın temsilcileri, şiveli konuşan ve yerli duran Baba'lar hariç, Hollywood etkisindedir<sup>7</sup>. Giyinme biçimleri ve konuşma kalıpları kişiliklerini belirlemektedir. Takım elbiselidirler, az konuşurlar, konuşulduğu zaman erkeklik söylemi üretilip, racona dair vurgular yapılmaktadır. Bolca içki ve esrarlı sigara tüketilmektedir. Argo, kullandıkları dilin temelidir ama dillerinde belirli bir şive ya da farklı bir lehçe yoktur. Sanat filmi kalıplarına daha yakın duran *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize'* de ise mafya temsilcileri daha yerli/yerel durmaktadır. Kıyafetler, sözü geçen filmlerdeki tiplere göre sükseli değildir, konuşmalarda şiveler hissedilmektedir. Her iki film de gece ve iç mekânlarda geçmektedir. Dış dünya, tekinsiz ve karanlıktır. Gündelik hayatla-süregelen tek bağ televizyonla kurulmaktadır. *Laleli'de Bir Azize'*deki Orhan Gencebay, *Gemide'*de Türk filmi gündelik hayat kadar geçmişe ve popüler kültüre göndermedir. Zeki Demirkubuz çalışmalarında görülen Türk filmi seyretme tutkusunu ya da Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* filminde kahvede televizyonun kapatılmasına tepki gösteren müşterileri aynı paydada değerlendirmek mümkündür. *Masumiyet'*te sürekli Türk filmi seyredenler kâh gülmekte, kâh ağlamaklıdır. Televizyon, bir rahatlama aracı, mutlu sonlarıyla filmler eski-güzel günlerin taşıyıcısıdır. *Ucuz Roman*'ın kahramanlarından biri olan Butch, çocukluğunu hatırladığında kendisini televizyonun karşısında bulmaktadır. Benzer biçimde *Masumiyet'*te Yusuf'un (Güven Kıraç) yeğeni, evde yaşananlarla ilgilenmeyip sürekli televizyona ve onun dünyasına kaçmaktadır. Filmin kurduğu gerçeklikte televizyon, yaşanan anın reel acılarının karşıtı olarak kurulmaktadır. Sinema, televizyona göre daha gerçektir anlamının içinde. *Gölge Oyunu*'nda Mahmut'un umudu televizyona çıkabilmektir, ancak bu biçimde şöhret olacak-sınıf atlayacak ve büyük paralar kazanacaktır. *Laleli'de Bir Azize'*de Makor ve Birahane'deki erkek müşteriler porno filmler seyrederek açlıklarını ve doyumsuzluklarını gidermektedir. Bu türden bir kullanımla televizyon, erkeklik krizinin hem ilacıdır, hem de onu açığa çıkartan turnusol kağıdıdır.

Erkeklerin-suçluların dünyasında en büyük güç paradır, finans sahibidir. Devletin görevlileri bile bu güçle ilişkilidir, ona bağımlıdır. *Laleli'de Bir Azize'*de polisler kadın satıcısı-mafyacı Kör Şişko'ya haber ulaştırmaktadır. Onlar, bu dünyanın kurallarını yaşatanlardandır. *Karışık Pizza* filminin kurbanı pizzacının filmin sonunda polisten gördüğü muamele, mafya mensuplarının yaşattıklarından farklı değildir. *Gemide'*de ve *Her Şey Çok Güzel Olacak*'ta polisten korkuyla bahsedilir. Oliver Stone'un *Katil Doğanlar* filmindeki polisler, bir suçludan ayırt edilemeyecek kadar kötüdür. *Tabutta Rövaşata* filmindeki polis, sürekli araba çalarak kendilerine dert olan Mahsun'u kollayan Reis'i tehdit eder: "Bu adam senin tekneye eroin sokar. O gün senin tekneyi arayacağımız tutar". Polisler, mafya mensupları kadar sert ve soğukkanlı "cool" tiplmeler; umutsuz, çaresiz ve duygusal dengesi bozuk insanlardır. Şiddete olan yakınlıkları sürekli hissedilmektedir. Yeşim Ustaoglu'nun *İz* (1993) ve Ümit Elçi'nin *Böcek* (1994) filmlerinin polis kahramanları, suçlu ile suçlu peşinde koşan arasındaki kaybolan mesafede yaşamaktadır. *Laleli'de Bir Azize'*de Aziz, mafya ile polis arasındaki yakınlığı onlara gösterdiği ihtimamla açığa çıkartır: "Baba buyur bir çayımızı iç" diyerek ekip arabasındaki polislere hal hatır sorar.

Kadınlarla ilişki, erkeklik krizinin göstergelerinden biridir. Sürekli argo konuşan, kadını pasifize ederek cinsel ilişkiden bahsedilen diyaloglar kullanılmaktadır. Erkekler, sürekli cinsel organlarını kurcalamakta, kadınları nasıl zevkten mest edeceklerini anlatmaktadır. Kadınlar, bu erkek söyleminin inşası ve ihyası için birer araçtır. Erkeklerin dünyasında kadınların yeri onların konumlarını meşrulaştırılan fahişeliktir; boşalmalarını sağlayacak, zevk alacak ve penisi kutsayacaklardır. *Karışık Pizza*'nın kadın kahramanı kendisine fahişe denmesine çıldırarak kadar sinirlenmektedir. Mafyanın eril dünyasında, bütün erkekleri altderek uzaklaşırken duygusal dengesi altüst olacak, hıçkırarak ağlayacaktır. Bu ağlama, hem erkek dünyasından çıkışı hem de o dünyada kadını sayılan bir özelliğe geri dönüşü mimlemektedir. *Gemide* filminde Ali, erkekliğine laf söylendiği için kadına tecavüz eder. Kamil, eşcinsellikle suçlandığı için gemiden ayrılmak ister. *Ucuz Roman* filminin mafya lideri Marcellius'u eşcinsel bir teca-

vüzden kurtaran Butch'un kaçmasına, bu sırrı gizli tutma şartıyla göz yumulacaktır. Gemide'de Kaptanın kadımla aynı odada kalması, diğerlerinde cinsel ilişkiye girecekleri kanısı uyandırır. Çünkü kaptan, personelle birlikte yemek yiyip esrar içtikleri konuşmalarında kendi yaşadığı bir cinsel ilişkiyi veya fantezisini sürekli anlatmaktadır. *Laleli'de Bir Azize'*de Aziz, Doktor'a "Bu alemin otuz bir çeken tek pezevenği sensin" diyerek, mevcut açlığı dillendirecektir. *Karışık Pizza'*da öne çıkan erkekler arası dostluk; kadınlara güvenmek ise kaypaklık ve hata yapmaktır. İz filminin polis kahramanı, kendisine meydan okuyan kadınla zorla cinsel ilişkiye girer. *Her Şey Çok Güzel Olacak'*ta lüks-spor ve "kız gibi" arabaya binmek, erkekliğin ispatıdır. *Eşkya'*da sevgiliyle ilk kez cinsel ilişkiye giren Cumali, ağlayarak evlenmekten söz açar. Ağlarken erkeklik söylemini kırmış, o dünyadan çıkmıştır ama konuşurken onu yeniden üretir: Emel, "orospu" değildir; sevgiliyle girilen cinsel ilişki evliliği gerektirmektedir. Evlilik, yaşanan bütün kirlenmenin dışında muhafaza edilmesi gereken bir "saf"lıktır. Aşkla, aşkın aşkınlaştırılmış reel olmayan durumuyla özdeşleştirilmiştir. Melodramlara özgü bu aşk yaklaşımı, *Vahşi Duygular*, *Gerçek Romantik* ve *Katil Doğanlar* filmlerinin ikili kahramanlarının ilişkilerinde görülmektedir. *Vahşi Duygular'*ın kadın kahramanı Lula (Laura Dern) sevgilisi Sailor'a (Nicholas Cage) şöyle der: "senin için dünyanın öbür ucuna gidebilirim bebeğim biliyorsun yaparım". Melodramatik özellikler, kahramanların kendilerinden önceki *film noir'*in büyük oyuncularını imgesel olarak çağrıştıran soğukkanlı, kendinden emin ve umarsız yorumlarıyla birleşmektedir. Jameson, benzer bir vurguyu, incelediği *Body Heat* filmi için yapmaktadır: Baş oyuncu William Hurt, statüsü bir önceki Steve Mc Queen ya da Jack Nicholson (hatta, daha belirsizce, Brando) gibi erkek süperstarlar kuşağından, ve hele star kurumlarının evrimindeki daha eski dönemlerden belirgin ölçüde farklı, yeni bir film yıldızları kuşağının üyesidir. Hemen önceki kuşak, çeşitli rolleri gayet iyi bilinen ve genellikle isyanı ve non-konformizmi çağrıştıran perde-arkası kişilikleri üzerinden, ve aracılığıyla, canlandırılırdı. Bu yeni başrol oyuncular kuşağıysa (başta cinsellik olmak üzere) yıldızlığın geleneksel işlevlerini hâlâ sürdürüyorlar, ancak eski anlamıyla kişilikten eser

bile yok ve şimdi bu yıldızlık (Hurt gibi aktörlerde, eski Brando veya Olivier virtüözitesinden çok farklı olsa da, virtüözlük boyutlarına ulaşan) karakter oyunculuğunun isimsizliğinden bir şeyler taşımakta. Ne var ki star kurumundaki bu öznenin ölümü, çok daha eski rollere – tarihsel göndermeler oyununa imkân tanıyor; böylece oyunculuğun bizzat üslubu, bir geçmiş çağrıştırmacı işlevi kazanabiliyor (1994:81). *Laleli'de Bir Azize'*de dostlarını aldatarak üzerinden para kazandığı kadını hastahane ziyaret eden Makor, melodramları ve sert-erkek rollerini hatırlatır biçimde onun intikamını alacağını belirtir. Ayhan Işık, namusu-kadını için her şeyi göze alan erkek jönlere dünyası ve melodramlar vardır sözlerinde. *Gemide'*de yaşanan tecavüz, aşka, evliliğe ve namus meselesine sık sık taşınacaktır. *Eşkya'*da Cumali, kendisini aldatan sevgilisini öldürürken namusunu temizler. Baran, başkasını sevdiği için bir cinsel ilişki teklifini reddedecektir. Konuşulanlar, verilen sözler, vurgular ve ölümler erkekler dünyasının parçasıdır.

### Karanlık Şehrin Dili ve Melodisi

Olayların yaşandığı şehir, bütün olayların sorumlusu gibi anlatılır. Şehirde kimse kimseyi umursamamaktadır. *Karışık Pizza'*da şehrin gürültüsünden uzakta inşa edilmiş lüks sitelerde yapayalnız ve çaresiz kalan Pizzacı'nın farkında olan tek kişi küçük bir çocuktur. O da pizzacıyla alay etmekte, acınası durumunu kendi dairesinden filme çekmektedir. Bir çizgi film kahramanının esprililiğiyle olanlara karşı kayıtsızdır. *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize'*de şehir, filmin atmosferi için özellikli biçimde verilmektedir: puslu ve gri bir hava vardır. Yığılmış çöpler, sıvası dökülmüş, dar ve bakımsız evler görülür. Rutubet, ıslaklık ve sürekli bir sonbahar havası hakimdir. Sokaklardaki ve iç mekânlardaki metruk karmaşanın tek istisnası, bu hayatın hakimi konumundaki Şişko Kör ile Hacı Veli'nin bürolarıdır. *Karışık Pizza'*nun Amerikanvari biçimsel özelliklerine rağmen, en çarpıcı bölümü sokaklarda geçen kovalamaca sahnesidir. Kahramanlarının lüks muhitlerde ve eğlence mekânlarında süren yaşamlarına karşılık, bu sokaklar önemli bir kontrast sergilemekte, metruk ve kalabalık hali ile katotik özellikler taşımaktadır. Güpegündüz gerçekleşen silahlı ça-



tışmalar yaşanan hayatı kaosla özdeşleştirmektedir. Şehrin içindeki farklı tüketim ve yaşam biçimlerinin varlığı, otoritenin bu kaosa hoşgörü gösterdiği izlenimini vermektedir. Yaşanan kargaşa, otoriteye karşı bütünsel kontrol açısından hiçbir tehdit içermemektedir. Filmlerdeki suçluların otoriteye karşı gösterdikleri ihtimam da buradan kaynaklanmaktadır. Gerektiğinde sokağı denetim altına alabilecek, hızla bastıracak bir güvenlik gücünün mevcudiyetinin farkındadırlar. Onların otoriteye gösterdiği ihtimam, paylaşım ve birbirlerinin ne olduğunu bilerek yakınlaşma arzusu da bu kaotik özellikleri pekiştirmektedir. Bir başka deyişle herkes birbirinden beslenmektedir.

Bir sanat filminde görülebilecek özellikli durağan bir anlatımın yerini hareketli bir kamera ve kurguda üst üste bindirilmiş / kolaşlanmış görüntüler almıştır. Hikaye kurgusunda zamanın düz akışını değiştirmek, seyircinin kafasını karıştırma pahasına klasik flashback tekniğini reddetmek ve hikayeyi geçmişte olup bitenlerle şimdiki zamanda yaşananlar arasında karışık bir dille sürdürmek Fransız Yeni Dalgası'nın ateşlediği, Godard'ın sıklıkla denediği bir yöntemdir. Tarantino, *Rezervuar Köpekleri* ve özellikle *Ucuz Roman*'da bu yöntemi geliştirerek kullanmıştır (Açar, 1998: 104). İncelenen filmler benzer bir anlatım biçimine sahiptir, ileriye ve geriye dönüşler neredeyse bir görüntü bombardımanı biçimindedir. Örneğin *Laleli'de Bir Azize*, bütüncül bir anlatıma sahip değildir; parçalanmış bir zaman ve mekân anlatıma hakimdir. Bu da açık bir biçimde televizyon eklettizmine ve MTV mantığına denk düşmektedir. Yönetmenin narsizmi ve üst anlatıcılığı, kamera kullanımı ve kurguda öne çıkmakta; her konuşmanın filme dair gerçekliği ya da yalanı ileri-geri sıçramalar yapılarak görüntülerle aktarılmaktadır. Tiplerlerin patronu olan Hacı Veli her sahneye çıktığında, onun otoritesi fantastik bir dille, abartılı ve korkutucu bir biçimde sunulmaktadır. *Gemide*'de yalan söyleyen ve birbirlerini kandıran tiplerin sözlerine, yönetmen görüntüler aracılığıyla "açığa çıkarak" müdahale etmektedir. Bu anlatım biçiminin çeşitli biçimlerini David Lynch çalışmalarında, Oliver Stone'un *Katil Doğanlar* ya da David Fincher'in *Seven* filmlerinde görebilmek mümkündür. İlginç olan Fransız Yeni Dalgası ve Godard'la belirginleşen ve yönetmenin narsizmini öne çı-

kartan anlatım biçiminin, televizyonun sağladığı deneyimler sonucunda melezleşerek yaygınlaşmasıdır.

Yerli filmlerde kullanılan müzik, mantık olarak bağımsız-Hollywood filmlerini izlemektedir. Bu filmlerin müziği, belirgin bir üsluptan çok eklektik özellikler içermektedir; ya popüler kültüre, eski-güzel günlere göndermeler yapılarak, unutulmuş şarkılar yeniden sunulmaktadır (*Pulp Fiction*) ya da filmin atmosferini besleyecek etnik ya da arkaik müzikler (*American Graffiti*) seçilmektedir. Bu tercih, her zaman, filmin içerisine yedirilen moda olan sert bir soundla (Hard Rock ya da Heavy Metal gibi) bir arada (*Vahşi Duygular*, *Katil Doğanlar*) yürümektedir. *Gemide* ve *Laleli'de Bir Azize*'de klarnet, tulum, sipsi, bendir, zil, darbuka, kaşık, def, meydan ve koltuk davulu gibi Doğu'ya özgü geleneksel çalgılar müziğin hakimidir. Film boyunca çalan Roman, Kafkas ve Orta Anadolu melodilerini çağrıştıran ezgiler, metropolün dilinin ve bu dilin çıktığı alanın farklı kültür ve etnisitelerden beslendiğini vurgulamaktadır. Kimi zaman pavyon müziğiyle özdeşleşmiş elektro saz, kimi zaman da akerdeon ve caz ritimleri duyulmaktadır. Benzer bir müzik anlayışı *Tabutta Rövaşata* filminin müziklerini yapan Baba Zula ve Yansımalar gruplarında da görülmektedir. *Eşkuya*'da kullanılan rap motifleriyle bezeli "Karanlığın İçinden" şarkısı, *Her Şey Güzel Olacak*'ta kullanılan Sami Özer'in uzun havası ve *Karışık Pizza*'daki saksafon ağırlığı, bu metropol dilinin/müziğinin ayrı yörüngelerdeki uzantılarıdır. Müziklerde belirgin olarak öne çıkan, etkilenmelere açık oluşları ve Doğu/geleneksel müziğinin yeni yorumlamalarla sunulmasıdır.

### Son Söz

Son beş yılda üretilen yerli filmler, bağımsız-Hollywood yapımlarından çeşitli düzeylerde etkilenmektedir. Buna bağlı olan ikinci gelişme, etkilenmenin getirdiği yenilenmedir. Gerek sanat filmleri ve gerekse ticari filmler bu etkileri farklı biçimlerde yansıtmaktadır. Popüler sinema ile sanat sineması arasında bir film dili ve ticari sinemaya yaklaşma arzusu, özellikle konu seçimlerinde ve anlatım biçimlerinde görülmektedir. Polisiye türü esrar-

lı olaylar ve sürükleyici unsurların konu alındığı bu yeni sinema anlayışı, dünya sineması için olmasa bile, Türk sanat filmciliği açısından bir dönemeç oluşturmaktadır. Öte yandan, beka hali yaşayan Türk sinemasının yeni mevsisinin, süregelen ve giderek büyüyen meseleleri içinde ona geniş ufuklar, büyük kazanımlar getireceğini düşünmek hayalcilik olacaktır. Film üretimi, bir endüstriye dayanarak değil tekil gelişmelere-kişisel çabalara bağlı olarak gerçekleşmektedir. Hollywood dışındaki bütün ulusal sinemaların yaşadığı erime, Türk sineması için de geçerlidir. Uluslararası pazarda kabul görmeyen hiçbir sinema, ulusal sinema olarak varolamayacaktır. Kaldı ki Hollywood, -yukarıda değinildiği gibi- bağımsız sinemanın sınırlı seyircisini keşfettiğinden bu yana (ya da bir başka deyişle kendi içinde yaşanan sanata-sanatçıya özgü pazar içi tepkilerle) bağımsız yapımlara da imkân tanımaktadır. Büyük oyuncuların ücret almadan oynadıkları yapımlar, pazardaki o sınırlı alanı da işgal etmektedir. Hal bu olunca mevcut pazar koşulları yalnızca Hollywood dilini iyi bilen ama kendine özgü dünyasını aktarmayı da başaran sinemacılara yaşama şansı tanımaktadır. Sentezin başarılı olabilmesi taklit ve özenli eleştirilerinin (seyirci, aslı varken niye kopyasını seyretsin) oranıyla doğrudan ilgilidir. İncelediğimiz filmlerin -yerli ya da yabancı- önemli bir kısmının bu türden bir eleştiriyi karşılaşmamış olması, onların kendinden menkul bir dil ve anlatım biçimine sahip olduklarını göstermemektedir. Önemli olan sentezin başarısıdır, çünkü sinema etkilenmeler sanatıdır; iştahlı ve açgözlü.

#### Kaynakça

- Açar, Mehmet (1998). "Tarantino Sineması Ve..." *Sinema*, Nisan: 104-105.
- Altınaray, Cem (1998). "Tarantino Sineması'nda Şiddet Olgusu." *Sinerama*, Mayıs: 74-75.
- Atayman, Veysel (1997). "Şiddet ve Dehşet Sineması Aydınlatıcı mı Büyüleyici mi?" *25. Kare*, Temmuz-Eylül: 8-17.
- Büker, Seçil (1991). *Sinemada Anlam Yaratma*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Büyükdüvenci, S. ve Semire Ruken Öztürk (1997). *Postmodernizm ve Sinema*. Ankara: Ark.
- Crafts, Stephen (1993). "Reconceptualizing National Cinema/s." *Quar. Rev. Of Film & Video*, Vol. 14 (3): 49-67.
- Elayton, Lynne (1998). "Blue Velvet: Erkek Gelişiminin Öyküsü." *25. Kare*, Temmuz-Eylül: 23-35.

- Erdem, Tuna (1998). "Popüler Kültür Simyacısı ya da Boku Altına Çeviren Adam." *Sinerama*, Mayıs:64-67.
- Higson, Andrew (1989). "The Concept of National Cinema." *Screen*, 30/4: 36-46.
- Jameson, F. v.d. (1994). *Postmodernizm*. Der. Necmi Zeka. İstanbul: Kıyı Y.
- Kanbür, Ayla (1997). "Kadınlar Gözüyle Kadınlar: Amerikan Bağımsız Sineması." *25. Kare*, Temmuz-Eylül: 18-24.
- Kıraç, Rıza (2000). "90'lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış." *25. Kare*, Ocak-Mart: 12-17.
- Kolcuoğlu, Esengül (1998). "Arlanmaz Uslanmaz Kopyacı Portresi." *Sinerama*, Mayıs: 78.
- Kutlu, Kutlukhan (1995). "Bir Pop Romansı." *Sinema*, Şubat: 36-41.
- Öngören, M. v.d. (1994). *Bu Ne Şiddet*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özer, Ali (1996). "Rezervuar Köpekleri: Ateşle ve Kendini Boşalt." *25. Kare*, Ocak-Mart: 23-32.
- Özer, Murat (1998). "Yönetmen Tarantino." *Sinerama*, Mayıs:68-70.
- Öztürk, Mehmet (1997). "Avant-Garde Film Sanatından Postmodernist Sinemaya." *25. Kare*, Ocak-Mart.
- Roddick, Nick (2000). "Sanat Filmiyle Kim İlgileniyor?." Çev. Ayşegül Bahçıvan, *25. Kare*, Ocak-Mart: 25-28.
- Vardan, Uğur (1995). "Birileri Kan İstiyor." *Cafe Pazar-Yeni Yüzyıl*, 8 Ocak: 14-15.
- Yasalar, Turgut (1993). "Gölge Oyunu." *Antrakt*, Ocak : 46-49.
- Sinema*, Mart 1996.
- Sinema*, Kasım 1996.