

Kitap Eleştirileri

Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar

Nejat Ulusay (2008)

Ankara: Dost.

461 sayfa.

Altyazılı Rüyaalar: Avrupa Göçmen Sineması

Özgür Yaren (2008)

Ankara: Deki.

201 sayfa.

Tolga Hepdinçler

Bugünden on onbeş yıl kadar önce Andrew Higson, Susan Hayward, Stephen Crofts gibi isimler ulusal sinemanın belli belirsiz sınırlarını netleştirmeye çalışıyorlardı. Aynı yıllarda ulus sinemaları (bakınız İran sineması, Güney Amerika ulusal sinemaları) hiç olmadıkları kadar popüler ve ödüllüydü.¹ Ancak, ulusal sinema tartışmalarının dumanı tüterken, 2000'li yılların hemen başında film çalışmalarında ulusötesi/göçmen sinemaların "ateşli" tartışmalarına tanık olundu. Etnisite, etnik kimlik, uluslararasılık, küreselleşme ve benzeri kavramlar çerçevesinde alev-

lenen bu tartışmalar, önceki yirmi-otuz yılın (Fernando Solanas ve Octavia Getino'nun üçüncü sinemayı kavramlaştırılmalarının tarihi 1969'dur²) ulusal sinema tartışmalarının/tezlerinin yerini aldı.

Film kuramlarını ortaya çıktıkları dönemlerden ayrı düşünmemiz mümkün değildir. Göçmen sinemalara değinen çalışmalar, Avrupa göçmenlerinin demografik hacminin genişliği ve ardından göçmenlerin yeni kuşaklarının film endüstrisi ve pazarı içerisindeki etkinliklerinin artmasıyla ilişkili görünmektedir. Bu durum da film teorisinin evrimsel gelişimini tetikleyen sosyo-kültürel dolayimli entelektüel eğilimler ile paralellik göstermektedir. Henri Bergson'un 1913 tarihli *Matter and Memory* adlı çalışmasından bu yana Eisenstein'in, Balasz'ın biçimci teorileri, ardılları Bazin ve Kracauer'in gerçekçi teorileri her zaman toplumsal, kültürel ve entelektüel eğilimlerin film teorisi içerisindeki yansımaları olarak ortaya çıktılar. Dudley Andrew'ın iddia ettiği gibi (1996) bu kuram-

lar filmin becerileri üzerine şematik/sistematik nosyonlar bütünü oluşturma derdindeydi. Kuramcılar için, belki de en belirgin şekilde Eisenstein örneğinde, filmin bir biçim olarak özgülleşmesi entelektüel bir gereklilikti. Ulusal sinemaların doğuşu ise büyük travmaların ertesinde gözden ve çaptan düşen Avrupa (ve dünya) sinemalarının Hollywood'a karşı "direniş" ile şekil bulan sanatsal, sosyal belki de endüstriyel bir gereklilikti.

Peki bir anda, film çalışmalarının orta yerinde karşılaştığımız göçmen sinema ve ulusötesi sinema tartışmaları nasıl bir gerekliliğin sonucuydu? İşin gerçeğine bakılırsa, göçmenler (en azından sinemanın mevzu olan göçmenler) 1950'li yıllardan itibaren -özellikle savaş sonrası post-kolonyal üçüncü dünya ve emek göçmenleri- Avrupa'nın sosyal ve kültürel ortamının parçası olmuşlardı. Bu açıdan göçmenler ve göçmenlikle ilgili tartışmalar Avrupa için hiç de yeni bir olgu değildir. Sinemada göçmenlik, 90'ların sonundan da önce yeni Alman sinemasında (Fassbinder'de, hatta biraz da Wenders'ta); İngiliz politik sinemasında (Ken Loach'ta ve İngiliz siyah sinemasında); Fransız post-kolonyal sinemasında ve ikinci kuşak Mağripli göçmenlerin *beur* sinemasında karşılaştığımız bir olgudur.³ Bu dönem için yeni olan, biraz gecikmiş olsa da, Edward Said'in *Oryantalizm* çalışması ile Homi Bhabha, James Clifford, Stuart Hall gibi isimlerden esinlenen post-kolonyal "dilde" yeni bir film teorisisidir.⁴ Böylece göçmenlerin dertlerini sorgulayarak başladıkları film deneyimi, film teorisinin/eleştiri-

risinin de başat tartışma konusuna dönüşmüştür.

Avrupa'nın en büyük diasporalarından olan ve emek göçü ile en geniş göçmen nüfusuna sahip Türkiye'de geçtiğimiz aylarda eş zamanlı olarak göçmen ve diaspora sinemaları ile ilgili iki çalışma yayımlandı. Nejat Ulusay'ın *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar* ve Özgür Yaren'in *Altyazılı Rüyalar: Avrupa Göçmen Sineması*. Ulusal sinemanın neredeyse hiç tartışılmadığı Türk film eleştirisi içerisinde, Avrupa'da göçmenlikle ilgili entelektüel iklimi yakalayan iki benzer çalışma olarak literatüre girdiler.⁵

Her iki çalışma başlıklarından da anlaşılabilir gibi, yukarıda ana hatları ile belirlediğimiz özellikle 90'lı yıllarda film çalışmalarında yeni tartışma alanına odaklanmış görünmektedirler. Ancak başlıklandırmadan kaynaklı benzerlik, göçmenlik, ulustaşırılık gibi sorunları tartışırken izledikleri yöntemler açısından yerini farklılığa bırakmaktadır. Öncelikle, Ulusay'ın ulustaşırılık olarak nitelendiği göçmen/diaspora sinemalar, daha çok uluslararası ilişkiler bağlamında değerlendirilebileceğimiz, daha geniş bir örneklem alanına sahip film üretim sürecine odaklanmaktadır. Yaren'in izlediği yöntem ise daha özgül örnekler üzerinden gitmekte ve örneklere yönelik Bakhtinci bir analize odaklanmaktadır. Her iki çalışmanın örneklem evreninde ağırlıklı olarak Avrupa'da (özellikle Ulusay'da Avrupa dışında da) film üreten göçmen Türk sinemacılar yer almaktadır. Ancak bu örneklem alanına Ulusay'ın Yaren'e göre daha çok eğilmiş olduğu söylenebilir.

Ulusay'ın çalışmasının ilk bölümünü oluşturan “Küreselleşme ve Sinema” başlıklı bölüm, sadece sinema alanını değil aynı zamanda tüm medyayı da içine alan küreselleşme olgusunu betimlemektedir. Küreselleşmenin kültürel, ekonomik ve toplumsal durumlar üzerindeki etkilerini Marshall McLuhan'ın “küresel köy” analojisinden başlayarak Peter L. Berger, Immanuel Wallerstein ve Martin Albrow gibi kuramcıların açıklama önerileri ve tezleri ile tanımlamaktadır. Ulusay'ın bu bölümde özellikle odaklandığı konu ise ulus-devletin işlerliğini zayıflatmış görünüşü, bu nedenle de kültürel anlamda küreselleşmeyi de biçimlendirmiş görünen ekonomik küreselleşmedir. Ulusay'ın “Modernliğin Ürünü Sinema” olarak başlıklandığı alt bölüm ve onu takip eden bölümler, sinemanın küreselleşme olgusuna nasıl eklemendiğini tartışmaktadır. Ulusay, burada dikotomiye başvurarak sinemanın ilk küresel (hatta küreselleşme öncesi) film endüstrisi Hollywood sineması ve bu sinemanın uluslararası egemenliğine karşı direniş stratejileri geliştiren dünya sinemasının küresel niteliklerine odaklanmaktadır. Dünya sinemasının uluslaşırılması ve kimlik politikalarında yaşanan radikal değişimlerle, özellikle 70'ler ve 80'ler ile birlikte yeni konular ve temalar çerçevesinde yeniden oluştuğu tartışılmaktadır. Ulusay'ın bölüm içerisinde tartıştığı bir diğer olgu ise doğrudan küreselleşme sürecinin önemli göstereci olarak nitelendirdiği göçmenlik olgusudur. Ulusay, göçmenliği küresel dinamizm (iletişimsel, ekonomik vesaire) ile ilişkili bir mübadele sürecine eklemektedir.

mektedir. Avrupalı ilk göçmen sinemacılar-dan başlayarak, İkinci Dünya Savaşı ile ivme kazanan ötekilik tanımlı post-kolonyal, diasporik ve göçmen sinemalara kadar uzanan ve devam eden geniş bir perspektif içerisinde göçmenlik olgusunun sinema ile ilişkisini kurmaktadır. Ulusay bu bölüm içerisinde çalışmasının alt başlığını da oluşturan melezlik olgusunu tanımlamaktadır. Buna göre melezlik üçüncü dünya sineması ya da üçüncü sinemanın ortaya koyduğu kültürel yerellik ve homojenlik karşısında özellikle diaspora ve göçmen sinemasında karşımıza çıkan, post-kolonyal nitelikleri de içerisinde barındıran eklektik bir kimliktir. Yaren'in film analizinin temelinde yer alan Bakhtinci *polifoni* (çokseslilik) ve Bhabha ile Hall'ün post-kolonyal tanımlarının içinde yer alan çokkültürlülük, melezliği tanımlamak üzere Ulusay tarafından da kullanılmıştır. Ulusay'ın temel sorunsalını ortaya koyduğu bu bölümde dikkat çeken bir başka özellik, ulusaşırı film kuramcılarının yapmış olduğu temel ayrımlara yer vermeden, küresel olarak nitelendirdiği ulusaşırı/ulusötesi film kuramlarını ve film/yönetmen/*auteur* örneklerini bir arada değerlendirmesidir. Bu açıdan Yaren'in çalışmasının bölümlendirilmesinde görülen ve Hamid Naficy'nin *An Accented Cinema: Exile Diasporic Filmmaking* (2001) adlı çalışmasında oraya koyduğu diaspora, sürgün, post-kolonyal ayrımlandırması esininden bağımsız görünmektedir.

Ulusay'ın çalışmasının ikinci bölümünü oluşturan “Türkiye'de Sinemanın Uluslararası İlişkileri” başlığı altında, Türk sinema-

sının öncelikle Hollywood sineması ile birkaç küçük ve “sözde” istisna dışında tek yönlü olarak ilerleyen ilişkisi, Avrupa “sanat” ve Amerikan “popüler” sineması karşılığında, dönem dönem değişen ekonomik, sosyal ve entelektüel eğilimlere göre saf değiştiren tutumu tartışılmıştır. Bölümün ilgi çekici özelliklerinden biri, öncelikle Mısır ve Hint sineması esinindeki Yeşilçam sinemasının, Doğu sinemaları ve endüstrileri ile ilişkiler kurmuş olduğunun vurgulanmasıdır. Ortak yapımlar olarak nitelendirilen birkaç örnek dışında, Doğu ile kurulan ilişkilerin sıklıkla esin ve hatta verilen örneklerle pastiş olarak adlandırabileceğimiz tek yönlü bir süreç olduğu tanımlanmıştır. Ayrıca bölüm içerisinde, Hollywood yaklaşımına örnek olarak “hayali/ümitsiz” Atatürk filmi ve Amerikan sinemasından kopuş için “Türk kabusu” *Geceyarısı Ekspresi* (Allen Parker, 1984) uluslararası ilişkilerde özgün örnekler olarak değerlendirilmiştir. 90’lı ve 2000’li yılların ardından Türk sinemasının altın çağı olarak nitelendirilen dönem, popüler Amerikan sineması karşısında ulusal düzeyde üretilen gişe başarılı filmler ve uluslararası (özellikle *Eurimage*) destekli filmlerin örneklenmesi ile tanımlanmıştır. Bölümün sonunda yer alan, Türk sinemasının akademik alanda konumunu tanımlayan alt bölüm ise kısa örneklerle desteklenmesine rağmen, neredeyse hiç sözü edilmemiş araştırma alanına dair öncü bir çerçeve çizmektedir.

Ulusay’ın Yaren’in çalışması ile kafa kafa ya verdiği üçüncü bölümün başlığı ise “Ulusötesi Sinema-I ‘Almanlar’ Fatih Akın ve

Diğerleri”dir. Başlığın çağrışımına rağmen Ulusay, bu bölümde salt Almanya’ya 1955-1973 arası göç eden “Almanların” torunları ve çocukları olan üçüncü kuşak göçmen sinemacıları anlatmak yerine, kronolojik bir izlek ile hem yerel (ya da ulusal) hem de ulusötesi örneklerde göçmenlik, sürgünlük, eve dönüş temasını işleyen örneklere yer vermiştir. Benzer içerikteki metinlerde görülebileceği gibi, Ulusay bu bölümde Tunç Okan, Tevfik Başer, Ayten Kuyulu gibi erken dönem (90 öncesi) ve geç dönem göçmen Türk yönetmenler arasında temaların evrimi açısından farklılaşmayı vurgulamıştır. Aynı biçimde Yaren’in çalışmasında görülen bu kırılma noktası, Deniz Göktürk gibi kuramcılarda da yinelenen ve sıklıkla farklılıklar ve ötekilik üzerinde dönüp dolaşan *gastarbeiter* (konuk işçi) sinemasından daha melez bir göçmen sinemaya dönüştür. Kendilerinden önceki kuşaktan ve onların sorunsallarından farklılaşan son kuşak göçmenlerin filmlerinde kullandıkları temalar bu kırılmayı kabul edilir kılmaktadır. Ulusay aynı biçimde bu kırılma içerisinde, 90’lı yıllarla karşılaşılacak yeni temaların neler olduğunu özgün örneklerle tanımlamıştır. Ulusay burada tartışılabilir bir dikotomiye girerek erkek ve kadın “Alman” sinemacılarının temalarını ayırtmıştır. Özellikle, Fatih Akın, Thomas Arslan, Neco Çelik, Yüksel Yavuz gibi üçüncü kuşak Alman-Türk erkek yönetmenlerin sıklıkla yineledikleri temalar olarak aile, suç, yol, yolculuk; Buket Alakuş, Sülbiye V. Günar ve Nuray Şahin gibi aynı kimlikteki kadın yönetmenlerin filmlerindeki temalar olarak ise ana-kız ilişkisi ve kadın

dayanışması örneklenmiştir. Ulusay'ın kültürel benzerlik göstermesine rağmen farklılaştırdığı bu ayrım, feminist film kuramı ve kavramları çerçevesinde anlaşılır görünmektedir.

Ulusay'ın çalışmasının son bölümü, iki özgül örnek olan ve tamamen ayrı göçmenlik deneyimleri ve kültürel dinamikler içerisinde değerlendirilen Kutluğ Ataman ve Ferzan Özpetek sinemalarına ayrılmıştır. Bu iki örnek üzerinden göçmenlik, kültürel melezlik dolaylı olmanın aksine daha makro düzeyde bir sinema eğilimi içerisinde okunabilecek film pratikleri örneklenmiştir.

Yaren'in çalışması ise Ulusay'ın küreselleşme odaklı başlangıç noktasının aksine, göçmen sinemasının karşısına ulusal sinema kavramını yerleştirmektedir. Benedict Anderson'ın 1983 yılına ait *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* adlı çalışmanın esinindeki Andrew Higson, Susan Hayward ve Alan Williams gibi ulusal sinemanın sınırlarını belirlemeye çalışan kuramcılarının çalışmaları örneklenerek, paradigmanın bugünkü iflasına yol açan dinamikler gözler önüne serilmektedir. Yaren'e göre paradigmanın iflasının nedeni, kavramın temel argümanlarının bulunduğu zeminin belirsizliğidir. Bu nedenle yazar ulusal sinemanın katı yapılanmasına karşı (gerçi Higson gibi bazı kuramcılar son dönem çalışmalarında kavramı esnetmişlerdir), ulusötesi ve göçmen sinemaların esnek yapısını belli belirsiz vurgular ve ulusal sinema paradigmasının günümüzdeki göçmen sinema deneyimini tanımlamaktaki başarısızlığına işaret eder.

Yaren ayrıca açık bir biçimde, Anderson'un esinindeki film eleştirisinin, son dönemde post-kolonyal tonda gelişen ve Homi Bhabha gibi kuramcılarının esinindeki film eleştirisine dönüşümünün altını çizmektedir.

Yaren çalışmasının bölümlendirmesinde, Avrupa göçmen sinemasına yönelik en belirleyici çalışmalardan birini gerçekleştirmiş olan Hamid Naficy'nin "aksanlı sinemacılar" olarak tanımladığı üçlü ayırmadan yararlanmıştır. Doğrudan yazarın kendisinin de dile getirdiği üçlü ayırım sürgün, diasporik ve etnik sinemacılar (sömürge sonrası/kimlik sinemacıları), çalışmanın içeriğinin başlıklandırılmasında "Diaspora ve Sürgünler", "Sömürge Sonrası" ve "Emek Göçmenleri" biçiminde yer almıştır. "Diaspora ve Sürgünler" başlığı altında diaspora sinemalarına özgü melankoli ve yas temaları özellikle etkin ve üretken Ermeni diaspora sineması ile örneklenmiştir. Bu açıdan özellikle, Ermeni diaspora sinemasında görülen kendine özgü endüstriyel oluşum, kurumsal etkileşim ve hepsinin ötesinde politik kimlik inşası sürgün ve diaspora sinemasının temel unsurları olarak tanımlanmıştır. Yaren'in göçmen sinemalar ayırımından ikincisi, Edward Said kaynaklı Homi Bhabha ve Gayatri Spivak etki-sindeki sömürge sonrası kavramı içerisinde değerlendirilen göçmenlik deneyimidir. Yaren, sömürge sonrası film deneyiminin, hem sürgün-diaspora sinemaları ile yakınlığına hem de sonraki başlıklandırması olan "Emek Göçmenleri" ile yakınlığına dikkat çeker. Özellikle Mağrip kökenli sinemacıların post-kolonyal kimliklerini ve bu kimliğin daha az

görünen yüzünde, sürgün ve emek göçmenliği deneyimini örnelemiştir. Yaren'in özellikle vurguladığı ve dikkat çeken iddia, sömürge sonrası sinemasında melezlik deneyiminin, madunluk ekseninde gelişen bir tema olmaksızın çağdaş örneklerde *trope* olarak okunabileceğidir. Yaren'e göre sömürgeci efendinin rolü karşısında sömürgeleştirilmiş köle arasındaki ilişki bu yeni deneyim içerisinde ters-yüz edilmiştir. Ulusay'ın çalışmasında göçmen sinemada marjinalleştirici bir unsur olarak işaret ettiği *queer* durumu ya da sinemasına post-kolonial bağlamda Yaren tarafından da işaret edilmektedir.

Yaren'in göçmen sinema için üçüncü ayırımı ise, emek göçmenliği çerçevesinde karşımıza çıkmaktadır. Ulusay ile benzer bir biçimde, emek göçmenliği ekseninde Almanya'da son on yılda faaliyetlerini artırmış Türk-Alman yönetmenlere odaklanılmaktadır. Ulusay'ın aksine Yaren 1990 öncesi örneklerle daha sınırlı bir biçimde değinmektedir. Ancak burada da, görev sineması olarak adlandırdığı kültürel karşıtlık bağlamında katı stereotiplere sahip ama toplumsal sorumluluk sahibi ve didaktik bir sinema anlayışının varlığından söz etmektedir. Yaren'in bu vurgusu esasen 90'lı yıllarda yaşanan radikal kopuşu işaret etme işlevi görmektedir. Tıpkı Ulusay'da olduğu gibi üçüncü kuşak göçmenler ve temaların farklılaşması ile imlenen bu kopuş sonrasında, göçmen sinema deneyimde farklı pratiklerin ortaya çıktığı iddia edilmiştir. Yaren'in bu bölümde öne sürdüğü başka bir iddia, genç

göçmen sinemacı kuşağının ilkin bir kimlik sorgusu ile giriştiği film deneyiminin, daha sonra melez kimliklerin (Alman-Türk) geri plana atıldığı tekil kimliklere dönüştüğüdür.

Yaren'in çalışmasının son kısmı ise Michael Bakhtin'in edebiyat kuramı çerçevesinde geliştirdiği *heteroglossia* (ayrışık dillilik), *dialogism* (çiftseslilik), *polifoni* (çokseslilik) kavramlarıyla göçmen film örnekleri üzerinde analizini içermektedir. Yaren, bu bölümde Mathieu Kassovitz'in *La Haine* (Protesto, 1995); Fatih Akın'ın *Kurz und Schmerzlos* (Kısa ve Acısız, 1998); Ayşe Polat'ın *En Garde* (Koru Kendini, 2004); Jasmin Dizdar'ın *Beautiful People* (Güzel İnsanlar, 2004) filmlerini Bakhtingil bir analiz içerisinde, anlatıya egemen temalar ve Ulusay'ın çalışmasında benzer bir biçimde görülen zaman/uzam ve karakter temsilleri çerçevesinde değerlendirmektedir.

Her iki çalışmanın dünyada olduğu kadar, Türkiye'de de yeni olan bir kuramsal alanın analizini başarılı bir biçimde kotardıklarını söylemek mümkündür. Özellikle Ulusay'ın çalışması salt göçmenlik deneyimleri ile sınırlı kalmayan, Türk sinemasının uluslararası ilişkiler deneyimleri ile zenginleşen bir birikimi yansıtmaktadır. Yaren'in çalışması daha özgül bir çerçevede kalmasına rağmen alan içerisindeki çok yönlü eğilimleri yansıtmakta başarılı olmuştur. Ulusay'ın çalışmasında dikkat çeken bir noktada da, başlıbaşına araştırma konusu olacak özgül örneklerle de yer vermesi, Türk film eleştirisi ve teorisi içerisinde sosyal bilimciler için araştırma olanaklarını görünür kılmıştır.

Notlar

1

Ta'm-e Gilas/Kirazın Tadı (Abbas Kiarostami, 1997), *Unagi* (Shohei Imamura, 1997), *Mia Aioniotita Kai Mia Mera/Sonsuzluk ve Bir Gün* (Theo Angelopoulos, 1998). *Underground/Yeraltı* (Emir Kusturica, 1995), *The Piano/Piyano* (Jane Champion, 1994) gibi ulusal sinema örnekleri olarak adlandırabileceğimiz filmlerin Altın Palmiye ile ödüllendirilmesi 90'lı yıllarda ulusal sinemanın yarattığı etkiyi örneklemektedir.

2

Manifetonun Türkçe çevirisi için; Solonas Fernando-Octavia Getino (2002). "Bir Üçüncü Dünya Sinemasına Doğru." Çev., Bülent Görücü. *Yeni İnsan Yeni Sinema* 10: 47-57.

3

1985 yılında ortaya atılan Fransa'da doğmuş Mağripli yönetmenleri işaret eden *beur* sineması, yine Fransa'da doğan bir kavramlaştırma olan banliyö sineması, 70'li ve 80'li yıllarda Almanya göçmen sinemasını niteleyen *gastarbeiterkino* gibi örnekler, göçmenlik olgusunun son 20-30 yıl içerisinde sorunsallaştırıldığı film örnekleri olmuşlardır.

4

Homi Bhabha, post-kolonyal yazın ve görsel kültür üzerine yönelttiği eleştirel duruşu ile hem Said'in kolonyalizm ve oryantalizm eleştirisinin izinden gider hem de göçmen film teorisinin yaygın kavramlarına kaynaklık eder. Öncü makalesi *The Other Question* (Screen 24, 1983) Said'in oryantalizm ve kolonyalizm kurgusu ekseninde Batı düşüncesine egemen olan, görsel deneyim dolaylı bir söylem analizine girer. Bhabha'nın post-kolonyalizm ile ilgili temel kavramlarını oluşturduğu çalışma ise yine Said'in izinden giden ancak Derrida gibi post-yapısalcılardan da esinlenen ve ulusal kimliği oluşturan metinleri ters-yüz eden *DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of Modern Nation* (Nation Narration, 1990) olmuştur. Bhabha'ya yakın bir çizgide seyreden James Clifford, özellikle 1994 yılında yayımladığı *Diasporas* (Cultural Anthropology 9(3), 1994) ile post-kolonyal ve göçmen sinemanın kuramsal kaynaklarını genişleten isim olmuştur. Stuart Hall'ün literatüre katkısı ise ilk olarak *New Ethnicities* (ICA, 1988) adlı çalışması ile olmuştur. Hall'ün doğrudan kimlik ve sinema çerçevesinde değerlendirilen çalışması *Cultural Identity and Cinematic Representation* (Framework 36, 1989) post-kolonyal (Jamaika özelinde Karayip sineması) bir dağarcık sunar.

5

Ulusal sinema neredeyse hiç tartışılmadı derken, Halit

Refiğ, Metin Erksan gibi yönetmen/kuramcılarını anmamak haksızlık olur. Halit Refiğ *Ulusal Sinema Kavramı* adlı kitabı ve kitabın ardından özellikle Sinematek Derneği ile giriştiği polemiklerle ve Metin Erksan, Atıf Yılmaz "ulusal" sinema ülküdaşlarıyla gerçekleştirdiği "ulusal" filmlerle ulusal sinemanın Türkiye'deki aynası olmuştur.