

# sinecine kitaplığı

## Book Reviews



### Yeni Kitaplar

Selin Çelik & Cansu Yılmaz

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Öz

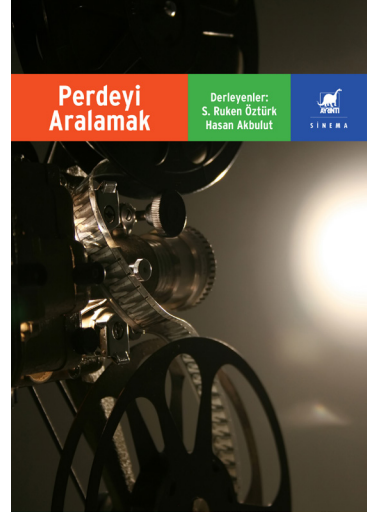
Bu sayıda sinema literatürüne önemli katkılarda bulunan yedi yeni kitap tanıtılmaktadır. Editörlüğünü S. Ruken Öztürk ve Hasan Akbulut'un yaptığı *Perdeyi Aralamak* (2018) ve *Seçil'in Sinema Kitabı* (2018) alanında öncü bir kadın akademisyen olan Seçil Büker için öğrencileri, dostları ve meslektaşları tarafından hazırlanan derleme yazılardan oluşuyor. Tunç Yıldırım'ın *Sinemacı ve Tarihiçi Metin Erksan: Dokuz Dağın Efesi'nde Sosyal Eşkıyalık Meselesi* (2018) adlı kitabında, Erksan'ın söz konusu filmi kültür tarihi perspektifinden ele alınarak filmde nasıl bir eşkıya temsili sunulduğu ve nasıl bir toplumsal tarih okuması yapıldığı analiz ediliyor. Bir başka sinema tarihi okuması olan *Milli Sinema Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş* (2017) adlı eserde İ. Arda Odabaşı mikro tarih düzeyinde bir sorgulama girişimiyle 1917-1918 döneminde Osmanlı sinema hayatını ve ilk kurmaca filmleri ele alıyor. Nezih Erdoğan, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları* (2017) adlı çalışmasında, sinemanın İstanbul'daki ilk günlerini ve bu şehrin modernlik deneyimini geçmişin karanlığından gün yüzüne çıkarıyor. Bülent Diken, Graeme Gilloch ve Craig Hammond, Nuri Bilge Ceylan sinemasını sosyolojik ve eleştirel düşüncenin gündemine taşıdıkları *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü* (2018) adlı kitaplarında, süreklilik gösteren beş tema aracılığıyla yönetmenin filmleri üzerine açık bir diyalog kuruyor. Ali Karadoğan, Türkiye'de sanat sineması tartışmalarında önemli bir boşluğu dolduran *Modernist Estetik: Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)* (2018) adlı kitabında, tarihsel bir yaklaşımla sanat sinemasının geçirdiği dönüşümü, her birinin kendine has özellikleri bulunan dönemler halinde inceliyor.

## Abstract

This issue introduces seven new books that make important contributions to the literature of cinema. *Perdeyi Aralamak* (2018) and *Seçil'in Sinema Kitabı* (2018), edited by S. Ruken Öztürk and Hasan Akbulut, comprise the review articles written by students, friends, and colleagues for Seçil Bükler, a pioneering female academician in the field. In Tunç Yıldırım's book, *Sinemacı ve Tarihçi Metin Erksan: Dokuz Dağın Efesi'nde Sosyal Eşkıyalık Meselesi* (2018), the Erksan film mentioned in its title is dealt with from the perspective of cultural history. It analyzes the kind of bandit presented in the film while illustrating how social history reading may be done. In another history of cinema, this one entitled *Milli Sinema Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş* (2017), İ. Arda Odabaşı discusses Ottoman cinema life in the years 1917-18 along with some of the first fictional films, offering an inquiry at the micro-historical level. Nezih Erdoğan in *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları* (2017) brings to light the first days of cinema in Istanbul. Ali Karadoğan, in *Modernist Estetik: Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)* fills an important gap in the discourse about Turkish art cinema by examining the transformation of art films during periods with distinguishing historical characteristics. Bülent Diken, Graeme Gilloch and Craig Hammond, in their book *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü* (2018), bring this director's work to the agenda of sociological and critical thinking, establishing a debate-based dialogue concerning five persistent themes in his films.

Selin Çelik  
Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

**Perdeyi Aralamak**  
S. Ruken Öztürk, Hasan Akbulut  
ISBN: 9786053143000  
Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2018, 400s.



Alanında duayen olarak kabul edilen ve "hocaların hocası" sıfatına sahip olan Türkiye'nin ilk sinema akademisyenlerinden Seçil Büker, doktorasını aldığı zamandan emekli olduğu ana kadar geçen süre boyunca gerek bilimsel nitelikli kitap ve yazılarıyla gerekse akademi dışında gazetelerde yayımlanan film eleştirileriyle sayısız öğrencinin, okurun ve sanatçının sinemayla olan ilişkisine katkıda bulun-

muştur. *Perdeyi Aralamak*, sinema alanında öncü bir kadın akademisyen olan Seçil Büker için S. Ruken Öztürk ve Hasan Akbulut editörlüğünde meslektaşları, öğrencileri ve dostları tarafından hazırlanan, akademik nitelikli ve sinema araştırmalarına katkıda bulunan yazılardan oluşan bir armağan kitabıdır.

Editörler, kitabın önsözünde Türkiye'nin çalkantılı siyasi ortamında nice emeklerle hazırlanmaya başlanan bu kapsamlı kitabın dört yıla yayılan bir emek ürünü olduğunu vurgulayarak, yazıların büyük çoğunluğunun Seçil Büker'in sevdiği filmleri ele aldığını belirtiyorlar. Bu noktada belirtilmesi gereken en ilginç ve güzel durumlardan bir tanesi de, kendisi için yazılan bu kitapta da Seçil Büker'in izleri ve emeğinin var olması. Yazıların kaynakçasında Büker'in kitap ve makalelerinden yararlanılmasının yanı sıra biçimsel anlamda tasarım, ara başlıklar ve kitabın sistematığı gibi konularda da Büker'in fikirleri ve dokunuşlarına başvurulduğunun altı çizilmekte.

Kitap, içsel bir tutarlılığa sahip altı bölümden oluşuyor. Anlatı / Tür / Sansür adlı ilk bölüm başlıktan da anlaşılacağı gibi anlatı, tür (yerli komedi) ve sansür üzerine yazılardan oluşuyor. "Sinema Filminde Anlatı Kuramı ve *Diriliş*'te Anlatı" başlıklı yazısında Serdar Gezer, *Diriliş* (*The Revenant*, Alejandro G. Iñárritu, 2015) filmini, Aristo, Propp ve Todorov'un kitaplarından yararlanarak anlatı yapısı kuramı çerçevesinde inceliyor ve Iñárritu'nun filminde bu yapıların ustaca kullanıldığı ve bir söylem inşa edildiği sonucuna ulaşıyor. "Örtük Alaydan Edepsiz İhlale: Türk Sinemasının Yeni Soyтарыsı" yazısında Nazlı Bayram, Türk sinemasının üç soyтарыsı olarak ele aldığı Turist Ömer, Şaban ve Recep İvedik vasıtasıyla tarihsel bir inceleme yapıyor ve Türkiye'nin toplumsal ve ekonomik tarihindeki büyük kırılmaların ve değişimlerin izlerini sinemada sürüyor. Soyтарыsının tarihsel değişiminin toplumsal karşılığını araştırıyor. Bölümün üçüncü ve son yazısında ise Defne Özönür "Türkiye'de Film Sansürü ve Sansürün Ekonomi Politikası" başlığı altında sansürün genel olarak bir özgürlük sorunu olduğuna dikkat çekiyor. Asıl meselenin ifade özgürlüğünü yazılı kanunlarla koruma altına aldığını iddia eden demokratik rejimlerin gerçekten var olup olmadıklarının sorgulanması olduğunu ileri sürerek Marksist bir bakış açısıyla Türkiye'de sinema, sansür, devlet ve sınıf çıkarları arasındaki ilişkiyi değerlendiriyor.

"Sorgulayan Filmler, Düşünümsel Anlatılar" başlıklı ikinci bölüm, özdüşünümsel nitelikli olmakla birlikte hayatı da sorgulayan ve *Sekiz Buçuk* (*Otto e mezzo*, Federico Fellini, 1963), *Paris'te Gece Yarısı* (*Midnight in Paris*, Woody Allen, 2011), *Şebeke* (*Network*, Sidney Lumet, 1976), *Spotlight* (Tom McCarthy, 2015), *Çıplak* (*Naked*, Mike Leigh, 1993) ile *Rüzgâr Bizi Götürecek* (*Bad Mara Khahad Bord*, Abbas Kiarostami, 1999) filmlerini inceleyen metinlerden oluşmakta. *Sekiz Buçuk*'ta Seçil Büker'in hocası ve kendisi de "hocaların hocası" sıfatına sahip olan Oğuz Onaran, Fellini'nin aynı çağda yaşadığımız sevineceğimiz büyük sanatçılardan biri olduğunu vurguluyor. Yönetmenin kendi tıkanıklığını/bunalımını anlattığı bu filminin "gerçek ve fantastik" olarak iki düzeyde ve çok katmanlı biçimde kilise / din, kadın (anima, harem, Seraghina), üstsinemasal (*metacinematic*) söylem, gerçeklik-imgem ile sanat-gerçeklik izlekleri eşliğinde ele alınabileceğini belirtiyor. Ayşe Kıran, *Paris'te Gece Yarısı*'nı metinlerarası ilişkiler bağlamında inceliyor ve *Külkedisi* olarak bilinen masal ve Hemingway'in özyaşamsal nitelikler barındıran *Paris Bir Şenliktir* romanı ile film arasındaki benzerlikleri uzam, zaman ve kahramanlar açısından irdeliyor. Filiz Erdemir Göze, *Şebeke* filmini, televizyonun ve televizyonculuğun sinemada ne biçimde ele alındığına bir örnek teşkil etmesi bağlamında

inceliyor ve televizyona yöneltilen eleştirilerin izini sürmeyi amaçlıyor. Barışkan Ünal, *Spotlight* filmi üzerinden "kahraman gazetecinin mitik yolculuğu"na odaklanıyor ve filmin "özgür basın miti" açısından irdelenmesi gereken bir anlatı yapısı sunduğuna dikkat çekerek bu mitlerin öne çıkardığı söylemlere yer veriyor. Biraz daha farklı bir şekilde Kurtuluş Özyazıcı, içeriği ve biçimi itibarıyla Mike Leigh'in filmografisinde farklı bir yerde duran *Çıplak* filmi gerçeklik ve mitler arasındaki ilişkiyi irdelenmek bağlamında ele alıyor. Son olarak Aslı Gön, Kiarostami'nin *Rüzgar Bizi Götürecek* adlı filminin mekânsal ve işitsel bir labirent ve bir yolculuk hikâyesi eşliğinde yaşam ve ölüm temalarını izleyicinin farklı bir bakış açısı edinmesini amaçlayarak sunduğunu belirtiyor.

Üçüncü bölüm, "Yüzleşmeye Çağırın Anlatılar" başlığını taşıyor. Zeynep Büker "Kısmi Görme'nin Dönüşümü: *Barbara*" yazısında Christian Petzold'un *Barbara* (2012) adlı filmi "Doğu ve Batı arasında kalmışlık" durumuyla yüzleşme açısından değerlendiriyor ve filmin "yaşam olaylarına eşlik eden karşıtlıkları, kişilerin kararları ve seçimlerini dönemin toplumsal hayatından kesitler eşliğinde" sorgulamadan ancak sergileyerek ortaya koyduğunu vurguluyor. Petzold'un bir diğer filmi olan politik gerilim türündeki *Yüzündeki Sır* (*Phoenix*, 2014) Hasan Akbulut tarafından Barthes'in "ağır çekim okuma" pratiğiyle inceleniyor ve "kimliği gizlenmiş, bilinmeyen bir kadın melodramının yeniden okunması" olarak değerlendirilebilecek filmin anımsamanın reddi, geçmişle hesaplaşmaktan kaçınma gibi izlekleri öne çıkardığını belirtiyor. Bölümün son yazısında ise Senem Duruel Erkılıç, kötüden kurtulmanın onu değiştirerek mümkün olup olmayacağı ve aşkın bir sevgi, karşılıksız iyilikle kötülüğün üstesinden gelinip gelinemeyeceği soruları eşliğinde *Beyaz Tanrı* (*Fehér Isten*, Kornél Mundruczó, 2014) filmi değerlendirerek filmin "en ilksel duygular içinde yaşadığımız çağın yüzleşmekten kaçınmadığımız defolarını harmanlayan çağdaş bir masal" olduğunu ileri sürüyor.

Kitabın son üç bölümü, toplumsal cinsiyet, anne ve çocuk ilişkisi ve kadın yönetmenler üzerine odaklanıyor. "Toplumsal Cinsiyet Üzerine" başlıklı dördüncü bölümün ilk yazısında Özgür Yaren, *Perde Açılıyor* (*All About Eve*, Joseph Mankiewicz, 1950) filmi kendi ülkeleri dışındaki her olguyu ve kesimi olduğu gibi normatif cinselliği de düşman addeden dönemin egemen ideolojisine karşı istisnai bir konumda duran cüretkâr ve cesur bir film olarak değerlendiriyor. Eren Yüksel "*Carol*'de Eşcinsel Arzu ve Mutluluk Vaadi" başlıklı yazısında toplumsal cinsiyet rollerinin sunulması üzerine ayrıksı bir yönde duran *Carol*'u inceliyor ve filmin, muhafazakâr ideolojinin dayattığı annelik rolü ve aşkın yadsınması kalıplarını

yeniden üretmeyen anlatısı sayesinde, klasik melodramda karşımıza çıkan kendini kurban eden ve fedakâr kadın imgesini ortadan kaldırdığını belirtiyor. İlerleyen sayfalarda Güzin Yamaner, Isabel Coxiet'in *Geceyi Kimse İstemez* (Nadie Quire la Noche, 2015) adlı filmi ele alıyor. Film her biri birbiriyle bağıntılı olan ve birbirini ören imgelerden oluşan "sınıf, insan-doğa, toplumsal cinsiyet" olmak üzere üç bölüme ayırarak okuyan "Yerli Kadını Kimse İstemez" başlıklı bu yazıda, "beyaz-efendi kadın" ile "yerli kadının" iç içe geçtiği kadar birbirinden oldukça uzak olan hikâyelerine odaklanılıyor. Bölümün son yazısında yerli sinemadan bir örnek karşımıza çıkmakta. Nergis Karadaş, Reha Erdem'in 2004 yapımı *Korkuyorum Anne* adlı filmi, dramatik anlatının kurulmasında güçlü bir unsur olan karşıtlıklardan yararlanarak inceliyor ve erkek karakterlerin sunumunu Greimas'ın "göstergebilimsel dörtgen" yöntemiyle çözümlüyor.

Beşinci bölümün ortak teması filmlerdeki anne-çocuk ilişkileri. Şeyma Balcı, "fedakâr anneler, isyankâr kızlar" teması üzerinden ilerleyerek Lutfi Ömer Akad'ın *Anneler ve Kızları* (1971) adlı melodramını karakter, mekân ve annelik ekseninde çözümlüyor. S. Ruken Öztürk, "Yerli Yönetmenler ve Yeni Filmlerde Anne Kız İlişkisi" başlıklı yazısında, Türkiye'de kadın yönetmenlerin güncel bir kaydını sunduktan sonra, anne-kız ilişkisi tematik ortaklığı üzerinden *Zefir* (Belma Baş, 2010), *Köksüz* (Deniz Akçay, 2013) ve *Anayurdu* (Senem Tüzen, 2015) filmlerini birlikte okuyarak çözümlüyor. Bölümün üçüncü yazısında Cana Uluyağcı bu sefer *Köksüz* filmi tek başına ele alıyor ve filmi "tanrıların yazdığı kaderden kurtulamayan" Oedipus'un hikâyesiyle paralel biçimde okuyarak filmin kahramanlarının bu kaderden kurtulmak için verdiği mücadeleyi betimliyor. Bölümün son yazısında anne-çocuk ilişkileri bu sefer yabancı bir örnek olan *Yukarıdaki Çocuk* (*L'enfant D'en Haut*, Ursula Meier, 2012) filmi üzerinden analiz ediyor. Aslıhan Doğan Topçu ve Y. Gürhan Topçu, "Aşağıdaki Erkek Çocuk Yukarıdaki Anneye Bakıyor: *L'enfant D'en Haut*'da Karşıtlıklar" başlıklı yazılarında filmi Seçil Büker'in *Film Dili Kuramsal ve Eleştiriler Eğilimler* kitabındaki "Göstergebilimsel Yaklaşım: Metz" bölümünden hareketle göstergebilimsel kavramlar eşliğinde inceliyorlar.

Kitabın altıncı ve son bölümünde ise kameranın arkasındaki kadınlara geçiş yapıyor. Bölümün ilk yazısı, "özgün bir anlatı ustası" olarak betimlenen Sally Potter sineması üzerine. Ayla Kanbur "Sally Potter: Çok Sesli, Çok Bakışlı Bir Sinema Estetiği" başlıklı yazısında, Potter'in ilk gençlik yıllarına denk düşen 60'ların politik ikliminin kazandırdığı eleştirel bakışın izlerinin filmlerinde sürülebileceğinin yanı sıra, toplumsal hayatın bir bütün olarak değişen politik ve düşünsel çerçevesinin bu filmler sa-

yesinde kavranabileceğini belirtiyor. Sevgi Can Yağcı Aksel, Macar yönetmen Márta Mészáros'un yaşamına ve filmlerine betimleyici ve eleştirel bir perspektiften genel olarak bakıyor. Bölümde karşımıza çıkan bir başka kadın yönetmen de María Luisa Bemberg. Aslı Ekici, Bemberg'in film çekme tutkusunu anlatırken, yönetmenin filmlerinde sıklıkla düşleyen, arzulayan ve ataerkil düzene başkaldıran kadın karakterlere yer verdiğini ve içinde yaşadığı döneme göre oldukça cesur bir kadın yönetmen portresi çizdiğini de vurguluyor. Son olarak "Kadın Gözünden Mutluluğun Portresi: Agnès Varda'dan Mutluluk" başlıklı yazısında Aydan Özsoy, Fransız Yeni Dalga Sineması'nın "babaannesi" olarak bilinen ve erkek yönetmenlerin çoğunluğu oluşturduğu II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa Sineması içinde öne çıkan ilk kadın yönetmen olan Varda'nın *Mutluluk* (*Le Bonheur*, 1965) filmini çözümlüyor. Filmde, mutluluğu arama edimi, ilişkiler, aile kurumu ve aldatma arzusu gibi konuların tartışmaya açıldığının ve Varda'nın odaklandığı bu konulara yönelik geleneksel kodları sorgulama ve yıkma çabası içinde olduğunun altı çiziliyor.

### Seçil'in Sinema Kitabı

*Seçil'in Sinema Kitabı* ise, Seçil Büker'in yıllardır destek verdiği Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali'nin 21. yılına özel olarak Uçan Süpürge Vakfı'nın desteği ile yine S. Ruken Öztürk ve Hasan Akbulut'un editörlüğünde çıkarıldı. Çalışma, arkadaşları, dostları, hocaları, ailesi ve öğrencileri tarafından kaleme alınan anıları, anekdotları ve Seçil Büker'le yapılan söyleşileri içeren yazılardan oluşuyor. Kitapta ayrıca Seçil Büker'in kendi çocukluk yıllarını anlattığı bir yazısı ile özgeçmiş ve eserlerine yer veren bir başka yazı daha bulunuyor. Editörlerin de belirttiği gibi *Seçil'in Sinema Kitabı*'nı, "film DVD'lerinde



filmin yanında verilen ve filmin yapılış sürecini anlatan belgesel" misali, *Perdeyi Aralamak*'ın hazırlık aşamasında yazarlarla yapılan görüşmeler sırasında ortaya çıkan özel ve öznel yazılardan oluşan bir yan kitap gibi görmek de mümkün.

**Sinemacı ve Tarihçi Metin Erksan: Dokuz Dağın Efesi'nde Sosyal Eşkıyalık Meselesi**  
**Tunç Yıldırım**  
**9786055664411**

**Es Yayınları, İstanbul, 2018, 100s**

Türk sinemasının kültürel ve estetik tarihi ile sinema tarih yazımı üzerine çalışmalarıyla bilinen Tunç Yıldırım'ın *Sinemacı ve Tarihçi Metin Erksan Dokuz Dağın Efesi'nde Sosyal Eşkıyalık Meselesi* adlı üçüncü kitabında (2018), Erksan'ın söz konusu filmi kültür tarihi perspektifinden ele alınarak filmde nasıl bir eşkıya temsili sunulduğu ve nasıl bir toplumsal tarih okuması yapıldığı analiz ediliyor. *Dokuz Dağın Efesi* filmi'nin geleneksel tarih yazımı açısından görsel ve işitsel anlamda güvenilir bir kaynak olup olamayacağını açıklamayı amaçlayan çalışmada, 20. yüzyıl Türkiye'sinin kültürel tarihinin, sinema alanına ışık tutulmadan gerçek anlamda yazılamayacağı düşüncesinden hareket ediliyor.

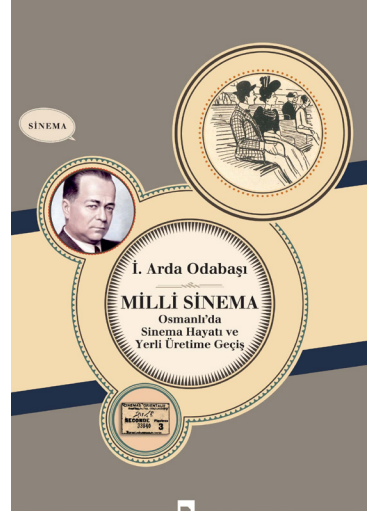


Kitabın birinci bölümünde, kültür tarihi yöntemine uygun bir biçimde bağlama yapma suretiyle *Dokuz Dağın Efsanesi*'nin üretildiği tarihsel bağlama, Yeşilçam'daki tarihi filmler ve efe filmlerine değiniliyor. İkinci bölümde filmin yaratıcı yönetmeni Metin Erksan ele alınıyor ve entelektüel bir sinema yazarı olan Erksan'ın sinema sanatı, Türk sineması ve sanatçı-yaratıcı olarak yönetmen hakkındaki görüşleri *Dünya* gazetesinde yazdığı eleştiri metinleri üzerinden çözümleniyor. Bu tahliller doğrultusunda, Metin Erksan'ın kendisiyle aynı dönemde Fransa'da *Cahiers du Cinéma* dergisi çevresinde yazan bir grup radikal eleştirmenin *auteurist* tavrıyla içerik ve üslup bakımından benzeştiği sonucuna ulaşıyor. Erksan'ın modern bir tutumla Türk sinemasının geleneksel melodramatik estetiğini reddettiği belirleniyor ve bu doğrultuda yönetmenin film sansürünün yanı sıra dönemin belirleyici etmeni olan tür sineması ile gerçekçi köy filmi ve polisiye film üzerinden nasıl bir ilişkiye girdiğine odaklanılıyor. Kitabın son bölümünde ise yazar, *Dokuz Dağın Efsanesi*'nin eleştirel alımlama analizini yaparak dönemin sinema eleştirmeni çevresi içindeki tartışmalı konumunu ortaya koyuyor ve yönetmenin filmin hikâyesini hangi yöntemle tasarladığını; filmin "nasıl düşünüldüğü ve neden üretildiğini" açıklamaya girişiyor. Sonuç olarak filmdeki eşkıya temsiline sosyal eşkıya kavramının kuramcısı Marksist tarihçi Eric J. Hobsbawn'ın sistematik görüşleriyle ne ölçüde benzeştiği gösteriliyor.



**Milli Sinema: Osmanlı'da Sinema Hayatı  
ve Yerli Üretime Geçiş**  
İ. Arda Odabaşı  
978-975-995-849-7  
Dergah Yayınları, İstanbul, 2017, 216s.

*Milli Sinema Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş* adlı kitabında İ. Arda Odabaşı, Siegfried Kracauer'ın "yakın çekim" olarak ifade ettiği mikro tarih düzeyinde bir sorgulama girişimiyle, yerli üretime geçişin başlangıcı sayılan 1917-18 döneminde Osmanlı sinema hayatını ve ilk kurmaca filmleri ele alıyor. Kitabın temel amacını, ilk kurmaca filmlerin ve bahsedilen dönemin biraz daha aydınlatılması, Osmanlı sinema hayatının tanınması ve yerli üretime geçişi anlama çabası olarak tanımlayan Odabaşı, bu süreçte kaçınılmaz olarak Osmanlı/Türk sinema tarihi çalışmalarının sorgulanması ve birincil/rijinal kaynaklara ulaşılarak eleştirel bir biçimde değerlendirilmesi gerektiğinin altını çiziyor.



Sinema tarihi araştırmalarında birincil/rijinal kaynaklara inmeyi, bir tür "medya arkeolojisi" yürütmek olarak tanımlayan Odabaşı, Nijat Özön'e atıfla öncelikle ihtiyaç duyulan şeyin en geniş anlamıyla "belge" olduğunu vurguluyor. Araştırma nesnesi, bir kitle iletişim aracı olarak günlük yaşamın bir parçası haline gelmiş, sosyokültürel ve iktisadi bir kurum olarak sinema olduğunda, belirli noktalarda arşiv belgelerinin önüne geçmesi gereken dönemin süreli yayınların ve günlük gazetelerin kitabının dayandığı temel kaynak grubunu oluşturduğunu belirtiyor. Bu türden bir temel kaynak grubunun incelenmesinin, yalnızca ilk kurmaca filmler değil, aynı zamanda toplumsal zeminde biçimlenen sinema hayatı ve Türkiye'de yerli üretime geçiş hakkında da alana katkı sunacağına altını çizen Odabaşı, bu doğrultuda I. Dünya Savaşı'nın Türkiye'de sinema açısından bir dönem noktası olduğuna işaret ederek 20. Yüzyıl başlarının "yeni medyası" olarak adlandırdığı sinemanın Osmanlı'daki erken görünümlerine açıklık kazandırmayı hedefliyor.

Cansu Yılmaz

Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

### Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları

ISBN: 978-975-05-2286-4

İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, 320s.

Nezih Erdoğan'ın, uzun bir sürece yayılan ve detaylı çalışması, *Sinemanın İstanbul'da İlk Yılları: Modernlik ve Seyir Maceraları*, sinemanın bu coğrafyadaki ilk günlerine ve seyir kültürüyle biçimlenen modernleşme deneyimine dair tarihsel ve kuramsal bir anlatı sunuyor. Sinema ve seyirci arasındaki ilişki üzerine uzun yıllardır çalışan Erdoğan, geniş bir birikimin ürünü olan bu kitabın önsözünde de belirttiği gibi, bizi "sinema seyircisi", "İstanbul" ve "Türk modernleşmesi" üzerine meseleleri mevcut arşivle ve kuramsal bir bakış açısıyla bütünlüklü bir pencereden düşünmeye davet ediyor.



Çalışma, *Modernlik ve Seyir* başlığını taşıyan ve sinemanın İstanbul'da ilk yılları ve modernleşme sürecine dair anlatının yer aldığı birinci kitap ile *Ansiklopedik Sözlük* başlıklı, çalışmanın önemli bir bileşeni niteliğindeki ikinci kitaptan oluşuyor. Sözü edilen ilk kitabın giriş bölümü, 19. Yüzyıl, *Hareketli Görüntüler*, *Tarihler*, okuyucuyu sinema çalışmalarının beslediği tartışma ortamında ortaya çıkan seyir olgusu ve seyircinin yakın tarihi üzerine kısa bir yolculuğa çağırıyor. Ardından sadece tarih konusunda veri ve kuram ağırlıklı baskın iki yaklaşımı irdeleyen bölüm, Türkiye'de tarihyazımı ve sinema konusuna eleştirel bir yaklaşımla eğiliyor. Son bölüm ise, film yapımı olarak anlaşılan sinema pratiğinin seyir deneyimini de kapsayan boyutlarını sorguluyor ve Türk modernleşmesi, şehir ve hareketli görüntüler arasındaki etkileşimi berraklaştırmak amacıyla, her coğrafyada farklı biçimde şekillenen sinema ve modernlik ilişkisinin ve modern bir özne olarak sinema seyircisinin tartışmaya açıldığı bir kıssıyla sona eriyor. Bu noktada, yazarının da ifadesiyle, çalışmanın çer-

çevesinin, zamansal ve mekânsal ilişkiler ağı içinde seyircinin şehirde, gösterim mekânında ve filmle birlikte kurduğu deneyimden oluştuğunu belirtmeliyiz.

Erdoğan, dört bölüme ayırdığı ilk kitabın *Sinemadan Önce Seyir ve Seyirci* adlı birinci bölümünde modernlik öncesi seyir koşullarını ve seyircinin deneyimini resmederken, aynı zamanda dönemin koşullarıyla birlikte bu deneyimi inceliyor. Bu noktada modernlik öncesine ait Karagöz gibi geleneksel eğlence formları örneğinden yola çıkan analizde, özellikle "rüya" ve "hayal âlemi" kavramlarıyla birlikte seyircinin sinemayla karşılaşma deneyimi açıklanıyor ve seyir habitusuna dair kısa gözlemlere yer veriliyor. Kitabın *Şehrin Sinemaya Çıkan Sokakları* başlığını taşıyan ikinci bölümünde 19. yüzyıl sonlarından itibaren İstanbul'un şehir hayatında sinema ve modernliğin ortaya çıkışına olanak tanıyan koşullar ele alınıyor. Sinematografik algı ve deneyimi biçimlendiren şehrin durağan ve hareketli çerçeveleri üzerinde duran bu bölümde, enerji, ulaşım ve iletişim "şebekeleri"yle beraber, şehrin farklı zamanlarındaki değişimin içinde, İstanbulluların şehirdeki seyir deneyiminin, görme ve görülmeyi ön plana çıkararak doğasına dikkat çekilirken, elektrik ve sinemanın iktidar ilişkileriyle birlikte ele alındığı anlatılar bu araştırmaya dâhil ediliyor. Kitabın üçüncü bölümü, *Karşılaşma Anı*, birinci el tanıklıkların yakından bir okumasını yapıp farklı bağlamlarda halka açık ilk gösterimler üzerinde duruyor ve sonra, modernlikle buluşma anlarında "seyircinin hallerine", bu hallerin en rafine biçimi olarak "şaşkınlık" ve "hayret" kavramlarına ve seyircinin gösterdiği "jest" ve "poz" tepkilerine odaklanıyor. Bu kitabın dördüncü bölümü, *Bir Sinema Kültürüne Doğru*, sinemanın kurumsallaşma sürecini odağına yerleştiriyor ve İstanbul basınının sinemaya istinaden ürettiği söylem aracılığıyla nasıl bir sinema kültürüne yöneldiği konusunu işliyor. Sinemanın "gerçeğin tıpkısı" (versimilitude) olduğu fikrini geliştiren makale ve hikâyelerle detaylandırılan araştırmada, gerçekçilik, ya da diğer bir deyişle "hakikilik" meselesi irdeleniyor. Sinemanın eğlence bağlamında kabulünün arşiv belgeleri ve kayıtlarla birlikte ortaya çıkarılan anlatısı kuruluyor ve bu anlayışın sinema kültürünü nasıl biçimlendirdiğinin genel hatlarıyla bir çerçevesi çiziliyor.

Son olarak, bu çalışmanın dikkate değer bir bölümünü oluşturan *Ansiklopedik Sözlük* başlıklı kapsamlı bölüme değinmeliyiz. Sinemanın İstanbul'a gelişini ve özelde seyir halini ve genel itibarıyla de modernleşme deneyimini panoramik bir biçimde sunan bu kitabın, kendine özgü kavramlar setine ihtiyaç duyması kaçınılmazdı. Yazar, bu çalışmanın ikinci

kitabında dönemi karakterize eden önemli şahsiyetleri, mekânları, kurumları, sinematografik kavramları ve onların Türkiye’de edindiği kavram ve içerimleri, görsel kayıtları ve belgeleri, tarihi referansları eksik etmeksizin ayrıntılı olarak sunuyor. Dahası kitabın eklerinde 1896-1922 yılları arası sinema mekânlarına, 1910 ve 1922 yıllarında ayrı ayrı, yani elektriğin gelişinden ve Birinci Dünya Savaşı’ından öncesi ve sonrasında, İstanbul’un görsel kültürüyle ilgili kişi ve kuruluşların şehre dağılımlarının ve sinema için önemli bir mekân oluşu sebebiyle, 1922 yılında Büyük Pera Sokağı’nın dokusunun yer aldığı tabloları, metinleri ve diğer belgeleri bulabilirsiniz.

### **Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü**

**ISBN 13: 978-605-316-128-8**

**Metis Yayınları, İstanbul, 2018, 211s.**

Sinema sosyolojisi, sosyal teori, felsefe ve kültürel teori alanlarında çalışmalarını sürdüren üç yazarın, Bülent Diken, Graeme Gilloch ve Craig Hammond’un önceki yıllarda Türkiye’deki film pratikleri ve özellikle Nuri Bilge Ceylan sineması üzerine yürüttükleri tartışmaların bir devamı niteliğindeki ortak çalışması, *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü* kitabı, son yıllarda başarıları uluslararası ya da çalışmada vurgulandığı gibi ulusötesi bir boyut kazanmış yönetmenin, filmlerinde geliştirdiği kendine özgü üslubu, temaları ve film estetiğini tartışmaya açarak birlikte keşfetmeyi amaçlıyor. Bu keşfin kabulüne göre, Ceylan’ın filmleri, yazarların “diyalektif etkileşim anları” olarak ifade ettikleri bir dizi gerilim ve paradoksu, birbiriyle çelişen eğilimleri içeriyor. Bu bağlamda onun filmleri, modern yaşamı yabancılaşma ve tecritle dolu, karakterlerinin yaşam karşısında duyduğu acizliği aşmak adına yalnızlığın peşinde olduğu bir yaşam olarak sunmaktadır. Yazarlar, Ceylan’ın filmlerinde saptadıkları metropolitan modernliğe ve çağdaş kent kimliğine dair tespitleri, şehir sosyolojisinde Tönnies’ten Simmel’e dek işlenen alışıldık temalarına dayandırıyor. Simmel’in en iyi şekilde örneğini verdiği kentsel kayıtsızlık ve bezgin kişilik kavramları ile Ceylan’ın sinemasıyla kurulabilecek bağlantılar oldukça kuvvetli görünüyor. Bununla birlikte, yazarların da dikkat çektiği gibi, köy ya da kasaba



mefhumu Ceylan'ın filmlerinde bu literatürde sahip olduğu anlamdan epey farklı, yersiz yurtsuzluk, arada kalmışlık, askıda kalma, belirlenmemişlik gibi ifadelerle açılanan nihilistik bir anlam kazanıyor.

Üç yazar, farklı bağlamlarda ele aldıkları filmler ve temalarla ortaklaş-tıkları bir paradoksu tespit ediyor: Her ne kadar tartışmaya açık bir olgu olsa da, büyük ölçüde varlığı yadsınamaz olan *auteur* olgusu ve Ceylan'ın bir *auteur* adını almaya değer görülen kendine has bir üslup, haleti ruhiye ve tekrarlanan bir dizi motifle işlenmiş filmleriyle özel bir sinemasal ruha ve eşsiz bir estetik bakışa sahip oluşudur. Kitabın adıyla da film pratiğinde yönetmenin öne çıkan entelektüel varlığına dair bu kabul destekleniyor. Ancak bu vurgu, elbette yönetmenin sineması aracılığıyla kurduğu ilişkiler ağının ve teknik yönünün kolektif ve katılımcı varoluşunu gözden kaçırmıyor. Yazarlar bunu Ceylan'ın sinemasını "ilişkiler sineması" tabiriyle ifade ederek açıklıyor. Toplumdan izole yaşayan, kural tanımaz, atomistik karakterler de, görünüşteki bu halleriyle çelişkili ruhsal yapıları arasındaki sıkışmışlıkta *auteur* kuramına zıt bir biçimde bu ilişkileri görünür kılıyor. Dahası, yazarların da işaret ettiği gibi bu karakterler sessizlikleriyle, iletişime kapalılıklarıyla tam da söylenmek istenen en önemli şeyleri vurguluyor.

Kitap, üç yazarın bir yandan bireysel tartışmalarını özgürce sürdürürken diğer yandan kolektif bir diyalogun parçası oldukları üç sesin var olduğu, yani bireysel, kontrpuan ve çoksesli boyutlarda iç içe ilerleyen bir düşünme pratiğidir. Bu pratik ise, bu etkileşimler ve dallanmalarla paralel anlatıları olduğu düşünülen filmlerle birlikte gerçekleştiriliyor. Bu, Ceylan'ın filmlerine dair sürekliliği olduğu düşünülen beş temel temanın izinde hem tek tek hem de karşılaştırmalı biçimde açılan farklı bir analizdir. Bu temalar: yersiz yurtsuzluk, nostalji, göç, yer değiştirme ve süre deneyimlerinde yoğunlaşan tikel zaman ve mekân biçimlenimleri; sürekli bir *hiçlik* ve *yokluk duygusuyla* meşgul olma; yerinden oluşlar, zamansal kopmalar ve olmayışlar bakımından her şeye nüfuz eden bir *yas*, *melankoli* ve *can sıkıntısı* hali; yerinden edilmiş "sürgünler" ve dışlanmışlar olarak film karakterlerin, sürekli ve şiddetli bir değişimin yönlendirdiği *metropolitan modernliğin* gerilim ve çelişkilerini deneyimleme durumu; yönetmenin filmlerinin "Yeni Türk Sineması" çerçevesinden çok klasik Avrupa düşüncesi, edebiyatı ve filmleriyle desteklenen bir *ulusötesilik* olarak karşımıza çıkıyor.

Kitapta, yazarların belirlediği temalara dair analizlerde her biri belli bir görsel inşa ve biçimlenişe işaret eden beş kavram belirleniyor. Bunlar ise; (a) Deleuze'ün "zaman-img" kavramı; (b) bunun bir sonucu olarak "hareket-img" kavramı (*anlatı*); "düşünce-img" veya Denkbild (Deleuze ve

Benjamin'den mülhem); (d) bulmaca, görsel bulmaca, "uzamsal hiyeroglif" olarak imge (Kracauer'ın ifadesiyle) ve son olarak da; (e) kalıntı, bakiye ve yadigâr olarak, hayalet olarak imge (burada Bloch'un eserindeki ifadeyle "iz" figürüne başvuruluyor). Bu ayrımlarla birlikte, Ceylan'ın sinemasının nerede konumlandığı öncelikle hareket-imgenin ve anlatı yapısı arasında ilişki kurularak masaya yatırılıyor ve ardından ağırlıklı olarak zaman-imge bağlamına oturtularak tartışılıyor. Düşünce-imge ayrımı ise, bu okuma denemelerinin ötesinde, sinemanın fikirlerle ilişki kurma tarzını açığa çıkaracak bir yorum geliştirmek amacıyla ortaya atılıyor. Böylece sadece perdede gösterilen ve söylenen şeyle sınırlı kalmayan, filmde içkin bulunan düşünce, bu düşüncenin ortaya çıkma biçimi, yönetmenin felsefi, teolojik, kuramsal ve estetik içgörü anlarıyla, *Denkbild*'in bir tür *Vexierbild*'e, hiyeroglif dönüşüğü, yani düşünceye görsellik kazandıran yönüyle bir okuma gerçekleştirilebilir. Ceylan'ın sineması, tüm bu imgerlerin bir arada olduğu bir sinema oluşuyla, yazarlara göre, Dışavurumcu okumaları da mümkün kılıyor. Bu okuma, yönetmenin filmlerine bulmaca, hiyeroglif ya da bir şifre çözümü, saklı bulunan sırların izlerini ifşa etmeye dayalı bir bakış açısıyla yaklaşıyor. Son kavram olan iz olarak imge ise; Bloch'ta çeşitli kültürel eserlerin anlatısal ve simgesel yönlerinin izleri anımsatabileceği fikrine yaslanıyor.

Süreklilik gösterdiği düşünülen temalar ve bu temaların dayandığı kavram ve düşünüş biçimleriyle yayılan, birbiri içine kıvrılan bu kitabın biçimsel yapısı, Ceylan'ın filmlerinin kronolojisini yansıtıyor. Bu açıdan kitabın birinci bölümü, İmagoların Kökeni: Açılan Koza; Ceylan'ın kısa, sözsüz, siyah beyaz ilk filmi *Koza* (1995) ile filmdeki üç figüre ve doğrusal anlatıdan kaçınan yapısıyla birlikte melankoli ve/veya yas temalarına yoğunlaşıyor. *Kasabamız: Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı'nda Sıla Hasreti* başlıklı ikinci bölümde, Ceylan'ın yarıotobiyografik ilk dönem filmleri olan ve her ikisi de Ceylan'ın çocukluğunun bir bölümünü geçirdiği Çanakkale Yenice'de çekilen ve kasaba-kent ikilemi, yabancılaşma ve yersiz yurtsuzlaşmanın tespit edildiği *Kasaba* (1997) ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filmlerini inceliyor. Üçüncü bölüm, *Uzak: Kış Masalı*, Ceylan'ın üçüncü kurmaca filmi, konusu İstanbul'da geçen, bir daireyi paylaşmak zorunda kalan iki karakter arasındaki tuhaf ilişkiyi, Türkiye'deki erillik meselesiyle beraber iletişim kopukluğunu ve duygusal yalıtılmışlığını fiziksel çevre, mekân ve şehirle ilişkiler kurarak anlatan *Uzak* (2002) filmi ele alıyor. Dördüncü bölüm, İklimler ve Nihilizm Sorunu: Eksik Mevsim, Ceylan'ın dijital kamera ile çektiği ilk film olan *İklimler* (2006) filmine odaklanıyor. Genç bir çifti merkeze alan anlatı, yazarların yorumuna göre, Nietzsche'nin belirlediği nihilizm türleri içinde özellikle iki nihilizm, yani radikal nihilizm (olumsuzlama istenci) ile pasif nihilizm (istencin olumsuzlanması)

arasındaki uzlaşmaz sentezi sunuyor. Filmin adında da görebileceğimiz mevsimlerin, her biri –Bahar mevsimi hariç ki bu da önemli bir yokluk olarak dikkat çeker– kitapta farklı bir nihilizm türüyle birlikte değerlendiriliyor. Altıncı bölüm olan Üç Maymun ve Hayaletli Dördüncünün Unutulmuş bölümünde, yazarlar, Ceylan'ın Üç Maymun (2008) filmini, gizil bir olanağın sürekli kendini duyurduğu, ilişki ağlarının içinden çıkılmaz bir hal aldığı bir döngüsellik içinde hayalet imgesi etrafında gözden geçiriyor. Altıncı bölüm, *Bir Zamanlar Anadolu'da: Ante Rem, Öç, Hinterlant ve Dedektif Keşfi*, yazarların tür (genre) sinemasına –bir tür polisiyeye– en çok yaklaştığını düşündükleri *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filmini, sözü edilen türü tersyüz eden anlatısı ve çözülme bekleyen kapalı öğeleriyle tartışmaya açıyor. Yedinci bölüm, *Kış Uykusu: Toplumsal Topoloji Olarak Kayboluş*, Ceylan'ın –kitabın yazıldığı süreçte– son filmi olan *Kış Uykusu* (2014) filmini irdeliyor. Bir entelektüelin yaşamına ve karısıyla kurduğu boğucu ilişkiye odaklanan Çehovcu bir anlatı aracıyla geliştirilen film özelinde, kurulan ilişki ağları ve toplumsallığın yitirilmesinin yanında kapitalizm ve dindarlık arasındaki temel bağ gözden geçiriliyor.

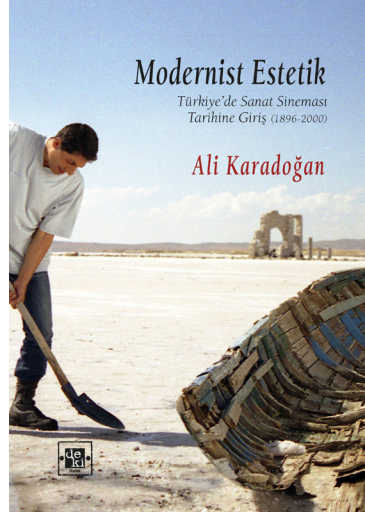
Kitabın sonuç bölümü, *Ceylan'ın Estetik Politikası* başlığıyla yönetmenin filmleri aracıyla işlediği temalar ve kavramları bir araya getiriyor ve bu filmlerde dikkat çeken hem kavramsal açıdan hem de film karakterleri ile kendini gösteren güçlü kutupluluk ve uzlaşmaz bir aradalık olguları, yazarlarının ifadesiyle “paradoksal birlik” yeniden tüm bu tartışmalar ışığında inceleniyor. Onlara göre Ceylan'ın filmleri, içinde yaşadığımız çağın getirdiği açmazların özlü bir tasvirini sunuyor. Bununla birlikte, onun filmlerinde klasik anlatıda görebileceğimiz biçimde bir çıkış yolu, bir sonuç ile önerilmiyor. Dolayısıyla bu kitapta, Ceylan'ın herkes tarafından deneyimlenen bu olgular üzerine, çatışma ve gerilimleri var olmakla birlikte farklı bakış açıları sunma biçimi ön plana çıkarılıyor. Son olarak yazarlar, Ceylan'ın sinemasının tüm bu içerimlerini “yüce hayaletsilik estetiği” olarak yorumluyor. Bu yorumda; yokluk, yaban ve belirsiz tekniklerinin bir tür silimsiz (*eidetic*) güzel-hayaletsiliği (*kalospectrality*) veya yönetmenin karanlık bir güzellikten geriye kalan parçaları, sezgisel bir görme ile ortaya çıkardığına dikkat çekiyorlar.

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

Ali Karadoğ an

ISBN: 978-9944-492-82-9

De Ki Yayınları, Ankara, 2018, 460s.



Sinemanın yolculuğu, her coğrafyada olduğu gibi Türkiye’de de kendine özgü bir seyir izler. Modernliğin izini süren herhangi bir çalışmanın, bakışını ister istemez modernleşmeyi hem biçimlendiren hem de onunla birlikte dönüşen bu medyuma çevirmesi kaçınılmazdır. Türkiye’de sinema çalışmaları denildiğinde hatırı sayılır katkıları bulunan ve bu katkısı modernist sinema, anlatı, senaryo, sanat sineması ve Türkiye sineması gibi başat konulara odaklanan Ali Karadoğ an, uzun zamandır meşgul olduğu Türkiye’de modernist sinema ve anlatı konuları üzerine araştırmalarını derlediği son kitabı, *Modernist Estetik: Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)* ile bu alanda büyük bir boşluğu dolduruyor. Çalışmanın girişinde, bu araştırmanın sinemada gerçekliğin temsili meselesinin tarihsel bir bağlamda tartışmaya açıldığına dikkat çekiliyor. Başlangıcından günümüze dek sinema gerçeklik algımızı çerçeve ile sınırlayan ilk evresinin ardından, bu algıyı bilinçli olarak yönlendirmeye başladığı başka bir evreye geçmiştir. Karadoğ an, günümüz sinemasının artık bu iki evreyle sınırlı kalmadığını ve başka bir boyuta geçtiğini, yani anlamın ve sinema ile zihin arası ilişkinin çerçeve dışındaki alan ile birlikte yaratıldığı başka bir evrenin içinde bulunduğunu tespit ediyor. Burada kastedilen; diğer ülke sinemalarında olduğu gibi, bugün Türkiye’de tanık olduğumuz sanat sinemasının (modern sinemanın) da bu son evre içerisinde konumlandığıdır.

Türkiye’de sanat sinemasının, popüler sinemayla arasındaki karşıtlığın kuramsal düzlemde hiçbir zaman bütün kurallarıyla ortaya konmamış oluşuna dayanan çalışma, geri planda daima klasik-modernist sinema ayırımının beslediği sanat sinemasının kurumsallaşma sürecini, Türkiye’de sinema anlatısının modernist hale hangi tarihsel aşamalardan geçerek geldiği konusuyla birlikte ayrıntılı olarak inceliyor. Çalışmanın bize sunduğu bütünlüklü kuramsal manzaraya göre, sinemanın sanat olup olmadığı tartışmalarının dağınık da olsa ortaya çıkmaya başladığı



1950'ler ve 60'larda, Türkiye'de sinemanın özgünlüğü meselesi gündeme gelmiş; 70'lerde yerleşik hale gelen Yeşilçam'ın temsil tarzının dışında sinema pratiklerinin imkânı tartışılmış; 80'lerde "bunalım filmi" olarak adlandırılan anlatının yeni olanaklarının sinemaya dâhil oluşu, kendini yansıtma/kendine gönderme pratiğini deneyen filmler eşliğinde açıklanmaya çalışılmış; 90'larda ise anlatının minimalist bir nitelik kazanmasıyla başka bir boyut kazanmıştır.

Yaşamımızın her alanına nüfuz eden modernliğin seyrinde olduğu gibi modernist sinemanın da devamlılıkların ve kesintilerin, benzerliklerin ve farklılıkların bir arada etkili olduğu karmaşık ve evrimsel bir süreci takip ettiğini görürüz. Karadoğan'ın ifadesiyle, sinema anlatısının klasik uylasımalarına karşı geliştirilen anlatısal stratejilerle modernist bir hale dönüşmesinin de belirli gelişim evreleri vardır. Türkiye'de sanat sinemasının gelişimi, bu stratejilerin kısmen uygulandığı bir tarihsel süreci takip etmiştir. Bu çalışmada, farklı dönemlerde farklı filmler aracılığıyla öne çıkan içerik ve biçim tartışmalarının biçimlendirdiği dönüşüm, meselelerin iç içe oluşu ve sınırlar çizmenin tüm güçlüğüne rağmen farklılıkların görünür hale getirilebilmesi adına her birinin kendine özgü yanlarıyla ayrı tarihsel dönemler içerisinde gösterilmeye çalışılıyor.

Odaklandığı konuyu analitik ve işlevsel bir perspektifle berraklaştırmayı amaçlayan bir yapı arz eden kitabın birinci kısmında mutlak temsil olarak anlatı düşüncesinin egemen olduğu, sinemanın Osmanlı İmparatorluğu'na gelişinden 1940 yılına kadar olan zamanı kapsayan *mimetik-öncesi* dönem olarak belirlenmiş. Bu kısmın ilk bölümü, *Sponeck'ten Sinemaya: Ayastefanos'un Hayaleti* başlığıyla sinemanın Türkiye'de bir endüstri haline gelmesi ve sanat olma sürecini değerlendiriyor. Bu kısmın ikinci bölümü, *Yerli Yapımcılık, İlk Paradigma Değişimi –Muhsin Ertuğrul ve Sinema* ile Karadoğan Türkiye sinemasında 1940'lı yılların sonlarına dek sürecek olan bu dönemin sessiz evresinin ilk aşamasından (1896-1922) ikinci aşamasına (1922-1931) geçildiğini ve uzun filmlerin yapımına başlandığını tespit ediyor. Bu ayrımın ışığında, sesli evre ise 1931 ile 1940 yılları arasını kapsıyor.

Kitabın ikinci kısmında nesnel temsil olarak anlatı ifadesiyle izi sürülen 1940 ile 1960 arasındaki *mimetik dönem*; *40'lar: Yerli Filmcilik Olarak Ulusal Sinema İnşası* başlıklı bölümüyle 1940'lardan itibaren artan izleyici ve çalışmalarla beraber sinemanın kuruluşu meselesinin gündeme geldiği ve endüstriyel ve sanatsal varlığı üzerine düşünölmeye başlandığı vur-

gulanıyor. 50'ler: *Yeşilçam'ın Kuruluşu ve Modernizm Olasılığının Bastırılışı* başlıklı ikinci bölümde Batı ile yüzleşen yerli sanatın ilk zamanlarında hâkim olan "nesnel görüş" inceleniyor. Bu bölümde, sinemanın ilk modernist örnekleri olarak kabul edilen *Kanun Namına* (1952), *Kamelyalı Kadın* (1957) ve *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) filmleri merkeze alınarak farklı bağlamlarda biçim ve içerik tartışmaları yapılıyor.

Kitabın üçüncü kısmı, öznel temsil olarak anlatı nitelemesiyle 1960-1980 yılları arası *diegetik* dönemi araştırıyor. Bu kısmın ilk bölümü, 60'lar: *Öznellik ve Auteur'ün Ortaya Çıkışı*, hâkim anlayışa karşı yavaş yavaş gelişen öznellik çabasına ve yönetmen sinemalarına odaklanıyor. Atilla Tokatlı'nın bir roman uyarlaması olan *Denize İnen Sokak* (1960) filmi, hem anlatısı hem de tekniği itibarıyla dönemin yaygın kabullerinin dışına çıkan filmlerin bir örneği olarak ele alınıyor. Karadoğan'ın ifadesiyle, Türkiye sinemasında sanat sinemasının ilk bilinçli örneği olan Cengiz Tuncer'in *Sevmek Seni* (1965) filmi, *Yeşilçam* kalıpları dışında anlatı ve karakter kuruluşuna sahip bulunuyor. Yönetmeni Alp Zeki Heper'in, bugün bile çok az kişinin bildiği *Suluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* (1966) filmi de çekildiği dönemde yerleşik sinemasal kalıplara uygun olmayışı nedeniyle gösterimi engellenen ilk "deneysel" filmidir. Bu bölümün 70'ler: *Politik Deneyim Olarak Modernizm* başlıklı ikinci bölümü ise, *Yılmaz Güney Sineması*, *Ali Gevgili ve Sanat Sineması* ile *Yeşilçam'dışı Sinema* başlıklarıyla birlikte toplumsal ve politik hassasiyetlerle üretilen filmler analiz edilerek *Türkiye'de Üçüncü Sinema* mevzusuna odaklanılıyor. Aynı bölümde *Umut* (1970) filmi özelinde toplumsal olanın ne olduğu tartışmaya dâhil edilirken, *Arkadaş* (1974) filmiyle birey olgusu ve 1970'li yıllarda Bilge Olgaç tarafından çekilen *Bir Gün Mutlaka* (1975) filminde ve Yavuz Özkan tarafından çekilen *Maden* (1978) ile *Demir Yol* (1979) filmlerinde ön plana çıkan ortak bir tema olarak "kitlelerin döngüsü" konusu masaya yatırılıyor.

Kitabın dördüncü kısmı, kendine gönderme (self-reflexivity) olarak anlatı ifadesiyle nitelenen ve 1980-2000 yılları arasını kapsayan *refleksif* dönemde, birey odaklı ve politik yönelimli filmler sonrası modernist sinemayı inceleniyor. Bu süreçte yerleşik anlatı ve sinema tarzı üzerine sorgulamalar getirilmiş ve yeni film yapımı olasılıkları üzerine düşünülmüştür. Karadoğan, bu arayışlar sürerken yeni anlatım kalıpları deneyen filmlerle birlikte bu dönemde önceki film yapım pratiklerinin etkisiyle üretilen *kadın filmlerinin*, muhafazakâr eğilimleri benimseyen *arabesk filmlerin* ve dönemin politik olayların gölgesinde çekilen *12 Eylül filmleri* ile *güncel ya da toplumsal sorunlara yönelen filmlerin* de varlığını sürdürdüğüne işaret

ediyor. Geleneksel anlatı yapısına karşı geliştirilen anlatı ve tekniğin yeni stratejilerine gönderme yapan *80'ler: Anlatının Radikalleşmesi* bölümü ile yarına kalan bir umut olarak kendi imgesine bakma ve *Gökyüzü* (1986) filmi ile birlikte anlatının kurmaca dünyasının ihlal edilişi konuları irde-leniyor. Sinemanın kurumsallaşma sürecinin çeşitli kriz ve gelişimler ile filmlerin anlam yaratma ve alımlanışındaki dikkate değer dönüşümünü gözlemleyen *90'lar: Minimalist Anlatının Olanakları* başlıklı bölümde ise filmlerinde rüya ile gerçeğin sınırlarının bulanıklaştığı Ömer Kavur film-leri ile Kavur'un zaman ve mekan ile kurduğu ilişkiye benzer bir bağ ku-ran Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri özelinde minimalist anlatı yapısı tartış-ma konusu ediliyor. Kitap, sonuç itibarıyla, modernist sinemanın hangi bağlamda kendini gösterdiği, hangi iddialarla geliştirildiği mevzusunu, belirlenen bu dönemlerin sinemasal söylemleri ve film pratiklerinin bu söylemlere verdiği yanıtlarla birlikte tartışarak ortaya koyuyor.

