

# TÜRK SİNEMASININ KIRILGAN HAFIZASI

İmdat Demir — Filozof Kirpi

## ÖZET

*Türk Sinemasının Kırılğan Hafızası*, Türk sinemasını doğuşundan platform çağına kadar estetik, sosyolojik, politik ve kültürel bir otopsiye yatan geniş bir çözümlemedir. Metin, sinemanın Osmanlı'nın son döneminde eksik arşiv, kayıp ilk kare ve modernleşme gerilimiyle doğduğunu; erken Cumhuriyet'te ise tiyatro geleneğinin gölgesinde kendi görüntü dilini kurmakta zorlandığını gösterir. Yeşilçam dönemi, halkın karanlık salonda birlikte ağladığı, melodramın, yıldız sisteminin, yoksulluk ve aile mitolojisinin güçlü biçimde çalıştığı çelişkili bir duygu fabrikası olarak ele alınır. Ardından toplumsal gerçekçilik ve politik sinema, köy, göç, emek, mülkiyet, devlet baskısı ve sınıf çatışmaları üzerinden perdenin vicdanını uyandırır. 1980 darbesiyle birlikte sinema politik dilini kaybeder; arabesk, kader, bastırılmışlık, erkeklik krizi ve kadın kimliği etrafında kırık bir ruh hâline bürünür. 1990'larda Yeşilçam düzeninin çöküşü, televizyonun yükselişi ve yeni yönetmenlerin yalnız, karanlık, taşralı, kentli ve varoluşsal arayışları belirir. 2000'ler ve 2010'larda festival sineması ile gişe komedisi iki ayrı Türkiye gibi yan yana yürür; taşra sıkıntısı, politik alegori, yeni orta sınıf, popüler kahkaha ve korku türü öne çıkar. Son bölümde platformlar, salon krizleri, algoritmalar, sansür ve dikkat dağılması tartışılır. Metin, Türk sinemasının aslında Türkiye'nin yaralı hafızası olduğunu savunur.

1

## 1. İLK KAYIP KARE: OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E SİNEMANIN DOĞUŞU

Türk sinemasının doğuşu, parlak bir başlangıç hikâyesi gibi anlatılamaz. Burada daha ilk karede bir gölge vardır. Perde kurulmuştur ama arşiv eksiktir; kamera vardır ama görüntü kayıptır; isimler vardır ama belge tartışmalıdır; başlangıç vardır ama başlangıcın kendisi bile güvenle tutulamaz. Bu yüzden Türk sinemasının doğum yeri bir stüdyo değil, biraz da hafızanın karanlık odasıdır. Daha doğarken elinde sağlam bir nüfus cüzdanı yoktur bu sinemanın. Kim çekti, ne çekildi, nerede gösterildi, gerçekten film var mıydı, yoksa sonradan kutsallaştırılmış bir anlatı mı üretildi? Türk sinemasının ilk büyük ironisi budur: Görüntü sanatı olarak doğar, fakat kendi doğum görüntüsünü bize gösteremez.

Osmanlı'nın son döneminde sinema, imparatorluğa yalnız bir eğlence makinesi olarak girmez. Pera'nın vitrinlerinde, Galata'nın kozmopolit kalabalığında, kahvehanelerin, birahanelerin, tiyatro salonlarının yarı karanlık atmosferinde beliren bu yeni icat, modernliğin göz kırpmasıdır. Avrupa'dan gelen cihazlar, seyyar göstericiler, yabancı operatörler, Levanten araçlar, sarayın merakı, halkın şaşkınlığı, devletin temkinli bakışı aynı perdede buluşur. Osmanlı'da erken sinema üzerine yapılan araştırmalar, artık yalnız "ilk film hangisidir?" sorusuna sıkışmıyor; sinemaya gitme kültürü, gösterim mekânları, dağıtım, seyirci alımlaması ve arşiv sorunları gibi daha geniş alanlara açılıyor. Bu dönüşüm, erken sinema tarihini eski millî gurur ezberlerinden biraz olsun kurtarıyor.

İlk gösterimlerin Pera çevresinde yoğunlaşması tesadüf değildir. Sinema önce imparatorluğun merkezine değil, merkezin kenarındaki Batılılaşmış vitrine gelir. Burası hem içerisi hem dışarıdır; hem Osmanlı'dır hem Avrupa'nın taşınabilir izdüşümüdür. Sinema da tam böyle bir şeydir zaten: İçeri girer ama yabancı kalır; halkın gözünü büyüler ama devletin şüphesini de çağırır. Galatasaray'daki Sponeck Birahanesi çevresinde anlatılan ilk gösterim hikâyeleri, sinemanın Osmanlı toplumuna kahvehane, meyhane, tiyatro ve panayır arası bir seyir deneyimi olarak girdiğini gösterir. Bu yeni aygıt henüz "sanat" olarak kutsanmamıştır; daha çok hareket eden resimdir, teknik sihirdir, zamanın içinden koparılıp duvara vurulan tuhaf bir hayal parçasıdır.

İlk seyircinin şaşkınlığını hafife almamak gerekir. Bugünün ekran yorgunu insanı, görüntünün ilk kez hareket ettiğini gören insanın ruhsal sarsıntısını kolay anlayamaz. Biz artık görüntü çöplüğünde yaşıyoruz; onlar ise görüntünün canlanmasına tanık oldular. Bir trenin perdeye yaklaşması, kalabalığın bir anda hareket etmesi, bir bedenin gerçekmiş gibi kıpırdaması, o dönemin seyircisi için yalnız teknik bir yenilik değildi; varlık düzeninde küçük bir depremdi. Hayal, hakikatin kılığına girmişti. Sinema tam burada, Osmanlı'nın geleneksel temaşa kültürüyle modern optik rejim arasında yeni bir kapı açtı. Karagöz, meddah, orta oyunu ve tiyatro sahnesinin ardından gelen bu makine, gölgeyi mekanikleştirdi; hikâyeyi insan ağzından alıp mercek, ışık ve perde üçgenine taşıdı.

Fakat bu ilk karşılaşma aynı zamanda bir iktidar meselesidir. Sinema masum bir oyuncak değildir; bakını dönüştürür, gösterileni düzenler, kalabalığı aynı yöne baktırır. Modern devletlerin sinemaya ilgisi de buradan gelir. Kamera yalnız kaydetmez; seçer, çerçeveler, saklar, çoğaltır. Osmanlı'nın son döneminde sinema ile propaganda, belgeleme, sansür ve askerî kayıt arasındaki bağlar bu yüzden önemlidir. Devlet, görüntünün kitle üzerindeki etkisini geç de olsa sezmiştir. Kalabalığın karanlık bir salonda aynı perdeye bakması, estetik olduğu kadar siyasal bir olaydır. Çünkü aynı görüntüye bakan insanlar, farkında olmadan aynı duygunun hizasına çağırılır.

Türk sinemasının "ilk film" meselesi tam da bu duygusal ve ideolojik yükün ortasında durur. *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* genellikle 1914 tarihli ilk Türk filmi olarak anılır; Fuat Uzkınay adı da bu başlangıç anlatısının merkezine yerleştirilir. Fakat bu filmin kendisi ortada yoktur; tartışmalar, tanıklıklar, gazete kayıtları, sonradan yazılmış tarih metinleri ve millî sinema hafızasının ihtiyaçları birbirine karışmıştır. Dilek Kaya'nın "Kırık Bir İlk Hikâyesi" başlıklı çalışmasının da işaret ettiği gibi, bu film etrafındaki tartışmalar yalnız teknik bir arşiv meselesi değil, Türk sinemasının kendisine nasıl bir doğum hikâyesi yazdığıyla ilgili temel bir problemdir.

Burada çok kritik bir şey var: Türk sinemasının ilk kabul edilen filmi, bir anıtın yıkılışını konu alır. Yani doğum sahnesinde kurucu jest "yapmak" değil, "yıkma"dır. Bu basit bir ayrıntı değildir. Ayastefanos'taki Rus Abidesi, Osmanlı yenilgisinin, hafızaya kazınmış utancın, imparatorluğun kırılmış gururunun taşlaşmış sembollerinden biri olarak görülür. Onun yıkılışının filme alınması, yalnız bir olay kaydı değil, yenilgi hafızasına müdahaledir. Kamera burada bir matem merceği değil, rövanş aygıtı gibi çalışır. Millet'in gururu kırılmıştır; perdeye yıkılan bir anıt düşer. Daha ilk anlatıda sinema, tarihin yarasını görüntüye çevirir.

Fakat görüntü kayıptır. İşte otopsinin bıçağı tam buraya iner. Türk sinemasının başlangıcında hem millî hafızayı onarmak isteyen güçlü bir arzu, hem de bu arzuyu doğrulayacak maddi görüntünün yokluğu vardır. Bu yokluk, sinemamızın sonraki bütün kaderine sinmiş gibidir. Arşiv tutamayan ülke, hatıra üretir. Belgeyi koruyamayan toplum, efsaneyi şişirir. Film yoksa hikâye büyür; görüntü kayıpsa anlatı kutsallaşır. Bizde kültür tarihi çoğu zaman böyle çalışır: Önce eksiklik oluşur, sonra o eksikliğin üzerine büyük bir millî vitrin kurulur. Vitrinin ışığı güçlüdür ama arka taraf rutubet kokar.

Erken Cumhuriyet'e geçildiğinde sinema yeni rejimin modernleşme atmosferine yerleşir; ancak bu yerleşme de kendiliğinden, organik ve güçlü bir sinema endüstrisi doğurmaz. Cumhuriyet'in tiyatroya, dile, eğitime, şehir hayatına, kıyafete, bedene ve kamusal görünürlüğe müdahale eden modernleştirici enerjisi, sinemayı

da etkilemiştir. Ama sinema henüz kendi kurumsal bedenini kuracak güçte değildir. Teknik yetersizlik, sermaye azlığı, salon dağılımı, yetişmiş insan eksikliği, sansür ve devletin mesafeli ilgisi bu alanı daraltır. Sinema, bir yandan modernleşmenin parlayan vitrini olmaya adaydır; diğer yandan tiyatrunun, edebiyatın ve devlet terbiyesinin gölgesinden çıkmakta zorlanır.

Bu erken dönemde yabancı sermaye, Levanten girişimciler ve İstanbul merkezli seyir kültürü belirleyici olur. Anadolu henüz büyük ölçüde dışarıdadır. Sinema İstanbul'un, özellikle de Beyoğlu-Pera hattının ışıklı ve kozmopolit mekânlarında daha görünürdür. Bu durum, Türk sinemasının doğuşuna sınıfsal ve mekânsal bir iz bırakır. Perde, bütün memlekete aynı anda açılmaz. Önce merkez görür, taşra sonra duyar. Önce şehirli merak eder, halkın geniş kesimleri daha sonra alışır. Dolayısıyla Türk sinemasının başlangıcı, daha en başta eşitsiz bir seyir coğrafyası üretir. Sinemanın memleket sathına yayılması zaman alacaktır; o zamana kadar görüntü de modernlik gibi İstanbul'dan konuşan bir şeydir.

Yine de sinema, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişin en güçlü sembolik araçlarından biri olabilecek imkâna sahiptir. Çünkü bu toplum büyük bir tarih kırılmasından geçmektedir: imparatorluk çözülmekte, savaşlar yaşanmakta, alfabe değişmekte, şehir dönüşmekte, gündelik hayat yeniden düzenlenmekte, yeni yurttaş tipi inşa edilmektedir. Bütün bunların sinemasal karşılığı çok büyük olabilirdi. Fakat erken Türk sineması, bu büyük tarihsel malzemeyi güçlü bir estetik dile dönüştürmekte gecikir. Kamera vardır ama sinemasal düşünce zayıftır. Hikâye vardır ama görüntü dili yeterince derinleşmemiştir. Malzeme dev gibidir; onu işleyecek sinema aklı henüz çocuk yaştadır.

Bu yüzden ilk dönemi kutsamak da haksız yere küçümsemek de yanlıştır. Bu dönem, bir doğum sancısıdır. Teknik merakla millî hafıza, sahne alışkanlığıyla görüntü arzusu, Batı'dan gelen cihazla yerli anlam arayışı birbirine dolanır. Türk sineması daha ilk adımında bir kimlik sorusuyla karşılaşır: Bu kamera kimin gözüdür? Devletin mi, halkın mı, Batı'nın mı, İstanbul'un mu, yeni rejimin mi, yoksa henüz doğmamış bir sinema milletinin mi? Cevap kolay değildir. Zaten kolay cevap veren tarihçi, çoğu zaman arşivin değil, ideolojinin memurudur.

İlk kayıp kare bize şunu söyler: Türk sineması doğarken yalnız film çekmeye başlamadı; aynı şekilde kendi yokluklarıyla yaşamayı öğrendi. Kayıp filmler, kırık kayıtlar, eksik arşivler, tartışmalı başlangıçlar, sonradan parlatılmış isimler, unutulmuş emekçiler, yabancı operatörler, yerli hevesliler, devletin mesafesi, halkın şaşkınlığı... Hepsi bu doğumhanede yan yana durur. Ortada pırl pırl bir bebek yoktur; üstü tozlu, nefesi düzensiz, kimliği tartışmalı, ama gözleri açık bir çocuk vardır. O çocuk büyüyecek, Yeşilçam'ın kalabalık salonlarında ağlayacak, darbelerde susacak, taşrada uzun uzun bakacak, festivallerde sıkıntısını sanat diye gezdirecek, platform çağında ekranlara bölünecektir. Ama ilk yarasını hiç unutmayacaktır: Kendi doğum görüntüsünü kaybetmiş bir sinema olmak.

**Filozof Kirpi: "Türk sineması ilk karesini kaybetti; çünkü bu memlekette hafıza çoğu zaman arşivde değil, yarada saklanır."**

## 2. TİYATROKULAR DÖNEMİ: SAHNE PERDEYİ BOĞARKEN

Türk sinemasının erken bedeninde en belirgin organ tiyatrodur. Kamera vardır, perde vardır, oyuncu vardır, hikâye vardır; fakat sinema hâlâ kendi gözünü bulamamıştır. Sahnenin ağır perdesi, sinemanın hafif perdesinin üstüne çöker. Oyuncular kameraya değil, locadaki seyirciye oynar gibidir. Jest büyüktür, bakış büyüktür, ses olmasa bile beden konuşmayı abartır. Dekor, bir hayat alanı gibi değil, sahne gerisi gibi durur. Kamera çoğu zaman olayın içine girmez; karşıya geçip izler. Sanki sinema makinesi icat edilmiştir ama ona

tiyatro bileti kesilmiştir. Türk sinemasının ikinci büyük ironisi budur: Hareketli görüntü sanatı, hareketsiz sahne alışkanlığının terbiyesine sokulur.

Bu dönemi yalnız “Muhsin Ertuğrul’un egemenliği” diye anlatmak eksik kalır; ama onun ismini merkeze almadan da anlamak mümkün değildir. Çünkü Muhsin Ertuğrul, erken Cumhuriyet kültürünün tiyatro, sahne, oyunculuk, uyarlama, modernleşme ve sanat terbiyesi üzerinden kurduğu zihinsel dünyanın sinemadaki en güçlü temsilcisidir. Bir yandan kurucu bir figürdür; bu hakkı teslim etmek gerekir. Sinema alanında insan, kurum, teknik, disiplin ve süreklilik kıtlığı varken ortaya çıkmış, yokluğun ortasında üretim yapmıştır. Diğer yandan sinemayı tiyatro terbiyesinden tam kurtaramamıştır. Yani hem başlangıcın imkânıdır hem de başlangıcın sınırınıdır. Böyle figürler kültür tarihinde sık görülür: Kapıyı açarlar, fakat kapının eşliğinde fazla uzun durdukları için arkadan gelenlerin geçişini de daraltırlar.

Tiyatrocular Dönemi’nin temel meselesi biçimdir. Anlatılan hikâyeden önce, hikâyenin nasıl görüldüğü önemlidir. Sinema kamerayla düşünür; tiyatro sahneyle. Sinema keser, yakınlaşır, uzaklaşır, ayrıntıyı büyütür, zamanı kırar, mekânı parçalar, yüzün içindeki küçük titreşimi yakalar. Tiyatro ise aynı anda orada bulunan bedenlerin canlı gerilimine dayanır. Erken Türk sinemasında bu iki rejim birbirine karışır ama çoğu zaman tiyatro kazanır. Kamera, kendi başına bir düşünme aygıtı olmaktan çok, sahneyi kaydeden sabırlı bir memura dönüşür. Oyuncu, sinemanın iç sessizliğine değil, tiyatronun dışa dönük beyanına yaslanır. Sonuçta perdede çoğu zaman hayat değil, hayatı temsil etmeye çalışan sahne görülür.

Bu yalnız teknik yetersizlikten kaynaklanmaz. Elbette kamera, ışık, stüdyo, montaj bilgisi, eğitilmiş sinema emekçisi, sermaye ve dağıtım ağının zayıflığı önemliydi. Fakat daha derinde bir estetik tereddüt vardı. Sinema, uzun süre “ciddi sanat” sayılmak için tiyatronun gölgesine ihtiyaç duymuş gibidir. Çünkü tiyatro, özellikle erken Cumhuriyet modernleşmesinde kültürlü, terbiyeli, Batılı, seçkin ve öğretici bir sanat olarak görülüyordu. Sinema ise biraz panayır, biraz eğlence, biraz halk merakı, biraz ticari gösteriydi. Bu yüzden sinemaya saygınlık kazandırmanın yolu onu tiyatroya yaklaştırmak sanıldı. Oysa sinema tiyatroya yaklaştıkça saygınlığı belki ama sinema olmaktan uzaklaştı. Kültür tarihinin meşhur hastalığı burada da devreye girer: Bir şeyi yüceltmek isterken onun tabiatını boğmak.

Bu dönem filmlerinde uyarlamalar da dikkat çekicidir. Edebiyat, tiyatro ve Batılı kaynaklar sinemanın malzeme deposu hâline gelir. Bu anlaşılır bir durumdur; çünkü yerli senaryo geleneği zayıftır, sinemaya özgü dramatik yapı henüz gelişmemiştir. Fakat uyarlama meselesi de çift taraflıdır. Bir taraftan sinemaya hikâye sağlar; diğer taraftan onu metnin ve sahnenin esiri yapar. Kamera, romanın ya da oyunun arkasından yürür; kendi dilini kurmakta gecikir. Sinema, görüntüyle düşünmek yerine, metni görüntüye tercüme etmeye çalışır. Bu tercüme çoğu zaman kayıplı olur. Çünkü her sanat kendi bedeninde nefes alır. Romanın cümlesi, tiyatronun repliği, sinemanın planı aynı şey değildir. Bunları aynı sepete koyan anlayış, elindeki meyveyi de çürütür, sepeti de ağırlaştırır.

Tiyatrocular Dönemi’nin oyunculuk anlayışı da ayrı bir otopsi ister. Yüz, sinemada küçük bir kıtadır. Kaşın en hafif kıpırtısı, dudağın yarım kalmış titremesi, gözün kaçamak bakışı, parmağın masaya değme biçimi karakteri açabilir. Tiyatroda ise beden uzak mesafeye konuşur; hareket büyür, mimik genişler, jest görünür olmak zorundadır. Erken dönem Türk sinemasında oyunculuk çoğu zaman bu büyüklüğü perdeye taşır. Sinema ise büyük jesti sevmez; onu hemen teşhir eder. Kameranın zalim bir ahlâkı vardır: Abartıyı yakalar, sahteciliği büyütür, fazla makyajı affetmez. Tiyatro sahnesinde kabul edilebilir olan şey, kameranın önünde yapaylaşır. Çünkü kamera seyircinin gözü değildir yalnız; merhametsiz bir yakınlık makinesidir.

Bununla birlikte tiyatrocuları kolayca suçlamak da ucuz bir entelektüel kabadayılık olur. Ortada gelişmiş bir sinema okulu yoktu, sinema tekniğini bilen geniş bir kadro yoktu, üretim sürekliliği sınırlıydı, seyirci alışkanlıkları yeni yeni oluşuyordu. Tiyatro, eldeki en hazır insan kaynağıydı. Oyuncu oradaydı, yönetmen

oradaydı, metin oradaydı, sahne disiplini oradaydı. Sinema aç bir alandı; tiyatro ona ilk lokmayı verdi. Sorun lokmanın verilmesi değildi; sorun, sinemanın uzun süre aynı lokmayı çiğnemeye mahkûm edilmesiydi. Bir sanatın bebekliğinde başka sanatlardan süt emmesi doğaldır; fakat büyüdüğünde hâlâ aynı memeye yapışması gelişim bozukluğudur.

Erken Cumhuriyet'in modernleşme iklimi de bu dönemin ruhunu belirler. Sinema, yeni toplumun bedenini, kadını, erkeğini, ailesini, ahlâkını ve görünme biçimini gösterecek bir araç olabilirdi. Fakat tiyatro kökenli biçim, bu dönüşümü çoğu zaman canlı hayatın içinden değil, sahnelenmiş bir temsil düzeninden verdi. Kadın karakterler, modernlik işaretleri, aile çatışmaları, aşk, ahlâk, Batılılaşma ve gelenek gerilimi perdede belirdi; ama çoğu zaman karakterlerin tenine işlemiş bir toplumsal krizden çok, anlatılması gereken bir mesele gibi durdu. Yani sinema hayatı yakalamaktan çok, hayat hakkında konuşan bir kültür memuruna dönüştü. Bu, erken Cumhuriyet sanatlarının genel zaaflarından biridir: Toplumu anlamadan önce topluma şekil vermek istemek.

Bu dönemde sansür ve devlet bakışı da unutulmamalıdır. Sinema, tiyatrodan farklı olarak çoğaltılabilir ve daha geniş kitlelere ulaşabilir bir araçtı. Bu yüzden devletin sinemaya ilgisi daima mesafeli bir dikkat taşıdı. Görüntü kontrol edilmeliydi; çünkü görüntü yayılır. Sahnedeki söz bir salonda kalabilir, film makarası başka şehre gidebilir. Bu dolaşım imkânı, sinemayı hem cazip hem tehlikeli kılar. Türk sineması daha erken yıllarında bu görünmez terbiye duvarıyla karşılaşır. Kendi estetik dilini kurmaya çalışırken yalnız teknik ve ekonomik yoksullukla değil, aynı zamanda "ne gösterilebilir?" sorusunun siyasal baskısıyla da yaşar.

Tiyatrocular Dönemi'nin en büyük tarihsel etkisi, sonraki kuşaklara bir miras ve bir yük bırakmasıdır. Miras kısmı açıktır: üretim disiplini, oyuncu kadroları, anlatı geleneği, kurumsal deneyim ve seyirciyle temas. Yük kısmı ise daha ağırdır: kameranın edilgenliği, sahne merkezli düşünme, edebiyat ve tiyatroya bağımlı dramatik yapı, sinema dilinin gecikmesi. Türk sineması, sonraki yıllarda bu mirası aşmaya çalışacaktır. Sinemacılar Dönemi dediğimiz kırılma biraz da bu yüzden önem kazanır: Kamera artık sahnenin karşısındaki koltuktan kalkıp sokağa, yüze, bedene, işığa, toprağa, yoksulluğa, kalabalığa doğru yürümek zorunda kalacaktır.

Türk sineması doğduktan sonra hemen yürümeye başlamadı; önce tiyatronun eski ayakkabılarını giydi. Ayakkabılar büyüktü, sertti, biraz da şikti; ama sinemanın ayağını vurdu. Yine de o ayakkabılar olmadan ilk adımlar belki hiç atılamayacaktı. Kültür tarihi böyle nankör ilişkilerle doludur. Bir dönem seni taşır, sonra seni tutmaya başlar. Bir usta seni yetiştirir, sonra gölgesi boynuna ip gibi dolanır. Tiyatrocular Dönemi de Türk sinemasının hem sütannesi hem de ilk prangasıdır.

**Filozof Kirpi: "Türk sineması sahneden doğdu; ama perde olabilmek için önce sahnenin ağır kokusunu üstünden atması gerekti."**

### 3. YEŞİLÇAM'IN KALBI: MELODRAM, YILDIZ VE HALKIN KARANLIK SALONU

Yeşilçam'a girerken insanın burnuna önce eski bir salon kokusu gelir: nemli koltuk, bayat gazoz, çekirdek kabuğu, sigara dumanı, ter, ucuz parfüm, perdeden yansıyan ışığın tozla karışmış titremesi. Bu sinema yalnız film üretmedi; karanlıkta birlikte ağlama terbiyesi üretti. İnsanlar oraya yalnız eğlenmek için gitmedi. Biraz unutmak, biraz hatırlamak, biraz da kendi hayatında söyleyemediği cümleleri başkasının ağzından duymak için gitti. Yeşilçam'ın gerçek mekânı yalnız kamera önü değildir; kenar mahalle insanının akşam serinliğinde girdiği o loş salondur. O salonda halk kendini görmedi belki; ama kendini görmeyi arzuladığı kırık aynayla karşılaştı.

Yeşilçam, Türk sinemasının kalbidir; ama bu kalp düzenli atan sağlıklı bir organ değildir. Bazen melodramla şişer, bazen ticaretle yağlanır, bazen sansürle morarır, bazen yıldız sistemiyle parıldar, bazen de halkın hakiki acısına dokunduğu için gerçekten kan pompalar. Onu sadece "ucuz filmler dönemi" diye küçümseyenler sinemanın sosyolojisini anlamaz. Fakat onu yalnız "masumiyet çağı" diye parlatanlar da başka bir körlük üretir. Yeşilçam masum değildir; saf hiç değildir. O, yoksulluğu sattı, aşkı çoğalttı, fedakârlığı kutsadı, kadını bazen melek bazen günah keçisi yaptı, erkeği bazen kahraman bazen yaralı kabadayı diye pazarladı. Ama bütün bunları yaparken halkın duygu metabolizmasını da yakaladı. İşte onu büyük kılan yer burasıdır: Kalıp kullandı, fakat kalıbın içine gerçek gözyaşı sızdı.

1950'lerden 1970'lere uzanan Yeşilçam dünyası, bir üretim düzenidir. Bugünkü anlamda kurumsal, planlı, sermayesi sağlam bir endüstriden çok; hızlı çalışan, ilişkilerle dönen, borçla nefes alan, yıldızla para bulan, senaryoyu tekrar tekrar çeviren bir duygu atölyesidir. Bir sokak adı zamanla bir sinema evrenine dönüşür. Yapımcılar, dağıtımclar, yönetmenler, senaristler, oyuncular, figüranlar, set işçileri, afişçiler, salon sahipleri aynı ekonomik damarın içinde hareket eder. Anadolu işletmecileri hangi yıldızın hangi şehirde iş yapacağını bilir. Seyirci ağlamak mı istiyor, gülmek mi istiyor, kavga mı istiyor, türkü mü istiyor; piyasa bunu koklar. Yeşilçam'ın büyük sezgisi buradadır: Halkın psikolojisini akademiden önce gişeden okur.

Melodram, Yeşilçam'ın ana dili olur. Çünkü melodram, adaletsiz toplumların en kullanışlı duygusal mahkemesidir. Gerçek hayatta hakkını alamayan yoksul, perdede iyi kalpli fakirin sonunda tanınmasını, sevdiğine kavuşmasını, zenginın rezil olmasını, zalimin ceza görmesini ister. Bu sinemada kader çok çalışır. Tesadüfler fazla mesai yapar. Kaybolan çocuk büyür, zengin baba yıllar sonra bulunur, sevdiği kadın başkasına verilir, kötü adam en uygun anda ortaya çıkar, körlük açılır, hastalık iyileşir, namus kurtarılır, anne ağlar, çocuk ölür, fakir kız konağa girer, konak vicdan sınavından geçer. Bunlar bazen insana fazla gelir; ama halkın gerçek hayatında adalet o kadar az çalışır ki, perdede tesadüfün çalışmasına razı olur. Devletin, mahkemenin, okulun, ekonominin veremediği telafi duygusunu film verir.

Yeşilçam yıldızsız düşünülemez. Türkan Şoray'ın bakışı, Hülya Koçyiğit'in kırılmalılığı, Fatma Girik'in direnci, Filiz Akın'ın şehirli zarafeti; Kadir İnanır'ın öfkeli erkekliği, Tarık Akan'ın dönüşen yüzü, Cüneyt Arkın'ın bedensel kahramanlığı, Ediz Hun'un terbiyeli romantizmi, Kemal Sunal'ın saf görünen keskin zekâsı, Adile Naşit'in anne sıcaklığı, Münir Özkul'un haysiyetli yoksulluğu... Bunlar yalnız oyuncu değildir; toplumsal karakter deposudur. Seyirci onları izlerken tek tek insanları değil, kendi içinde taşıdığı rolleri seyredir. Anne, baba, âşık, kötü adam, mazlum, kabadayı, öğretmen, köylü, şehirli, zengin, gariban... Yeşilçam, Türkiye toplumunu yıldızların yüzüne dağıtır. Bir ülke bazen anayasadan önce oyuncularının yüzünde okunur.

Fakat yıldız sistemi aynı zamanda bir tür duygu ekonomisidir. Seyirci yıldızı görmek ister; yapımcı yıldızın yüzüne yatırım yapar; senaryo yıldızın persona'sına göre biçimlenir. Türkan Şoray "Sultan" olur; onun bakışı etrafında ahlâk, arzu, masumiyet ve kadınlık yeniden düzenlenir. Cüneyt Arkın, bedeniyle tarihî kahramanlık, millî gurur, erkek cesareti ve fantastik abartı üretir. Kemal Sunal, özellikle Hababam'dan sonra ve toplumsal komedilerde, aptal sanılan halk zekâsının en parlak maskelerinden birine dönüşür. Onun gülüşünde hem safiyet vardır hem de düzenin budalalığını açığa çıkaran bir ters ayna. Halk Kemal Sunal'a gülerken biraz da kendisini ezenlerin ne kadar gülünç olduğunu fark eder. İşte komedinin sinsi adaleti budur.

Yeşilçam'ın kadına bakışı ise derin bir çelişki taşır. Kadın hem anlatının merkezi hem de ahlâk rejiminin kurbanıdır. Kadın sevilir, yüceltilir, uğruna ölünür; ama aynı zamanda sürekli sınanır. Namus, fedakârlık, annelik, masumiyet, iffet, düşüş, pişmanlık ve bağışlanma onun bedeninde sahnelenir. Fakir kız zengin erkeğin dünyasına girerken sınıf atlama rüyasının da arzu nesnesi olur. Kötü kadın çoğu zaman fazla şehirli, fazla özgür, fazla makyajlı, fazla gülerdir. İyi kadın ise acıya dayanır, susar, bekler, affeder, ağlar. Bu sinema kadın yıldızlar üzerinden büyük bir hayranlık üretirken, kadın karakterleri çoğu zaman erkek merkezli ahlâkın dar koridorlarında dolaştırır. Perde parıldar ama koridor dardır.

Erkeklik de Yeşilçam'da huzurlu değildir. Baba bazen otoritedir, bazen yoksul haysiyetidir, bazen zalim konak düzenidir. Genç erkek ya romantik âşıktır ya kabadayıdır ya da sınıf atlama arzusu içinde yaralı bir figürdür. Kadir İnanır'ın yüzünde 1970'lerin öfkeli erkekliği belirir; Cüneyt Arkın'ın bedeninde tarihsel ve fiziksel kudret fantezisi dolaşır; Tarık Akan'ın yüzü ise zamanla yakışıklı romantizmden politik ve toplumsal vicdana doğru değişir. Bu dönüşüm bile tek başına Türkiye'nin sinema üzerinden okunabilecek bir ruh haritasıdır. Yakışıklı jön, ülke sertleştikçe yalnız âşık olarak kalamaz; siyasal yarayla temas etmek zorunda kalır.

Yeşilçam'ın en güçlü taraflarından biri şehir ve taşra arasındaki gerilimi işlerdir. Köyden kente göç, gecekondu, fabrika, zengin mahalle, yoksul semt, konak, pavyon, gazino, okul, mahalle kahvesi ve aile evi bu sinemanın temel mekânlarıdır. Mekânlar çoğu zaman derin bir gerçekçilikle kurulmaz; yine de Türkiye'nin toplumsal hareketliliğini sezdirir. Köy çözülür, şehir büyür, yoksul göç eder, zengin uzaktan bakar, mahalle dayanışır, konak soğuktur, gecekondu sıcaktır ama kırılığandır. Yeşilçam, modernleşmeyi plan raporlarından daha sahici bir yerden yakalar: evin içinden, düğün masasından, hastane koridorundan, fabrika kapısından, okul sırasından, dolmuş durağından.

Elbette tekrar sorunu vardır. Aynı hikâyeler farklı adlarla döner, aynı müzikler benzer sahnelerde kullanılır, aynı tesadüfler her filmde yeniden göreve çağrılır. Bir yerden sonra sinema düşünmeyi bırakıp formül çalıştırır. Yapım hızı arttıkça estetik dikkat düşer. Çok film çekmek, her zaman çok sinema üretmek anlamına gelmez. Yeşilçam bazen duygu tefeciliği yapar; seyircinin yoksulluğunu, inancını, aile özlemini, aşk açlığını ve adalet beklentisini sömürür. Gözyaşı, gişe gelinine çevrilir. Kahkaha, toplumsal sıkışmanın emniyet supabı olur. Halkın acısı perdede görünür ama çoğu zaman onu doğuran düzen yerinden edilmez. Kötü zengin cezalandırılır; zenginlik düzeni ayakta kalır. Kötü baba yumuşar; patriyarka yaşar. Kötü adam ölür; kötülüğün toplumsal kaynağı sisin içinde kaybolur.

7

Yine de Yeşilçam'ı bu yüzden çöpe atmak entelektüel şımarıklık olur. Çünkü halk kültürü kusursuz olmaz; yaralı olur, yamalı olur, çelişkili olur. Yeşilçam da tam böyledir. Bir yandan ideolojik kalıplar üretir, diğer yandan o kalıpların arasından hakiki duygular sızdırır. Bir yandan kadını ezer, diğer yandan kadın yıldızlar aracılığıyla seyircinin hafızasında unutulmaz bir güç yaratır. Bir yandan yoksulluğu romantikleştirir, diğer yandan yoksulun haysiyetini görünür kılar. Bir yandan düzeni onarır, diğer yandan düzenin vicdansızlığını açığa çıkarır. Çelişki dediğimiz şey bazen zaaf değil, toplumsal hakikatin ta kendisidir.

Yeşilçam'ın halkla kurduğu bağ, bugünün birçok steril yapımında yoktur. Bugün görüntü daha temiz, ses daha kaliteli, kamera daha akıllı, kurgu daha hızlı olabilir; fakat halkın ruhuna dokunan o tuhaf damar çoğu zaman eksiktir. Yeşilçam'ın salonunda insanlar birlikte ağlardı. Bugünün ekranında herkes ayrı ayrı tüketiyor. Orada karanlık ortaklaşaydı; burada ekran kişisel. Yeşilçam'ın melodramı bazen fazla kaba, fazla gürültülü, fazla kolaydı; ama cemaat duygusu üretti. Sinema salonu bir tür duygusal kiraathane gibiydi. İnsanlar aynı acıya bakar, aynı anda güler, aynı anda susardı. Bu ortaklık küçümsenecek şey değildir. Modern insanın kaybettiği şeylerden biri de budur: beraber ağlama kabiliyeti.

Yeşilçam'ın kalbi hâlâ atıyor; çünkü Türkiye hâlâ melodramatik bir toplum. Hâlâ adalet yerine kader bekleniyor. Hâlâ yoksulun hakkı tesadüfe bırakılıyor. Hâlâ aile hem sığınak hem hapisane. Hâlâ kadın bedeni ahlâkın mahkemesi yapılıyor. Hâlâ erkeklik yaralı ve gürültülü. Hâlâ zenginlik kaba, yoksulluk haysiyetli görünmek zorunda. Hâlâ devlet baba, anne fedakâr, çocuk masum, kötü adam fazla tanıdık. Bu yüzden Yeşilçam geçmişte kalmış bir sinema dönemi değildir; Türkiye'nin bitmeyen iç senaryosudur. Eski filmlere bakarken yalnız nostaljiye değil, hâlâ değişmemiş toplumsal kaslara da bakıyoruz.

Yeşilçam'ın otopsisinde masanın üzerinde çıkan şey şudur: Halkın kalbiyle piyasanın kasası aynı bedende çalışmıştır. Biri kan pompalamış, diğeri kanı satmıştır. Bu yüzden Yeşilçam hem sevilir hem yargılanır. Onu sevmeyen bu memleketin duygusal tarihini eksik okur; onu sorgulamayan da halkın gözyaşına fazla

romantik bakar. Sinema dediğin bazen tam da budur: karanlıkta açılmış bir yara, üstüne düşen ışık, sonra herkesin aynı anda mendiline davranması.

**Filozof Kirpi: "Yeşilçam halkın gözyaşını perdeye taşıdı; fakat o gözyaşının hangi düzenden aktığını çoğu zaman göstermeye cesaret edemedi."**

#### 4. TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK VE POLİTİK SİNEMA: PERDENİN VİCDANI UYANIRKEN

Bir köy çeşmesinin başında bekleyen kadınları düşünelim: tenekeler boş, yüzler yorgun, toprak çatlamış, erkeklerin sesi sert, devlet uzak, su ise bir mülkiyet kavgasının ortasında tutulmuş. Kamera burada artık yalnız güzel yüz aramaz. Bakış, toprağın çatlağına, öküzün soluk alışına, köylünün elindeki nasıra, kasabanın mahkeme kapısına, jandarmanın gölgesine, ağanın avlusuna, yoksulun suskunluğuna iner. Yeşilçam'ın kalabalık melodramı hâlâ arkada uğuldar; ama bazı yönetmenler o uğultunun içinden başka bir ses duymaya başlar: memleketin yapısal iniltisi.

1960'larla birlikte Türk sinemasında beliren toplumsal gerçekçi damar, yalnız estetik bir arayışın sonucu değildir. Türkiye değişmektedir. Köy çözülmekte, şehir şişmekte, emek piyasası genişlemekte, iç göç hızlanmakta, sınıf farkları daha görünür hâle gelmekte, siyasal dil sertleşmekte, üniversite gençliği hareketlenmekte, sendikal mücadele ve sol düşünce kamusal alanda daha güçlü duyulmaktadır. Sinema bu sarsıntıyı geç fark etse de sonunda duvarın çatlağını görür. Daha önce yoksulluk çoğu zaman kader ve aşk dekoruyken, bu yeni damarda yoksulluk bir düzen meselesi olarak belirir. Fakir kızın zengin oğlana kavuşması yetmez artık; sorulması gereken soru şudur: Bu fakirlik niçin bitmiyor, bu zenginlik kimin sırtından büyüyor?

Metin Erksan bu kırılmanın en keskin isimlerinden biridir. *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz*, *Kuyu* gibi filmlerinde toprak, su, mülkiyet, arzu ve iktidar, melodramın yumuşatıcı örtüsünden çıkarılarak daha çıplak bir çatışma alanına taşınır. Özellikle *Susuz Yaz*, suyun etrafında kurulan mülkiyet kavgasını yalnız köy hikâyesi olarak bırakmaz; suyu hayatın, hakkın, bedeninin ve iktidarın merkezine koyar. Su akmazsa yalnız tarla kurumaz; ahlâk da kurur. Bir insan suyu tutuyorsa, aslında başkasının yaşama hakkını elinde rehin tutuyordur. Erksan'ın kamerası burada köyü romantik bir pastoral mekân gibi göstermez; köyün içindeki sertliği, kabalığı, cinselliği, açgözlülüğü ve çaresizliği açığa çıkarır. Köy masumiyet kartpostalı olmaktan çıkar; insanın karanlık tarafının çamur bulaşmış sahnesi olur.

Halit Refiğ'in sineması ise başka bir kapı açar. O, Batı merkezli sinema anlayışına karşı yerli anlatı, tarih, toplum ve ulusal duyarlık arayışını öne çıkarır. *Gurbet Kuşları* gibi filmler, göç eden ailenin şehir karşısındaki çözümlüğünü görünür kılar. Burada İstanbul artık yalnız arzusun ve fırsatın şehri değildir; taşradan gelen insanı öğüten, aileyi dağıtan, ahlâkı sınayan, sınıfsal farkları acımasızca gösteren bir makinedir. Göç eden aile şehre gelirken yalnız valiz getirmez; köyün alışkanlığını, mahallenin utancını, erkeklik gururunu, kız çocuklarının kırılmasını, babanın otoritesini, annenin sessiz yükünü de getirir. Şehir bu yükü kabul etmez; ezer, dönüştürür, dağıtır.

Lütfi Akad ise Türk sinemasının belki de en ağırbaşlı vicdanlarından biridir. Onun kamerasında bağırma azdır, gösteriş azdır, süs azdır; ama insanın toplumsal kaderi çok derinden hissedilir. Özellikle göç ve emek ekseninde kurulan filmleri, köyden kente gelen insanın yalnız ekonomik değil, ontolojik bir sarsıntı yaşadığını gösterir. İnsan yer değiştirdiğinde yalnız adres değiştirmez; dilini, bakışını, utancını, aile içi rolünü, bedeninin duruşunu da değiştirir. Akad'ın gücü burada yatar: Büyük toplumsal dönüşümü küçük jestlerin içine yerleştirir. Bir kadının susuşu, bir erkeğin kapı önünde bekleyişi, bir çocuğun yüzündeki korku, şehir denen dev yapının altında ezilen insanı anlatmaya yeter.

Toplumsal gerçekçilik Türk sinemasında bir anda tertemiz bir bilinç olarak ortaya çıkmadı. Melodram hâlâ içindeydi, piyasa hâlâ baskındı, sansür hâlâ tepede duruyordu. Fakat sinemanın bakışı değişmişti. Daha önce kötülük çoğu zaman kötü adamla açıklanıyordu; şimdi kötülüğün arkasında toprak düzeni, mülkiyet ilişkisi, sınıf ayrımı, devlet baskısı, cinsiyet rejimi, göç ve yoksulluk görünmeye başladı. Bu küçük bir değişim değildir. Çünkü kötülüğü yalnız kötü adamla açıklayan sinema, seyircinin vicdanını rahatlatır. Kötü adam ölür, düzen temizlenmiş gibi olur. Oysa toplumsal gerçekçi damar, kötü adam gitse de kötülüğün başka kılıkla geri döneceğini sezdirir. İşte sinemanın vicdanı burada uyanır.

Yılmaz Güney bu uyanışın en sert, en tartışmalı, en yaralı yüzüdür. Onu yalnız oyuncu yıldızlığıyla, "Çirkin Kral" imgesiyle, politik kimliğiyle ya da hayatındaki karanlık olaylarla açıklamak kolaylık olur. Güney, Türk sinemasında yoksulun, dışlanmışın, ezilenin, öfkeli erkeğin, devletle başı dertte olan taşralı bedeninin perdesel karşılığına dönüştü. *Umut* bu anlamda büyük bir kırılmadır. Faytoncunun çaresizliği, define arayışı, yoksulluğun aklı nasıl büyüye teslim ettiğini gösterir. Yoksul insan bazen devrimci bilinçle değil, çaresiz hurafeye hareket eder; çünkü hayat ona makul yolları kapatmıştır. *Umutun* gücü buradadır: Yoksulluğu süsleyip aplatmaz; onu aklın da çöktüğü bir karanlık olarak gösterir.

Güney sinemasında devlet çoğu zaman uzak ve soğuk bir varlık gibi durur. Jandarma, mahkeme, hapishane, sınır, yol, karakol, ağa, patron, namus, töre... Bunlar tek tek kurum ya da figür olarak değil, insanı kuşatan bir kader ağı gibi çalışır. Daha sonra *Sürü* ve *Yol* gibi filmlerle bu damar daha geniş bir coğrafi ve politik ağırlık kazanacaktır. Aile, aşiret, devlet, erkeklik ve yoksulluk birbirine düğümlenir. İnsan özgür olmak ister ama ayak bileğinde tarih, töre, sınıf ve iktidar birlikte paslı bir zincir gibi durur. Güney'in sinemasındaki öfke bu yüzden kişisel bir huysuzluk değildir; sosyal bir basınçtır. Elbette bu öfkenin romantize edilmesi de tehlikelidir. Öfke haklı yerden doğabilir, fakat her haklı öfke ahlâken temiz kalmaz. Güney'in kendisi de bu çelişkinin ağır bir örneğidir.

Politik sinema, Türk sinemasına yeni bir cesaret getirdi ama beraberinde yeni riskler de taşıdı. Bazı filmlerde karakterler ete kemiğe bürünmüş insanlardan çok, politik tezin taşıyıcısına dönüşebildi. Sinema, bildirinin emrine girdiğinde görüntü zayıflar. Kamera haklı olabilir ama kötü film çekebilir. Bu ayrımı yapmak gerekir. Bir filmin politik olarak doğru yerde durması, onun sinemasal olarak güçlü olduğu anlamına gelmez. Türk politik sinemasının bazı örneklerinde slogan, karakterin önüne geçti; mesele, insanın yüzünü yuttu. Fakat en iyi örneklerde politika, insanın bedeninden, mekânından, açlığından, korkusundan, susuşundan çıktı. İşte orada sinema gerçeğe güçlendi.

Bu dönemin önemli taraflarından biri de sansürle sürekli boğuşmasıdır. Toplumsal gerçekçi ve politik damar, devletin görmek istemediği şeyleri perdeye taşımaya çalıştı: köyde zulüm, şehirde sömürü, emekçinin çaresizliği, kadının sıkışmışlığı, yoksulun öfkesi, devletin sertliği, toprak ağasının gücü, sermayenin kabalığı. Sansür yalnız makasla çalışmaz; finansman korkusuyla, salon baskısıyla, dağıtım engeliyle, yapımcı ürkekliliğiyle, mahkeme tehdidiyle de çalışır. Bir ülkede sansür yalnız yasaklanan film sayısı ile ölçülmez; çekilemeyen filmlerin hayaleti daha kalabalıktır. Türk sinemasının politik damarında o hayaletler hep dolaşır.

Yeşilçam'ın ana gövdesi içinde toplumsal gerçekçi filmler bazen yalnız bir yan damar gibi kaldı. Çünkü piyasa hâlâ melodram, komedi, macera ve yıldız filmleriyle dönüyordu. Seyircinin önemli bir kısmı ağır hakikatle yüzleşmektense, tanıdık duygunun güvenli kucağına gitmeyi tercih etti. Bunu seyirciyi küçümseyerek açıklamak yanlış olur. Zaten gündelik hayatı ağır olan insan, sinemada bir de ağır hakikat görmek istemeyebilir. Fakat burada acı bir şey var: Halkın acısını anlatan filmler çoğu zaman halkın büyük gişe ilgisine ulaşmakta zorlandı; halkın acısını melodrama çeviren filmler ise daha çok izlendi. Piyasa tam da bu boşluğu sever. Hakikatin kendisi pahalıdır; gözyaşının şişelenmiş hâli daha kolay satılır.

Yine de toplumsal gerçekçilik ve politik sinema Türk sinemasının ahlâkî omurgasını güçlendirdi. Kamera artık yalnız güzel kadın, fedakâr anne, yakışıklı jön, kötü zengin, komik saf adam aramıyordu. Toprağın kavgasına, göçün yıkımına, emeğin sömürüsüne, erkekliğin şiddetine, kadının sıkışmasına, devletin soğuk yüzüne bakmaya başlamıştı. Sinema, halkı yalnız teselli edilecek kitle olarak değil, tarihsel bir özne olarak görme ihtimalini yakaladı. Bu ihtimal her zaman gerçekleşmedi; ama bir kez doğdu mu artık unutulmadı. Sonraki dönemlerin politik, bağımsız ve festival sineması bu damardan beslenecektir.

Bu bölüm Türk sinemasının vicdan uyanışıdır; fakat vicdan uyanınca dünya hemen düzelmez. Aksine, insan daha fazla acı duyar. Çünkü artık gördüğünü görmemiş gibi yapamaz. Yeşilçam'ın melodramı seyirciye mendil veriyordu; toplumsal gerçekçi sinema mendili elinden alıp yarayı gösterdi. Halk bazen bundan hoşlandı, bazen kaçtı, bazen öfkeleni, bazen de o yarada kendini tanıdı. Sinemanın en derin görevi belki de budur: İnsana kendini güzel gösteren ayna değil, yüzündeki kiri saklamayan cam olmak.

**Filozof Kirpi: "Politik sinema, perdeye slogan astığında zayıflar; insanın yarasına yaklaştığında ise ülkenin susturulmuş vicdanı konuşmaya başlar."**

## 5. DARBE, ARABESK VE ÇÜRÜME: 1980 SONRASI RUH KIRILMASI

Sabaha karşı kapı çalınır. Ev karanlıktır. Radyodan cızırtılı bir ses gelir. Sokakta tank izi, duvarda sökülmiş afiş lekesi, masanın üzerinde yarım kalmış bir gazete, kitaplığın arkasına aceleyle itilmiş birkaç yasak kitap, annenin dudaklarında sus işareti, babanın yüzünde "çocuklar uyanmasın" korkusu... 1980 sonrası Türk sinemasına buradan bakmak gerekir. Çünkü darbe yalnız parlamentoya, sendikaya, partiye, üniversiteye, sokağa yapılmadı; insanın iç sesine de yapıldı. Dil kısaldı, bakış yere indi, cümleler yarım kaldı. Sinema da bu kırılmadan payını aldı. Perde açık kaldı ama ülkenin sesi kısaldı.

12 Eylül, Türk sinemasında doğrudan ve hemen büyük bir politik sinema patlaması yaratmadı. Tam tersine, önce bir donma, bir çekilme, bir ürkme, bir içe kapanma doğurdu. 1970'lerin sert politik atmosferinden gelen sinema, birdenbire kendi kelimelerini kaybetti. Sınıf, devrim, emek, örgüt, mücadele, sokak, grev, öğrenci hareketi gibi kavramlar ya yasak bölgeye çekildi ya da daha dolaylı anlatılara sızdı. Kamera, açık siyasal alandan evin içine, bireyin bunaltısına, mahallenin karanlığına, arabeskin kırık sesine doğru kayd. Politik olan kaybolmadı; kılık değiştirdi. Artık sloganla değil, travmayla konuşuyordu.

Bu dönemin en belirgin ruhu, bastırılmışlığın estetiğidir. İnsanlar çok şey yaşamış ama az şey söyleyebilmiş gibidir. Sinemadaki karakterler de buna benzer: içine kapanmış, öfkesi yönsüzleşmiş, bedeni yorgun, arzusu kırık, geçmişini yaralı, geleceği sisli. Darbe, toplumu yalnız siyasetlesizleştirmede; onu içten içe suçluluk, korku ve hafıza kaybıyla terbiye etti. Sinema bu ruh hâlini kimi zaman açıkça yakaladı, kimi zaman da piyasanın gürültüsü içinde kaybetti. 1980'ler bu yüzden tuhaf bir dönemdir: Bir tarafta ağır baskı, öte tarafta renkli gazino ışıkları; bir tarafta depolitizasyon, öte tarafta arabesk çılgılık; bir tarafta kadın kimliği üzerine cesur arayışlar, öte tarafta ucuz duygu ticareti.

Arabesk sinemanın yükselişi, bu kırılmanın en çıplak göstergelerinden biridir. Arabesk, yalnız müzik türü değildir; yenilmiş toplumun boğazına düğümlenen kader dilidir. Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses gibi isimler sinemada da büyük bir karşılık buldu. Bu filmlerde yoksulluk, göç, aşk acısı, baba yokluğu, kader, sınıf aşağılanması, kan davası, namus, erkek gururu ve şehirde tutunamama iç içe geçer. Şarkı, senaryonun boşluğunu doldurur; acı, dramatik yapıdan daha güçlü çalışır. Bazen film, şarkıya çekilmiş uzun bir klip gibi akar. Ama bu küçümsenecek bir şey değildir. Çünkü o şarkıların içinden milyonlarca insanın yenilmişlik duygusu geçer.

Arabesk sinema, toplumsal öfkeyi politik dilden koparıp kişisel kadere bağlar. Bu çok kritik bir dönüşümdür. 1970'lerde haksızlığın kaynağı ağada, patronada, devlette, düzende, sınıf ilişkisinde aranabiliyordu. 1980'lerde haksızlık daha çok feleğe, kadere, kötü babaya, zalim sevgiliye, namussuz adama, hain dostlara, şehirdeki çürümeye bağlanır. Böylece toplumsal yara, bireysel melodrama dönüşür. Halkın gerçek acısı vardır; fakat o acı sistemle hesaplaşmak yerine kaderin kucağına bırakılır. Darbenin istediği ruh hâli de biraz budur zaten: Öfkelen, ama örgütlenme; ağla, ama düşünme; acını söyle, ama sebebini kurcalama.

Bu dönemde erkeklik daha da yaralı ve gürültülü hâle gelir. Arabesk kahraman çoğu zaman ezilmiş ama mağrur erkektir. Dünya ona kötülük yapmıştır; sevdiği kadın elinden alınmış, fakirliği yüzüne vurulmuş, babasızlığı ya da köksüzlüğü ruhunda yara açmıştır. Fakat bu yaralı erkeklik, çoğu zaman kendi acısını kadına, aileye, çevresine geri ödetir. Erkek ağlar ama hükmetmekten vazgeçmez. Sevilme ister ama kadının özgürlüğüne tahammül edemez. Kaderden şikâyet eder ama kendi küçük iktidarını bırakmaz. Bu, Türkiye toplumunun çok eski bir hastalığıdır: Mağdur erkek, fırsat bulunca zalim baba adayına dönüşür. Sinema bunu bazen eleştirir, bazen de seyircinin hoşuna gidecek biçimde parlatır.

1980'lerin Türk sinemasında kadın meselesi ise ayrı bir damar açar. Atıf Yılmaz'ın filmleri başta olmak üzere kadın kimliği, cinsellik, evlilik, arzu, beden, özgürlük ve patriyarkal baskı daha görünür hâle gelir. *Mine, Bir Yudum Sevgi, Adı Vasfiye, Dul Bir Kadın, Ah Belinda* gibi filmler, kadın karakterleri Yeşilçam'ın fedakâr anne, masum sevgili, düşmüş kadın kalıplarından daha karmaşık yerlere taşır. Kadın artık yalnız erkeğin hikâyesindeki ahlâk sınavı değildir; kendi arzusuyla, sıkışmasıyla, öfkesiyle, kaçışıyla, bedeniyle, zihniyle görünür olur. Bu küçümsenecek bir ilerleme değildir. Darbenin gölgesinde bile sinema, evin içindeki sessiz diktatörlüğü kurcalamaya başlamıştır.

Ama bu kadın filmleri de tamamen özgür bir alan açmaz. Bazen kadın özgürlüğü yine erkek yönetmenin bakışıyla sınırlanır; bazen cesaret, erotik merakla karışır; bazen kadının isyanı seyirlik bir fantaziye dönüştürülür. Yine de bu filmler, Türk sinemasında kadın temsiline eski melodram kalıplarını kıran önemli örneklerdir. Kadın mutfağın, yatak odasının, mahallenin ve evlilik sözleşmesinin içinde boğulurken kamera artık onun susuşuna değil, boğuluşuna bakmaya başlar. Bu bakış, 1980'lerin bütün karanlığı içinde önemli bir çatlak açar.

Bir başka büyük değişim de salon düzeninin bozulmasıdır. Televizyonun yaygınlaşması, video kaset kültürü, ekonomik krizler, kent hayatının değişmesi ve seyir alışkanlıklarının dönüşmesi sinema salonunu zayıflatır. Yeşilçam'ın eski üretim düzeni çatırdamaya başlar. Yapımcı, dağıtımçı, salon sahibi ve seyirci arasındaki eski ilişki kopar. Video dönemi bir yandan erişimi artırır, diğer yandan sinema deneyimini evin içine kapatır. Salonun ortak karanlığı yerini televizyonun ev içi ışığına bırakır. Bu değişim masum değildir; çünkü sinema yalnız izlenen şey değildir, birlikte izleme biçimidir. Salon zayıflayınca ortak duygu da dağılır.

Bu dağılma, filmlerin türlerine de yansır. Arabesk filmler, seks komedilerinden miras kalan ucuz piyasa refleksleri, melodramın yorgun tekrarları, şarkıcı filmleri, düşük bütçeli yapımlar, televizyon etkisiyle biçimlenen anlatılar... Hepsi 1980'lerin sinemasında yan yana durur. Fakat aynı dönemde daha kişisel, daha karanlık, daha içe dönük filmler de çıkar. Ömer Kavur'un sineması, bu anlamda ayrı bir yerde durur. *Anayurt Oteli*, yalnız bir adamın hikâyesi değildir; taşra sıkışmasının, bastırılmış arzusunun, yalnızlığın, suçluluğun ve varoluşsal çürümenin sinemasal yüzüdür. Zebercet, Türkiye'nin resmi ideolojisinin ürettiği parlak yurttaş tipinden çok uzaktır; karanlık bir odada kendi içine çöken, topluma uyum sağlayamamış, arzusuyla suçluluğu birbirine karışmış bir figürdür. 1980 sonrası ruh hâlini anlamak için bu yalnız ve boğucu otel odasına bakmak gerekir.

Çünkü darbe sonrası toplum yalnız siyasal olarak bastırılmadı; ruhsal olarak da kapatıldı. İnsanlar konuşamadıklarını içlerinde büyüttüler. Sinema bu iç büyümeyi bazen arabesk çığlıkla, bazen kadın isyanıyla,

bazen yalnız adamın bunaltısıyla, bazen aile dramıyla, bazen de şehir kenarında biriken çürüme duygusuyla gösterdi. Bu yılların İstanbul'u da değişir: Daha kalabalık, daha sert, daha güvensiz, daha göç almış, daha pavyonlu, daha karanlık, daha köşeye sıkışmış bir şehirdir artık. Eski Yeşilçam İstanbul'u hâlâ hatırlanır ama onun üstüne gecekondular, otogar, gazino, ara sokak, karakol, ucuz otel ve kasetçi dükkânı eklenmiştir.

1980 sonrası Türk sinemasının en ağır tarafı, toplumsal çürümenin normalleşmesidir. İnsanlar yenilmiştir ama yenilgilerini anlatacak ortak bir siyasal dil bulamazlar. Bu boşlukta arabesk kader konuşur, piyasa konuşur, televizyon konuşur, erkek öfkesi konuşur, bastırılmış cinsellik konuşur, korku konuşur. Hakikat çoğu zaman açık bir politik cümleyle değil, yanlış kurulmuş bir aile sofrasında, karanlık bir otel odasında, gece yarısı söylenen bir şarkıda, eve geç dönen kadının yüzünde, işsiz erkeğin sessizliğinde, çocuğun korkulu bakışında görünür. Sinema artık büyük meydanlardan çok küçük odalara çekilmiştir. Ama bazen küçük oda, meydandan daha fazla şey anlatır.

Yine de 1980'leri yalnız karanlık, çürüme ve düşüş diye okumak eksik olur. Bu dönem aynı zamanda Türk sinemasının eski Yeşilçam gövdesinden koparak yeni arayışlara yöneldiği sancılı bir geçiştir. Kadın filmleri, bireyin iç dünyasına yönelen anlatılar, taşra sıkışmasını işleyen örnekler, darbe travmasını dolaylı biçimde taşıyan yapımlar, sonraki bağımsız sinemanın bazı duyarlıklarını hazırladı. Eski fabrika çökerken yeni bir sinema dili hemen kurulmadı; ama enkazın arasında bazı sağlam parçalar bulundu. Her çöküş biraz da gelecek kuşağın hurdalığıdır. Akıllı olan, o hurdadan yeni bir makine yapar.

1980 sonrası Türk sinemasının otopsisinde masanın üzerinde yatan şey, yalnız sinema değildir; sesi kısalmış bir toplumdur. Bu toplum ağlamayı bilir ama sebebini söylemekte zorlanır. Şarkı söyler ama düşünce kuramaz. Kadın evden çıkmak ister, erkek kendi yenilgisini kadına fatura eder. Salon boşalır, ekran eve girer. Politika yasaklanır, kader büyür. Kamera bazen korkar, bazen yan yola sapar, bazen de karanlıkta şaşkıncu bir cesaretle insanın iç çöküşünü yakalar.

**Filozof Kirpi: "Darbe, yalnız sokağı susturmadı; insanın içindeki kamerayı da kararttı. Arabesk o karanlıkta söylenen uzun bir mağlubiyet şarkısıydı."**

## 6. 1990'LAR: DAĞILAN ÜLKE, YALNIZ İNSAN, YENİ YÖNETMENLER

Bir sinema salonunun önünde solmuş afişler asılıdır. Camın arkasında eski yıldızların yüzleri artık eskisi kadar kalabalık çağırmasın. Bilet gişesindeki adam sıkılmıştır; içeride koltukların yarısı boştur. Dışarıda özel televizyon kanalları yeni bir hayat vaat eder gibi bağıır: yarışmalar, diziler, klipler, haber şovları, reklamlar, renkli logolar, hız, gürültü, ucuz neşe. Evlerin salonlarına kumanda girmiştir. Sinema salonu artık tek büyü merkezi değildir. Bir zamanlar halkı aynı karanlıkta toplayan perde, 1990'larda kendi yalnızlığıyla baş başa kalır.

1990'lar Türk sineması için bir ara dönemdir; ama "ara dönem" sözü burada hafif kalır. Bu, enkazla doğumhanenin yan yana durduğu bir zamandır. Yeşilçam'ın eski üretim düzeni çökmüş, televizyon yıldızları yeni iktidar kurmuş, salonlar seyirci kaybetmiş, yapımcılar ürkmüş, film çekmek neredeyse inat işine dönmüştür. Bir yanda piyasa dağılmıştır; öte yanda yeni yönetmenler, küçük bütçelerle, kişisel dertlerle, karanlık odalarla, taşra sessizliğiyle, suçluluk duygusuyla, yalnızlıkla, kent sıkışmasıyla başka bir sinema aramaya başlamıştır. Türk sineması eski kalabalığını kaybederken yeni bakışını arar. Kötü takas gibi görünür; ama bazen sanat kalabalık azaldığında kendi sesini duyar.

Bu dönemin toplumsal zemini ağırdır. 1990'lar Türkiye'si ekonomik kriz, faili meçhul cinayetler, Kürt meselesinin kanlı sertleşmesi, şehirlerde büyüyen güvensizlik, Susurluk'la görünür hâle gelen devlet-mafya-siyaset ilişkileri, göç, işsizlik, özel televizyonların kurduğu yeni gösteri rejimi ve hızla değişen kent kültürüyle anılır. Ülke yalnız siyasal olarak değil, ruhsal olarak da dağılmıştır. Herkes konuşur ama kimse birbirini

duymaz. Televizyon bağırır, gazete manşetleri köpürür, sokak karanlıklaşır, aile içe kapanır, gençlik tuhaf bir gelecek kayıpla büyür. Sinema bu gürültü içinde önce susar; sonra daha kısık, daha derinden, daha rahatsız bir sesle geri döner.

Bu dönüşün büyük kırılmalarından biri Yavuz Turgul'un *Eşkîya* filmidir. 1996'da gelen bu film, Türk sinemasının seyirciyle yeniden temas kurabileceğini gösteren güçlü bir işaret olur. Baran'ın dağdan şehre inişi, aslında eski Türkiye'nin yeni Türkiye'ye bakışıdır. Eşkîya dağdan gelir; ama karşısında artık namus, mertlik, söz, haysiyet gibi eski değerleri taşıyan bir dünya bulmaz. Şehir büyümüş, kirlenmiş, hızlanmış, paraya teslim olmuş, dostluğu bile pazarlığa çevirmiştir. *Eşkîya*, nostaljiyle modern çürüme arasında yürür. Halk bu filmi sever; çünkü film hem eski Yeşilçam damarını taşır hem de 1990'ların karanlık şehir ruhunu yakalar. Eski hikâyeye ölmemiştir, fakat artık temiz bir dünyada nefes alamaz.

Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşatası* ise başka bir kapı açar. Mahsun, İstanbul'un kenarında yaşayan, arabalarla, sokaklarla, martılarla, polisle, açlıkla ve küçük hırsızlıklarla var olmaya çalışan tuhaf bir figürdür. Bu filmde İstanbul kartpostal değildir; kıyıda kalmışların paslı, soğuk, rüzgârlı mekânıdır. Mahsun'un bedeni, toplumun dışarı attığı insanın bedeni gibidir. Ne tam suçludur ne masum; ne kahramandır ne kurban; ne sisteme sığar ne sistemin dışına kaçabilir. 1990'ların yeni sineması burada kendini belli eder: Karakterler artık melodramın rahat kategorilerine sığmaz. İyi-kötü, mazlum-zalim, zengin-fakir ayrımları dağılır; geride daha kirli, daha belirsiz, daha insanî bir alan kalır.

Zeki Demirkubuz'un sineması 1990'ların vicdan karanlığını en çıplak biçimde taşır. *C Blok*, *Masumiyet* ve ardından gelen damar, Türk sinemasına suçluluk, arzu, kader, sıkışma, saplantı, aşağılanma ve ahlâkî çürüme üzerinden yeni bir dil açar. Demirkubuz'un karakterleri kurtuluş aramaz; çoğu zaman kendi karanlığının içinde debelenir. Odalar dardır, oteller boğucudur, koridorlar uzundur, insanlar birbirine sevgiyle değil, yarayla bağlanır. Onun sinemasında Yeşilçam melodramının gözyaşı kurumuş, geriye göz kapağında biriken sert tuz kalmıştır. Aşk bile burada insanı güzelleştirmez; bazen daha fazla düşürür, daha fazla küçültür, daha fazla bağımlı kılar.

Nuri Bilge Ceylan ise bambaşka bir sessizlikten gelir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*, Türk sinemasına uzun bakışın, taşra zamanının, aile içi küçük gerilimlerin, çocukluk hafızasının ve fotoğrafik dikkatin kapısını açar. Onun erken sinemasında olaydan çok atmosfer konuşur. İnsanlar büyük cümleler kurmaz; rüzgâr, ağaç, sis, boş yol, soba, yüz, bekleyiş, sıkıntı ve suskunluk konuşur. Bu, Yeşilçam'ın yüksek sesli duygusundan sonra neredeyse radikal bir değişimdir. Ceylan'ın kamerası seyirciyi ağlatmaya çalışmaz; onu beklemeye zorlar. Beklemek, Türk seyircisi için kolay iş değildir. Çünkü bu ülkenin seyircisi yıllarca olay, tesadüf, kavuşma, ölüm, şarkı ve kahkaha ile terbiye edilmiştir. Ceylan ise "dur, bak, acele etme" der. Bu bile başlı başına estetik bir terbiyesizlik sayılabilir; iyi anlamda.

Yeşim Ustaoglu'nun *Güneşe Yolculuk* filmi, 1990'ların siyasal yarasını daha doğrudan ve cesur biçimde açan örneklerdendir. Kimlik, devlet şiddeti, arkadaşlık, Kürt meselesi, batıdan doğuya doğru yapılan içsel yolculuk, bedenin ve yüzün politikleşmesi filmde güçlü biçimde hissedilir. Bu dönem sinemasında kimlik artık yalnız folklorik bir renk değildir; insanın alınına yazılan bir kader, karakolda sorulan bir soru, sokakta hissedilen bir tehdit, arkadaşlıkta açılan bir sınavdır. 1990'ların karanlığı burada yalnız atmosfer olarak değil, doğrudan siyasal yara olarak perdeye gelir.

Reha Erdem'in *Kaç Para Kaçı*, paranın insan ruhunu nasıl bozduğunu soğukkanlı bir biçimde işler. 1990'lar aynı zamanda neoliberal arzuların, tüketim kültürünün, küçük esnaf ahlâkının çözülüşünün, şehirli insanın para karşısında çatırdamasının dönemidir. Para yalnız ekonomik araç değildir; insanın aynasıdır. Cebe girince karakterin kumaşını gösterir. Türk sineması bu yıllarda paranın, suçun, kentin ve yalnızlığın ilişkisini daha sert

görmeye başlar. Çünkü şehir artık yalnız aşkların ve kavuşmaların mekânı değildir; insanın kendi içindeki karanlığı büyüten bir laboratuvardır.

Serdar Akar'ın *Gemidesi*, 1990'ların erkeklik, şiddet ve kapalı mekân gerilimini yoğun biçimde taşır. Gemi, toplumun küçük bir modeli gibi çalışır: erkekler kapalı bir alanda sıkışır, iktidar kurar, küfreder, korkar, şiddet üretir, suçun içinde birbirine bağlanır. Bu sinemada erkeklik artık Yeşilçam'daki gibi romantik ya da kahramanca değildir; kirli, kırılğan, saldırgan ve panik hâindedir. 1990'lar erkekliği, kendi yenilgiyle yüzleşemediği için şiddeti başkasının bedenine yazar. Sinema bunu yakaladığında, ülkenin derin sosyolojisine dokunur.

Bu dönemin en önemli dönüşümlerinden biri seyirciyle yönetmen arasındaki ilişkinin değişmesidir. Yeşilçam seyirciyi çok iyi tanırdı; bazen fazla iyi tanıdığı için onu kalıplara hapsedirdi. 1990'ların yeni yönetmenleri ise seyirciyi memnun etmeye değil, kendi derdini kurmaya daha yakın durdu. Bu, sinema dilini zenginleştirdi ama salonla ilişkiyi de zorlaştırdı. Festival sineması ile popüler seyirci arasındaki mesafe bu yıllarda belirginleşmeye başladı. Bir tarafta sanat sinemasının yalnızlığı, öte tarafta televizyonun ve popüler kültürün hızlı tüketimi vardı. Türk sineması iki ayrı yöne çekildi: biri seyirciyi geri kazanmak istedi, diğeri seyircinin alışkanlığını kırmak.

Bu bölünme hâlâ devam eder. 1990'lar, bugünkü Türk sinemasının birçok meselesini doğurmuştur: bağımsız film üretimi, festival dolaşımı, düşük bütçeyle kişisel sinema yapma arzusu, gişeye sanat arasındaki gerilim, şehirli yalnızlık, taşra sıkıntısı, politik travmanın dolaylı anlatımı, erkeklik krizi, kimlik meselesi, suç ve vicdan temaları... Bu yüzden 1990'ları zayıf bir geçiş dönemi diye geçmek büyük hata olur. Evet, üretim azalmış, salonlar boşalmış, piyasa daralmıştır. Fakat tam da bu darlıkta yeni bir sinema akli filizlenmiştir. Bazen bolluk sanatı tembelleştirir; yokluk ise ona dış çıkarır.

1990'ların Türk sineması, ülkenin aynasına artık daha az makyaj sürer. Yüzler daha solgun, odalar daha dar, şehir daha tehditkâr, taşra daha sıkıntılı, erkekler daha yaralı, kadınlar daha yalnız, devlet daha soğuk, para daha kirli, gelecek daha belirsizdir. Ama görüntü daha dikkatli bakmaya başlamıştır. Büyük halk melodramının yerini küçük insan trajedileri alır. Ortak salon ağlaması azalır; bireysel yüzleşme artar. Sinema kalabalığını kaybederken mahremiyetini bulur. Perde artık herkesin aynı anda ağladığı büyük mendil olmaktan çıkar; insanın kendi karanlığına tek başına baktığı soğuk bir cama dönüşür.

Bu yılların otopsisinde masaya çıkan organ, yaralı bir göz gibidir. Bu göz çok şey görmüştür ama hâlâ nereye bakacağını tam bilemez. Eski Yeşilçam'a dönemez, çünkü o düzen çökmüştür. Tam anlamıyla yeni bir endüstri de kuramaz, çünkü sermaye, seyirci ve kurum eksiktir. Televizyona teslim olmak istemez, fakat televizyonun gücü karşısında zorlanır. Politik konuşmak ister, ama 1980 sonrası korku hâlâ ensesindedir. Sanat yapmak ister, ama salonda kimse yoktur. İşte 1990'lar Türk sineması böyle bir yerde durur: boş koltuklara rağmen film çekmeye çalışan inatçı bir göz.

**Filozof Kirpi: "1990'larda Türk sineması kalabalığını kaybetti; ama o boş salonda ilk kez kendi yalnızlığının sesini duymaya başladı."**

## 7. 2000'LER VE 2010'LAR: FESTİVAL SİNEMASI, GİŞE KOMEDİSİ VE YENİ ORTA SINIF

Bir AVM'nin üst katında, patlamış mısır kokusu ile parfüm kokusu birbirine karışır. Salon kapılarının üstünde ışıklı afişler vardır: birinde kahkahaya abanmış bir komedi yüzü, diğesinde sisli bir taşra yolu, başka birinde dramatik bakışlı bir kadın, bir başkasında aksiyonla cilalanmış erkeklik. Aynı koridorda iki ayrı Türkiye yürür. Biri sinemaya gülmek, unutmak, kafa dağıtmak, televizyondan tanıdığı yüzleri büyük perdede görmek için

gelmiştir. Diğer festival kataloglarından seçilmiş, uzun planlı, suskun, karanlık, taşralı, varoluş sancılı bir filme girmek üzeredir. Aralarında birkaç metre vardır; ama zihinsel mesafe neredeyse kıta sahanlığı gibidir.

2000'ler ve 2010'lar Türk sinemasının çift başlı dönemidir. Bir başta festival sineması vardır: taşra, yalnızlık, suçluluk, vicdan, kimlik, sınıf, erkeklik, aile, devlet, sessizlik, bellek, uzun plan, ağır ritim, düşük ses, büyük metafor. Öteki başta gişe sineması vardır: komedi, televizyon yıldızı, hızlı replik, kaba mizah, aile eğlencesi, mahalle stereotipi, popüler müzik, marka yüzler, seriye bağlanan karakterler, salonu doldurma hırsı. Bu iki damar birbirine pek benzemez; hatta çoğu zaman birbirine tepeden bakar. Festival sineması gişe filmi estetik kabalıkla suçlar; gişe filmi festival sinemasını sıkıcılıkla, halka uzaklıkla, "kim izliyor bunları?" sorusuyla küçümser. Hakikat ise bu hor görmelerin ortasında daha karmaşıktır.

1990'ların yalnız ve arayış içindeki yönetmenleri, 2000'lerde daha görünür bir sinema diline kavuşur. Nuri Bilge Ceylan bu dönemin uluslararası ölçekte en güçlü figürlerinden biri hâline gelir. *Uzak*, yalnız iki adamın hikâyesi değildir; taşradan gelen yoksul akraba ile şehirli entelektüel yalnızlığın aynı evde birbirine tahammül edemeyişidir. İstanbul burada büyüdü şehir değil, mesafelerin ve iç soğukluğun mekânıdır. Mahmut'un entelektüel yorgunluğu ile Yusuf'un iş arayan taşralı çaresizliği aynı odada yan yana durur ama birbirine değmez. Türkiye'nin sınıfsal ve kültürel kırığı, iki insanın suskunluğu üzerinden görünür olur.

Ceylan sinemasının gücü, Türkiye'nin konuşmaktan yorulmuş hâlini görsel bir sabra dönüştürmesindedir. *İklimlerde* duygusal iklim, doğa manzarasıyla insan yüzü arasında kurulur. *Bir Zamanlar Anadolu'da* ise taşra gecesini büyük bir ahlâk laboratuvarına çevirir. Savcı, doktor, polis, asker, zanlı, muhtar, köylü, devlet memuru; hepsi aynı karanlık arazide dolaşır. Ceset aranır ama aslında ülkenin gömülü vicdanı yoklanır. *Kış Uykusunda* aydın, mülk sahibi, taşra eşrafı ve ahlâkî kibir meselesi açılır. *Ahlat Ağacı*nda ise genç entelektüel adayın taşra, baba, borç, yazarlık arzusu ve yenilgiyle ilişkisi derinleşir. Ceylan'ın sineması bazen fazla estetik, fazla kontrollü, fazla kendi ağırlığının farkında görünür; ama Türk sinemasına bakmayı, beklemeyi ve insanın içindeki küçük çamuru büyütmeden göstermeyi öğretmiştir.

Zeki Demirkubuz ise bu dönemde daha keskin bir kader, arzu ve kötülük sineması kurar. *Yazgı*, *İtiraf*, *Bekleme Odası*, *Kader* gibi filmler, insanı ahlâkî olarak rahat bırakmaz. Onun dünyasında karakterler iyi niyetli toplumsal açıklamalara teslim olmaz; kıskançtır, saplantılıdır, aşağılanmış, karanlıktır, bazen kendi yıkımını seçer gibi davranır. Demirkubuz sineması, Türkiye'nin içindeki küçük Dostoyevski mahzenidir. Burada insanın kötülüğü sadece koşullarla açıklanmaz. Kader denilen şey bazen toplumsal basınçtır, bazen çocukluk yarasıdır, bazen de insanın kendi içindeki eğri çekirdektir. Bu sinema seyirciye konfor vermez; çünkü insanı masumiyet battaniyesine sarmaz.

Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf üçlemesi başka bir sessiz damar açar: *Yumurta*, *Süt*, *Bal*. Bu filmlerde taşra, hafıza, çocukluk, anne, doğa, ses, kayıp ve manevi boşluk daha şiirsel bir dille kurulur. Kaplanoğlu'nun kamerasında zaman ağır akar; nesnelere ve seslere insanın içindeki eksikliği çağırır. Fakat bu şiirsellik bazen seyirciyle arasına kalın bir mesafe koyar. Festival sinemasının genel sorunu da budur: Bazen halkın gerçek deneyimine bakar, ama halkın o filme girmesini zorlaştıran bir mesafe estetiği üretir. Taşrayı anlatır; fakat taşralının salonuna ulaşamaz. Yoksulluğa bakar; ama yoksulun bilet alıp görebileceği bir dolaşım kuramaz. İşte burada sanatın trajikomik sınıfsal açmazı ortaya çıkar: Kimin acısı, kimin salonunda izleniyor?

Reha Erdem, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu, Pelin Esmer, Emin Alper gibi isimler bu dönemin sinemasını çeşitlendirir. Reha Erdem'in filmlerinde çocukluk, beden, doğa, masumiyetin bozulması ve tuhaf bir ritim duygusu vardır. Derviş Zaim, geleneksel sanatlarla sinema arasında biçimsel köprüler kurmaya çalışır; minyatürden gölge oyununa, hat ve ebru estetiğinden modern anlatıya uzanan arayışlar açar. Yeşim Ustaoglu, kimlik, hafıza, kadınlık, siyasi yaralar ve kayıp duygusunu işler. Pelin Esmer daha belgesel duyarlılıkla insanın gündelik kırılma anlarına yaklaşır. Emin Alper ise özellikle 2010'larda politik alegori, paranoya,

erkeklik, devlet korkusu ve toplumsal gerilim üzerinden sert bir sinema alanı kurar. Bu çeşitlilik, Türk sinemasının tek bir merkeze sıkışmadığını gösterir. Fakat yine aynı soru duvarda asılı kalır: Bu filmler ülkedeki büyük seyirci kütlesiyle ne kadar temas kurabiliyor?

Öte tarafta gişe sineması yükselir. Cem Yılmaz, Ata Demirer, Şahan Gökbakar, Yılmaz Erdoğan ve BKM çevresi, Mahsun Kırmızıgül'ün melodramatik büyük anlatıları, televizyon dizilerinden gelen oyuncular, popüler komediler, romantik komediler, korku filmleri ve devam serileri bu dönemin salon ekonomisini belirler. Özellikle komedi, Türk seyircisinin en güçlü gişe reflekslerinden biri hâline gelir. Bunun nedeni basittir: Türkiye'de hayat ağırdır; seyirci salona girince sırtındaki yükü iki saatliğine koltuğun altına bırakmak ister. Fakat komedi de masum değildir. Hangi şeye güldüğümüz, hangi toplumsal sinirin gevşetildiğini gösterir.

*Recep İvedik* fenomeni bu açıdan ayrı bir sosyolojik vakadır. Kaba, gürültülü, görgüsüz, beden merkezli, kuralları bozan, incelikle alay eden, düşük kültürün intikamını alan bir karakterdir Recep. Onu sadece "kötü mizah" diye geçmek meseleyi anlamamaktır. Bu karakter, şehirli nezaket kodlarından dışlanmış geniş bir kitleye tuhaf bir zafer hissi verir. İncelikli konuşanlara, plaza tiplerine, seçkinlere, kibarlık taslayanlara, medeni görünümlü ikiyüzlülere kaba bir kahkaha fırlatır. Elbette bu kahkaha çoğu zaman incelik düşmanı, kadın düşmanı, beden aşağılayıcı ve hoyrat taraflar taşır. Ama popüler başarısını anlamak için, toplumdaki bastırılmış görgüsüzlük enerjisini görmek gerekir. Türkiye bazen kendi kabalığına gülerken rahatlar; sonra aynı kabalığın içinde yaşamaya devam eder.

Cem Yılmaz'ın sineması ise başka bir popüler damar kurar. Stand-up zekâsı, tür sineması parodisi, bilimkurgu, tarih, reklam dili, erkek arkadaşlığı, kelime oyunu ve yüksek prodüksiyon arzusu bir araya gelir. *G.O.R.A.*, *A.R.O.G.*, *Hokkabaz*, *Yahşi Batı* gibi filmler popüler sinemanın teknik çitasını belirli ölçüde yükseltir. Cem Yılmaz mizahı, Türkiye'nin modernleşmiş, şehirli, medya okuryazarı, espri referanslarını yakalamaktan hoşlanan kesimine seslenir. Ata Demirer ise daha sıcak, daha müzikal, daha Ege ve mahalle duygusuna yakın bir komedi hattı açar. Yılmaz Erdoğan ve BKM çevresi ise televizyon, tiyatro ve sinema arasında geniş bir popüler duygu alanı kurar. Bu filmler halkla temas eder; ama bazen fazla güvenli, fazla tanıdık, fazla televizyon kokulu olur. Yani seyirci gelir; sinema dili her zaman gelmez.

2000'ler ve 2010'larda korku sineması da özellikle düşük bütçeli ama yaygın bir tür olarak büyür. Cin, büyü, muska, lanet, köy evi, karanlık oda, dini motifler, aile sırrı ve bedensel dehşet bir araya gelir. Bu korku filmleri çoğu zaman estetik olarak zayıf, tekrar bakımından yorucu olabilir; fakat sosyolojik olarak ilginçtir. Çünkü modern apartman hayatının ortasında bile toplumun bilinçaltında hâlâ cin, büyü, lanet, muska ve görünmeyen varlıklar dolaşır. Korku sineması, Türkiye'nin sekülerleşmemiş korkularını ticari bir türe dönüştürür. Burada akıl geri çekilir; karanlık inanç pazarlanır. Korku salonu bazen modern çağın muskacı dükkânıdır, tek farkı patlamış mısır satmasıdır.

Bu dönemin en önemli sosyolojik figürlerinden biri yeni orta sınıftır. AVM'ye giden, kredi kartıyla yaşayan, özel okul düşünen, plaza diline maruz kalan, tatil fotoğrafı paylaşan, muhafazakâr ya da seküler fark etmeksizin tüketim üzerinden kendini kuran yeni orta sınıf, sinemanın hem seyircisi hem konusudur. 2000'lerde Türkiye'de ekonomik genişleme, kentleşme, inşaat kültürü, medya patlaması ve dijitalleşme yeni arzular üretir. Sinema bu arzuları bazen doğrudan gösterir, bazen arka planda taşır. Artık yalnız gecekondu yoksulu yoktur; borçlu orta sınıf, sıkılmış beyaz yakalı, plaza yalnızlığı, evlilik krizi, kentli depresyon, taşradan kopmuş ama merkeze de yerleşememiş insan vardır. Türk sineması eski "fakir-zengin" melodramından daha karmaşık sınıf katmanlarına geçer.

Fakat bu karmaşıklık her zaman derinlik üretmez. Popüler sinema çoğu zaman yeni orta sınıfın yüzeyini sever: güzel evler, tatil yerleri, romantik yanlış anlamalar, düğünler, aile komedileri, nostaljik kasaba fantezileri. Festival sineması ise aynı orta sınıfın suçluluğuna, sıkıntısına, anlam kaybına, taşrayla ilişkisine,

entelektüel kibirlerine bakar. İki taraf da aynı sınıfı farklı biçimde işler. Biri onun boş zamanını satar, diğeri onun iç boşluğunu gösterir. Açık konuşalım: İkisi de bazen haklıdır, ikisi de bazen yorucudur. Bir taraf seyirciyi fazla hafife alır, diğer taraf seyirciyi fazla sınava çeker. Türkiye'de sinema çoğu zaman ya lunapark ya da doktora tezi gibi davranır. Ortadaki güçlü halk estetiği hâlâ zor bulunur.

Dijitalleşme, 2010'lara gelindiğinde üretimi kolaylaştırır ama görünürlüğü daha karmaşık hâle getirir. Kamera ucuzlar, kurgu imkânları artar, genç yönetmenler film çekebilir hâle gelir; fakat dağıtım, salon, reklam, festival ağı ve platform ilişkisi yeni eşitsizlikler üretir. Film çekmek kolaylaşır; seyirciyi ulaşmak zorlaşır. Bu, çağın büyük paradoksudur. Eskiden kamera yoktu, şimdi dikkat yok. Herkes görüntü üretebilir ama herkes sinema kuramaz. Görüntü çoğaldıkça bakış değersizleşir. Türk sineması bu dönemde teknik olarak daha rahat, estetik olarak daha çeşitli, sosyolojik olarak daha parçalı hâle gelir.

2000'ler ve 2010'ların otopsisinde ortaya çıkan şey, tek bir sinema bedeni değil, parçalanmış bir organizmadır. Festival sineması ülkenin suskunluğunu, suçluluğunu, taşrasını, erkeklik krizini, politik gölgesini ve vicdan yorgunluğunu taşır. Gişe sineması halkın gülme ihtiyacını, kabalığını, aile özlemini, televizyon alışkanlığını, tüketim arzusunu ve kaçış ihtiyacını kullanır. Korku sineması bastırılmış dini-karanlık bilinçaltını pazarlar. Romantik komediler yeni orta sınıfın hafif nevrozlarını parlatır. Politik alegoriler, açık konuşmanın zorlaştığı yerde dolaylı anlatımın dikenli yolunu seçer.

Bu dönemde Türk sineması güçlenmiştir; ama bütünleşmemiştir. Uluslararası başarı kazanmıştır; ama yerli seyirciyi ilişkisi yarılmıştır. Gişede büyümüştür; ama estetik kalite her zaman büyümemiştir. Bağımsız sinema çoğalmıştır; ama ekonomik olarak kırılığandır. Popüler sinema halkı çekmiştir; ama çoğu zaman halkın zekâsını yeterince ciddiye almamıştır. Festival sineması derinleşmiştir; ama bazen kendi dar çevresinde yankılanmıştır. Ortada zengin ama huzursuz bir tablo vardır. Tıpkı ülke gibi: çok sesli, çok yaralı, çok iddialı, çok bölünmüş.

**Filozof Kirpi: "2000'lerin Türk sineması iki ayrı salona bölündü; birinde halk kahkahası patladı, ötekinde ülkenin vicdanı uzun uzun sustu."**

## 8. PLATFORM ÇAĞI VE SALONUN KRİZİ: TÜRK SİNEMASI NEREYE GİDİYOR?

Bir telefon ekranında film açılır. Otobüste, yatakta, mutfak masasında, iş arasında, kulaklıkla, yarım dikkatle, bildirimlerin arasında. Bir çocuk aynı anda hem film izler hem mesaj yazar hem sosyal medyada kayar. Perde küçülmüştür; karanlık salonun yerini avuç içi ışığı almıştır. Sinemanın eski tapınağı olan salon hâlâ ayakta duruyor ama artık seyircinin dikkati üzerinde tek başına hüküm süremez. Bir zamanlar film başlarken ışıklar kapanırdı; şimdi film başlarken bildirimler açılıyor. Sinema ölmedi; fakat ritüeli ağır yaralı.

Platform çağı, Türk sinemasının önüne yalnız yeni bir dağıtım kanalı koymadı; seyretme ahlâkını da değiştirdi. Eskiden film, belli bir saate, belli bir salona, belli bir toplu karanlığa çağırırdı. Seyirci hazırlanır, yola çıkar, bilet alır, koltuğa oturur, ışığın sönmelerini beklerdi. Bu bekleyişin bile bir terbiyesi vardı. Şimdi film, seyircinin ayağına geliyor. Bu büyük kolaylık gibi görünür; ama her kolaylık bir bedel ister. Film eve girince, evin dikkatsizliği de filme bulaşıyor. Kapı çalıyor, telefon ötüyor, mutfaktan ses geliyor, sahne durduruluyor, geri sarılıyor, yarım bırakılıyor. Sinema artık kutsal bir süre değil, bölünebilir bir içerik hâline geliyor.

Burada en tehlikeli kelime "içerik"tir. Film demek başka şeydir, içerik demek başka. Film, estetik bir bütündür; ritmi, kadrajı, susuşu, sesi, zamanı ve iç mimarisi vardır. İçerik ise tüketim rafına konmuş görsel mamuldür. Platform mantığı, filmi çoğu zaman içerik havuzunun bir parçası yapar. Algoritma sorar: Bunu izleyen şunu da izledi. Seyircinin zevki genişletilmez, alışkanlığı yeniden satılır. Bu mantıkta sinemanın görevi seyirciyi dönüştürmek değil, seyirciyi ekranda tutmaktır. Eskiden kötü yapımcı seyircinin gözyaşını sömürürdü; şimdi

iyi eğitilmiş algoritma seyircinin dikkatini sömürüyor. Teknoloji değişti, iştah aynı kaldı: insanın içinden para çıkarma sanatı.

Türk sineması bu yeni çağda tuhaf bir sıkışma yaşıyor. Bir tarafta salon ekonomisi zayıflıyor; öte tarafta platformlar yeni imkânlar sunuyor. Genç yönetmenler, dizilerde ve dijital işlerde daha çok alan bulabiliyor; teknik kalite artıyor; oyuncular daha geniş kitlelere ulaşıyor; bazı hikâyeler salon riskine girmeden seyirci bulabiliyor. Fakat bu imkânın içinde başka bir tuzak var: Platform dili, sinemayı dizi mantığına, hızlı tüketim temposuna, uluslararası formül beklentilerine ve algoritmik beğeni kalıplarına çekebiliyor. Türkiye'nin özgün sinema dili, küresel platformların standart paketine girdiğinde cilalanıyor ama bazen dişini kaybediyor.

Salon krizinin güncel verileri de bu yarayı gösteriyor. TÜİK'in 2025 verilerine göre Türkiye'de sinema seyirci sayısı bir önceki yıla göre yüzde 15 azalarak 27 milyon 657 bin 591 kişiye düştü; yerli film seyircisi yüzde 18,3 azalarak 15 milyon 96 bin 336 kişi, yabancı film seyircisi ise yüzde 10,7 azalarak 12 milyon 561 bin 255 kişi oldu. Aynı bültende 2025'te sinema salonu sayısının 2 bin 161, koltuk sayısının 253 bin 364 olduğu da görülüyor. Yani ortada yalnız "salon yokluğu" değil, daha derin bir seyirci davranışı sorunu var: koltuk var, ama koltuğa oturacak irade azalıyor.

Bu düşüşü yalnız bilet fiyatıyla açıklamak kolay olur; ama yetmez. Elbette ekonomik kriz, ulaşım, AVM düzeni, ailece sinemaya gitmenin maliyeti, salonların pahalı tüketim mekânlarına dönüşmesi önemlidir. Fakat mesele yalnız para değil, zaman ve dikkat meselesidir. İnsanlar artık uzun süre aynı karanlıkta kalmakta zorlanıyor. Kısa video kültürü, sosyal medya ritmi, dizi akışı, platform bolluğu ve sürekli uyarılan zihin, sinemanın sabır isteyen yapısıyla çatışıyor. Sinema, dikkat ister. Bugünün seyircisi ise dikkati en çok yağmalanan varlık. Dikkati çalınmış toplumdan derin seyir beklemek biraz da çölde balık tutmaya benziyor.

Yine de salonu romantik bir nostalji nesnesi yapmamak gerekir. Salon da masum değildi. AVM'leşmiş sinema deneyimi, bağımsız filmlere sınırlı alan açan dağıtım düzeni, gişe baskısı, mısır-kola ekonomisi, büyük zincirlerin hâkimiyeti ve küçük salonların zayıflaması, sinemanın toplumsal dolaşımını çoktan bozmuştu. Platformlar bu krizi yaratmadı; zaten var olan krizi hızlandırdı. Eski salon düzeni de halkın bütün çeşitliliğini eşit biçimde kucaklamıyordu. Büyük şehirde yaşayanla taşrada yaşayanın film erişimi aynı değildi. Bağımsız film yapanla yüksek reklam bütçesi olanın salona girme şansı aynı değildi. Dolayısıyla platform çağı, bir çöküş kadar bir teşhir dönemidir: eski düzenin çürük dişlerini de gösterdi.

Bu dönemde Türk dizilerinin küresel dolaşımı ayrıca önemlidir. Türkiye, diziler üzerinden dünyaya geniş bir görsel ihracat yaptı. Balkanlar'dan Latin Amerika'ya, Ortadoğu'dan Orta Asya'ya uzanan geniş bir alanda Türk dizileri izlendi. Bu başarı, oyunculuk, melodram, aile çatışması, tarihsel dekor, aşk, entrika ve duygusal yoğunluk üzerinden kuruldu. Fakat bu başarı sinemaya doğrudan tercüme edilemedi. Dizi dünyası büyürken sinema çoğu zaman onun gölgesinde kaldı. Oyuncular diziden geldi, seyirci dizi ritmine alıştı, yapımcılar uzun anlatının ekonomisini tercih etti. Sinema, dizi imparatorluğunun yanında kısa boylu prens gibi kaldı. Yetenek var, yüz var, teknik ekip var; ama sinemanın yoğunlaştırıcı akli her zaman aynı ölçüde güçlenmedi.

Platform çağı aynı zamanda sansür ve oto-sansür tartışmalarını da başka bir zemine taşıdı. Eskiden mesele büyük ölçüde devlet sansürü, kurul kararı, festival engeli, mahkeme baskısı, dağıtım korkusu üzerinden tartışılırdı. Şimdi buna platformların küresel marka hassasiyetleri, piyasa kaygıları, politik atmosferin belirsizliği, sosyal medya linçleri ve yapım şirketlerinin "başımıza iş almamalım" psikolojisi de eklendi. Sansür artık yalnız dışarıdan gelen makas değildir; içeride büyüyen bir editördür. Yönetmen daha yazarken kendini kırpar, senarist daha karakter kurarken çekinir, yapımcı daha yatırım yapmadan risk hesabına gömülür. En tehlikeli sansür, insanın kendi cümlesinden korkmaya başlamasıdır.

Festival sineması da bu çağda yeni bir sınavdan geçiyor. Bir yandan uluslararası festivaller Türk sinemasına prestij, görünürlük, ortak yapım imkânı ve eleştirel alan sağlıyor. Öte yandan festival dolaşımı bazen kendi

kalıplarını üretiyor: uzun suskunluk, taşra bunaltısı, politik alegori, donuk erkek yüzleri, vicdan sıkışması, açık uçlu final. Bunlar kötü değildir; hatta iyi kullanıldığında çok güçlüdür. Ama kalıba dönüştüğünde festival sineması da kendi Yeşilçam'ını üretir. Eski Yeşilçam nasıl ağlatma formülleriyle çalıştıysa, bazı festival filmleri de sıkıntı formülleriyle çalışıyor. Biri mendil ticaretiydi, öteki bazen suskunluk ticareti oluyor. Sinema her yerde kalıplaşınca kan kaybeder.

Gişe tarafında ise komedi, animasyon, korku ve popüler yüzler hâlâ önemli. Fakat seyirci artık daha seçici ya da daha dağınık. Büyük bir komedi markası salonu doldurabilir; çocuk filmleri aileleri çekebilir; korku düşük bütçeyle kâr edebilir. Ama orta ölçekli film için alan daralıyor. Ne büyük gişe filmi ne de festival filmi olan yapımlar arada eziliyor. Bu, sinemanın ekosistemi için kötü haber. Çünkü bir ülkenin sineması yalnız dev gişe filmleri ve festival seçkileriyle yaşayamaz. Arada nefes alan, orta bütçeli, iyi yazılmış, halkla konuşan, estetik iddiası olan filmlere ihtiyaç vardır. Bizde eksik olan damarlardan biri tam da bu: hem halkı küçümsemeyen hem sanatı kartvizit gibi taşımayan olgun orta damar.

Peki Türk sineması nereye gidiyor? Kötümser cevap kolay: salonlar zayıflayacak, platformlar içerik fabrikasına dönecek, gençler uzun film sabrını kaybedecek, sansür alanı daraltacak, gişe komedisi ve korku türü piyasa refleksini sürdürecektir, festival sineması kendi çevresinde dolaşacak. Bu ihtimal var. Ama yalnız bunu söylemek haksızlık olur. Çünkü Türk sinemasının derininde hâlâ çok güçlü malzeme var: göç, sınıf, aile, erkeklik krizi, kadın özgürlüğü, çocuk yoksulluğu, taşra, şehir, ekolojik yıkım, inşaat rejimi, hafıza, din, devlet, adalet, gençlik sıkışması, yaşlılık, dijital yalnızlık, mültecilik, mezhep, kimlik, dil, beden, deprem, işsizlik, liyakatsizlik, ahlâkî çürüme... Bu ülke kötü yönetiliyor olabilir; ama sinemasal malzeme açısından maalesef bereketli bir felaket tarlası.

Geleceğin Türk sineması, üç şeyi aynı anda yapabilirse yeniden güçlenebilir. Birincisi, halkı aptal yerine koymadan popüler olmayı öğrenmek zorunda. İkincisi, festival dilini kendi konforlu sıkıntısından çıkarıp daha diri, daha cesur, daha biçimsel olarak risk alan bir hatta taşımak zorunda. Üçüncüsü, platformu düşman değil araç olarak kullanırken algoritmanın kölesi olmamayı başarmak zorunda. Sinema artık yalnız salonda yaşamayacak; bunu kabul etmek gerekir. Ama nerede yaşarsa yaşasın, sinema kalmak zorunda. Telefon ekranında da sinema olabilir; fakat her telefona düşen görüntü sinema değildir. Her karanlık oda mezar değildir; bazen yeni doğumhanedir.

Türk sinemasının bugünkü bedeni ateşli, dalak şişmiş, kalp düzensiz atıyor; ama göz hâlâ açık. Kayıp ilk kareden platform çağına kadar gelen bu uzun yürüyüşte hep aynı sorun geri dönüyor: Bu ülke kendine bakmaya ne kadar cesaret ediyor? Sinema teknik bir sanat olduğu kadar ahlâkî bir bakıştır. Kamera, yalnız görüntü almaz; toplumu suçüstü yakalar. Eğer Türk sineması gelecekte güçlü olacaksa, bunu daha pahalı kameralarla değil, daha cesur bakışlarla yapacak. Daha çok içerik değil, daha derin film gerekir. Daha çok platform değil, daha sağlam cümle gerekir. Daha çok efekt değil, daha çıplak hakikat gerekir.

Salonun krizi sinemanın ölümü olmayabilir; belki de sinemanın eski konforundan zorla çıkarılmasıdır. Perde küçüldü diye bakış küçülmek zorunda değil. Fakat bakış küçülürse, en büyük IMAX salonu bile ruhen cep telefonu ekranı kadar kalır. Türk sinemasının geleceği, ekranın boyutundan önce vicdanın boyutuna bağlı. O vicdan yeniden sokağa, eve, mahkemeye, okula, çocuk yüzüne, kadın susuşuna, işçi eline, yaşlı yalnızlığına, taşra sıkıntısına, şehir çürümesine, devlet gölgesine bakabildiği gün; sinema yine ayağa kalkar. Belki eski salon kalabalığı geri gelmez. Ama iyi sinema zaten bazen kalabalığı değil, karanlıkta tek bir insanın içini yerinden oynatmayı başarır.

**Filozof Kirpi: "Perde küçüldü diye sinema ölmez; sinema, bakışı küçülen toplumların elinde ölür."**