T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

AYŞE ŞASA'NIN SİNEMASAL DÜŞÜNCESİNE ELEŞTİREL YAKLAŞIM

Yüksek Lisans Tezi

MELTEM İŞLER SEVİNDİ

İstanbul, 2018

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

AYŞE ŞASA'NIN SİNEMASAL DÜŞÜNCESİNE ELEŞTİREL YAKLAŞIM

Yüksek Lisans Tezi

MELTEM İŞLER SEVİNDİ

Danışman: DOÇ. DR. FATİME NEŞE KAPLAN İLHAN

İstanbul, 2018

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi MELTEM İŞLER SEVİNDİ'nın AYŞE ŞASA'NIN SİNEMASAL DÜŞÜNCESİNE ELEŞTİREL YAKLAŞIM adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 19.07.2018 tarih ve 2018-20/18 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 26.07.2018

Öğretim Üyesi Adı Soyadı			**İmzası**
1.	Tez Danışmanı	Doç. Dr. FATİME NEŞE KAPLAN İLHAN	
2.	Jüri Üyesi	Prof. Dr. MEHMET ÖZTÜRK	
3.	Jüri Üyesi	Doç. Dr. ŞÜKRÜ SİM	

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Meltem İşler Sevindi
Anabilim Dalı	: Radyo Televizyon ve Sinema
Programı	: Sinema
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. F. Neşe Kaplan İlhan
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans – Temmuz 2018
Anahtar Kelimeler	: Ayşe Şasa, Türk Sineması, Yeşilçam, Toplumsal Gerçekçilik, Söylem Analizi

ÖZET

AYŞE ŞASA'NIN SİNEMASAL DÜŞÜNCESİNE ELEŞTİREL YAKLAŞIM

Bu çalışmada, senarist Ayşe Şasa'nın Türk sineması düşüncesine kattığı sinema kuramları incelenmiştir. İlk bölümde, Türk sineması tarihi detaylı bir şekilde irdelenmiş, sinema üzerine ortaya atılan fikirler, uygulamalar ve yöntemler üzerinden Türk sinemasının düşünce tarihi oluşturulmaya çalışılmıştır. İkinci kısımda, Ayşe Şasa'nın hayatı, ortaya attığı sinema kuramları ve 1960'lar sinema ortamında tartışılan sinema kavramlarındaki yeri incelenmiştir. Son kısımda ise Ayşe Şasa'nın senaryoları üzerinden söylem analizi yapılmış ve bu analizler yapılırken Michel Foucault'un, Pierre Bourdieu'nun ve Karl Marx'ın kavramlarından faydalanılmıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Meltem İşler Sevindi
Field	: Radio Television and Cinema
Programme	: Cinema
Supervisor	: Assoc. Prof. Dr. F. Neşe Kaplan İlhan
Degree Awarded and Date	: Master – July 2018
Keywords	: Ayşe Şasa, Turkish Cinema, Yeşilçam, Socio-Realism, Discourse Analysis

ABSTRACT

A CRITICAL APPROACH TO AYŞE ŞASA'S CINEMATIC THOUGHT

In this study, it was investigated that cinema theories added by scriptwriter Ayşe Şasa to thought of Turkish cinema. In the first part, the history of Turkish cinema was scrutinized in detail, it was tried to establish the history of thought of Turkish cinema through ideas, practices and methods put forward on cinema. In the second part, the life of Ayşe Şasa, the theories of cinema that she revealed, and her place in 1960's cinema environment are examined. In the last part, discourse analysis was made through the scenarios of Ayşe Şasa, and these analyzes were made using the concepts of Michel Foucault, Pierre Bourdieu and Karl Marx.

ÖNSÖZ

Bu çalışma için, tezime benimle birlikte emek veren ve yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen değerli danışmanım Doç. Dr. F. Neşe Kaplan İlhan'a, tez jürimde olmayı kabul eden Prof. Dr. Mehmet Öztürk, Doç. Dr. Şükrü Sim ve Dr. Öğr. Üyesi Yalçın Lüleci'ye, eğitim hayatım boyunca desteğini hiç esirgemeyen annem Hayrunnisa İşler'e, babam Kemal İşler'e ve kardeşlerime, dostluğunu, sevgisini ve ilgisini daima üzerimde hissettiğim teyzem Gülsen Kumandaveren'e, Emrah İşler'e ve Seval Özel'e, sinema alanında akademik çalışma yapmam için beni yüreklendiren ve yol gösteren sevgili hocam Prof. Dr. Nilgün Abisel'e, bana öğrettikleriyle hayatıma ışık saçan değerli hocalarım Prof. Dr. Ünsal Oskay, Prof. Dr. Meral Özbek, Prof. Dr. D. Beybin Kejanlıoğlu, Prof. Dr. Ahmet Çiğdem, Prof. Dr. Eser Köker, Prof. Dr. Levent Köker, Prof. Dr. Muharrem Faiz, Prof. Dr. Orhan Çiftçi, Doç. Dr. Atila Türk, Prof. Dr. Serpil Çakır, Prof. Dr. Şükran Kuyucak Esen, Prof. Dr. Esra Biryıldız, Prof. Dr. Peyami Çelikcan, Prof. Dr. Serpil Kırel ve Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus'a, sinema alanında hem teorik hem de pratik anlamda bana katkı sağlayan Murat Pay'a ve Hayal Perdesi Sinema Topluluğu'na, öğrencilerine sonsuz imkân ve özgürlük ortamı sağlayan Yakın Doğu Üniversitesi'ne ve lisans öğrenimim boyunca manevi desteğini benden esirgemeyen Prof. Dr. Ümit Hassan'a teşekkürlerimi ve şükranlarımı bir borç bilirim. Tez yazım sürecimde yardımlarından dolayı arkadaşlarım Öğr. Gör. Dr. Yusuf Ziya Gökçek, Öğr. Gör. Atilla Akalın, Öğr. Gör. Fulya Beteş, Öğr. Gör. Elif Taşdemir, Öğr. Gör. İrşad Bayırhan, Arş. Gör. Özlem Akyol, Dicle Yıldız Katar, Zelal Mevlütoğlu, Öğr. Gör. Evşen Çerkeşli, Arş. Gör. Cangül Akdaş'a teşekkür ederim. Varlığıyla bana her zaman güç veren, çalışmalarımda desteğini esirgemeyen hayat arkadaşım Koray Sevindi'ye ayrıca teşekkür ederim.

İstanbul, 2018 Meltem İşler Sevindi

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET ..... **i**
ABSTRACT ..... **ii**
ÖNSÖZ ..... **iii**
1. GİRİŞ **1**
2. TÜRK SİNEMASININ DÜŞÜNCE TARİHİ **3**
2.1. İlk Dönem 3
2.2. Tiyatrocular Dönemi 7
2.3. Geçiş Dönemi 12
2.4. Sinemacılar Dönemi 16
2.4.1. 1950'li ve 1960'lı Yıllarda Türkiye'nin Siyasal Yapısı 16
2.4.2. 1950'li ve 1960'lı Yıllarda Türkiye'nin Ekonomik Yapısı 21
2.4.3. 1950'li ve 1960'lı Yıllarda Türkiye'nin Sosyo-Kültürel Yapısı 24
2.4.4. 1950'li ve 1960'lı Yıllarda Türkiye'de Sinema Ortamı 26
2.5. Karşıtlıklar Dönemi 29
2.6. Darbe Dönemi 32
3. AYŞE ŞASA VE TÜRK SİNEMASI DÜŞÜNCESİNE KATTIKLARI **35**
3.1. Ayşe Şasa'nın Hayatı 35
3.1.1. Çocukluk Dönemi ve Aile Hayatı 35
3.1.2. Okul Yılları 40
3.1.3. Sinema Yılları ve Evlilikleri 42
3.1.4. Değişim Yılları ve Son Dönemi 47
3.2. Ayşe Şasa'nın Sinema Kuramları 50
3.2.1. Şasa'nın İlk Dönemi: Toplumsal Gerçekçilik 50
3.2.2. Şasa'nın İkinci Dönemi: Rüya Sineması 55
3.3. 1960'lardaki Sinema Tartışmalarında Ayşe Şasa'nın Rolü 64
3.3.1. 1960'lardaki Sinema Tartışmaları 65
3.3.1.1. Ulusal Sinema 65
3.3.1.2. Milli Sinema 69
3.3.1.3. Toplumsal Gerçekçilik 72

3.3.1.4. Devrimci Sinema 76
3.3.2. Ayşe Şasa'nın Sinema Tartışmalarındaki Rolü 80
4. AYŞE ŞASA SENARYOLARININ SÖYLEM ANALİZİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ 87
4.1. Metodoloji 87
4.2. Senaryo Analizleri 89
4.2.1. Ah Güzel İstanbul (1966) 90
4.2.2. Balatlı Arif (1967) 99
4.2.3. Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe (1983) 105
4.2.4. Gramofon Avrat (1987) 109
5. SONUÇ 116
6. KAYNAKÇA 122

1. GİRİŞ

Sinema, ilk ortaya çıktığı dönemden itibaren günlük yaşamda günden güne daha fazla önem kazanan, dünyanın hemen her yerine yayılan, dil ve ırk ayrımı yapmadan her kesime ulaşabilen, görüntüyle başlayan serüvenine sesi de ekleyerek görsel-işitsel bir araca dönüşen bir sanat dalıdır. Başlangıçta bir eğlence aracı olarak ortaya çıksa da zamanla sahip olduğu potansiyel fark edilmiş, pek çok alandan beslenerek çok yönlü bir yapıya dönüşmüştür. Kendisine özgü görsel ve işitsel kurallarla beraber bir dil oluşturmuş, bu dille birlikte duyguları, düşünceleri ve kavramları kurmaca ya da belgesel altında aktararak bir anlatım aracına dönüştürmüştür. Bu nedenle tarihi boyunca sadece eğlence, araştırma ya da eğitim-öğretim amacıyla değil propaganda ve manipülasyon amacıyla da kullanılmıştır.

Sinemanın Türkiye topraklarına ne zaman geldiğine, ilk film gösteriminin ve ilk film çekiminin hangi tarihlerde kimler tarafından gerçekleştirildiğine yönelik çeşitli görüşler vardır. Tezin Türk sinemasının düşünce tarihini ele almayı amaç edinen ilk bölümünde ayrıntılarıyla incelenen bu görüşler, Türk sineması tarihinin ilk yıllarına yönelik çeşitli kaynaklardaki verilerin ve son dönemde ortaya çıkarılan bazı belgelerin toplanarak detaylı bir şekilde incelenmesiyle ortaya çıkmıştır. Türk sineması tarihinde sinemaya yönelik algılar, fikirler, filmlerin ele alınış biçimindeki farklılıklar ve bu biçimlerin geçirdiği evreler, yönetmenlerin ve yapımcıların sinemaya bakış açıları, uygulamaya koydukları yöntemler, ortaya attıkları fikirler ve kavramlar, ele alındıkları dönemdeki sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasal ortamla birlikte değerlendirilerek ilk bölümde sunulmuştur. Böylece Türkiye'nin geçirdiği modernleşme sürecinin de temel alındığı bir Türk sineması düşünce tarihi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu tarih ele alınırken kullanılan dönem alt başlıkları Nijat Özön'ün ve Şükran Kuyucak Esen'in sınıflandırma yöntemine göre belirlenmiştir.[1]

Tezin ikinci kısmı Ayşe Şasa'nın Türk sineması düşüncesine sağladığı katkı özelinde değerlendirilmiştir. İlk bölümde Türk sineması üzerine söylenen, düşünülen, ele

[1] "Tiyatrocular Dönemi", "Geçiş Dönemi" ve "Sinemacılar Dönemi" Nijat Özön'ün **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**'ne göre; "Karşıtlıklar Dönemi" ve "Darbe Dönemi" ise Şükran Kuyucak Esen'in **Türk Sinemasının Kilometre Taşları** kitabına göre belirlenmiştir. "İlk Yıllar" bölümü ise başlangıcı ilk Türk filmi ve ilk film gösterimi tartışmaları doğrultusunda 1896 yılından itibaren başlatılmıştır.

alınan tarihsel süreç bu bölümde Şasa'nın hayatı, aktif olarak senaryo yazdığı dönem ve Türk sineması üzerine ortaya atılan kavramlarla olan ilişkisi bağlamında ele alınmıştır. İlk olarak Ayşe Şasa'nın kendi yaşadığı ortamın, büyüdüğü çevrenin, başından geçen olayların kendi hayatına ve dolayısıyla yazdığı senaryolara nasıl etki ettiğinin belirlenebilmesi adına Şasa'nın hayatı dört alt başlıkta incelenmiştir. Bu başlıklar: "Çocukluk Dönemi ve Aile Hayatı", "Okul Yılları", "Sinema Yılları ve Evlilikleri" ile "Değişim Yılları ve Son Dönemi"dir. Daha sonra Ayşe Şasa'nın sinema kuramları iki döneme ayrılarak açıklanmıştır. Bu kuramlar Şasa'nın hastalığından önce ele aldığı senaryolarda ağırlıkla kullandığı Toplumsal Gerçekçilik etkisi ile hastalığından sonra ele aldığı Rüya Sineması kavramlarıdır. İkinci bölümün üçüncü kısmında ise 1960'lar sinema tartışmaları olan Ulusal Sinema, Milli Sinema, Toplumsal Gerçekçilik ve Devrimci Sinema ayrı başlıklar halinde incelenerek Ayşe Şasa'nın bu tartışmalara bakış açısı ve bu kavramlara etkisi ele alınmıştır.

Tezin son bölümü Ayşe Şasa'nın senaryolarının söylem analizi yöntemiyle detaylı olarak incelenmesinden oluşmaktadır. Bu yapılırken de analizler Michel Foucault, Pierre Bourdieu ve Karl Marx'ın kavramlarıyla sınırlandırılmıştır. Şasa'nın senaryoları belirlenirken iki ayrı döneminden ikişer film seçilmiştir. Kendi röportajlarında en çok öne çıkardığı filmler belirlenmiş, ilk dönemi için *Ah Güzel İstanbul (1966)* ve *Balatlı Arif (1967),* ikinci dönemi için de *Gramofon Avrat (1987)* ve *Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe (1983)* filmleri seçilmiştir. Filmlerin analizi yapılırken Şasa'nın senaryolarında tespit edilen iki temel meseleye odaklanılmıştır. Bunlar sınıf/sosyal tabaka çelişkisi ve yabancılaşmadır. Sınıf/sosyal tabaka çelişkisi incelenirken bilinç, mekân, dil, kostüm, erkeğin ve kadının temsil edilme biçimi tek tek değerlendirilmiştir. Yabancılaşma olgusu değerlendirilirken ise filmin kendisinin bir yabancılaşma alanı yaratıp yaratmadığına bakılmış ve yabancılaşma eleştirisinin varlığına ulaşılmaya çalışılmıştır. Tüm bunlar incelenirken Ayşe Şasa'nın kendi sinemasal düşüncesini var etmek için kullandığı unsurlar üzerinden Şasa'nın senaryolarında kendi sinemasal düşüncesini var edip etmediği aranmaya çalışılmıştır.

2. TÜRK SİNEMASININ DÜŞÜNCE TARİHİ

Bu bölümde Türk sinemasının başlangıcından Yeni Türk sinemasının etkin olduğu 1990'lara kadar olan kısmı değerlendirmeye alınmıştır. Sinemanın Türkiye topraklarına ne zaman geldiği ve ilk Türk filminin ne zaman yapıldığı Türk sineması tarihine yönelik çeşitli kaynaklarda farklı bilgilere dayandırılmıştır. Bu bölümün ilk kısmında bu kaynaklardaki verilere ve son dönemde ortaya çıkan yeni kaynaklara göre çeşitli açıklamalar yapılarak Türk sinemasının başlangıcına yönelik bir çerçeve sunulmaya çalışılmıştır. Daha sonra Türk sineması tarihinde sinema üzerine algılar, fikirler, zamanla gelişen ve değişen filme alınış biçimleri, yönetmenlerin yapımcıların ve sinema konusunda görüş bildiren insanların bakış açıları, yöntemleri ve ortaya attıkları kavramlar değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme dönemin siyasi olayları, sosyo-kültürel ortamı, ekonomik durumu, siyasi görüşler ve Türkiye'nin modernleşme süreci çerçevesinde ele alınmıştır.

2.1. İlk Dönem

Sinemanın Türkiye'ye ne zaman geldiği, ilk film gösteriminin ne zaman ve kim tarafından yapıldığıyla ilgili çeşitli görüşler vardır. Bunlardan ilki ve en bilineni Sigmund Weinberg'in Lumiere Kardeşler'in sinematografının ilk gösteriminden bir yıl kadar sonra İstanbul Pera'daki Sponeck Birahanesi'nde bilet alınarak girilen sinematograf gösterimleridir. Rekin Teksoy, bu gösterimlere ek olarak Weinberg'in Şehzadebaşı'ndaki Feyziye Kıraathanesi'nde de sinematograf oynattığını, hatta ilk yerleşik sinema salonu olan Pathé'yi de Tepebaşı'nda gene Weinberg'in açtığını söyler.[2] Uzun süre geçerliliğini koruyan bu veriye, Burçak Evren'in 1995'te Sigmund Weinberg'i ve sinemanın Türkiye'deki ilk dönemini anlattığı kitabında farklı bir bilgi eklenir. Evren, 1897 tarihli bir gazete ilanından yola çıkarak Sponeck'teki ilk gösterimin D. Hanri adında biri tarafından yapıldığını, hatta gösterimlere ilgi yoğun olduğu için yakında Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kıraathanesi'nde de gösterimlere başlanacağı duyurulur. D. Hanri imzalı bu ilanda gösterim aletinin Amerikan Edison şirketine patentli olduğu da anlaşılır. Böylece Fransız Pathe firması temsilcisi olan Weinberg'in Amerikan patentli bir cihazla gösterim yapmasının mantıklı olmaması da ilanın gerçekliğini gösteren bir

[2] Rekin Teksoy, **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2007, s. 10.

detaydır.[3] Buna ek olarak ilk gösterime yönelik bir diğer iddia da 1996 yılında Rauf Beyru tarafından atılır. Beyru, 1896 yılının sonlarından bir Ahenk gazetesi haberini kanıt göstererek ilk gösterimin İstanbul'da değil İzmir'de olduğunu söylemiştir; çünkü İstanbul'daki gösterimlerin 1897'nin ilk aylarında başladığını belirtmiştir. Bu arada Ahenk gazetesinin haberinde de gösterim cihazının Edison'un kinematograf cihazı olduğunun altı çizilmiştir.[4] Bu Burçak Evren'in de belirttiği Amerikan patentli cihazdır ve İstanbul'daki gösterimin de Fransız patentli sinematografla değil bu cihazla yapıldığı anlaşılmaktadır. Nijat Özön de o dönem sinema ortamını şu sözlerle dile getirir:

> *"...Pera'dan Türkiye'ye giren sinema yavaş yavaş İmparatorluğun öbür büyük kentlerine de yayıldı. Ama yine de İkinci Meşrutiyet'in ilânına kadar (1908) sinema gösterileri tiyatroların, gazinoların, eğlence yerlerinin değişik numaralarından biri olarak, bir sığıntı gibi yaşadı. Bunun en önemli nedeni, İkinci Abdülhamit'in elektriğin uzun süre İstanbul'da kullanılmasına izin vermeyişiydi. Nitekim bu yüzden, Pera'nın ayrıcalıklı durumuna karşın, sinema bir aralık Selânik, İzmir gibi öbür kentlerde daha hızlı bir gelişme gösterdi..."*[5]

Zamanla diğer Osmanlı kentlerine de yayılan sinema, İkinci Meşrutiyet'e kadar çeşitli eğlence yerlerinde gösterilir ve sonra yerleşik sinema salonları kurulmaya başlar. Film yapım çalışmaları 1. Dünya Savaşı'na kadar daha çok Osmanlı topraklarında dolaşan yabancı kameramanlar vasıtasıyla çekilen belgeseller olarak kalır. 14 Kasım 1914 tarihinde astsubay olarak görev yapan Fuat Uzkınay, *Ayastefanos'taki Rus Âbidesi'nin Yıkılışı (1914)* adında bir belgesel film çekmiştir ve bu film Özön'ün ifadesiyle "Türkiye'de Türklerin çevirdiği ilk film"dir.[6] Bu filmin ilk Türk filmi olduğu iddiası ilk kez Nurullah Tilgen tarafından ortaya atılmış ve bundan sonra yazılan tüm Türk sinema tarihi metinlerinde bu şekilde yer alarak somut belgelere ya da kaynağa inme gereği duyulmadan yinelenmeye devam etmiştir.[7] Filmin günümüze ulaşmaması ve akıbeti

---

[3] Burçak Evren, **Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam**, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995, s. 34.
[4] Rauf Beyru, "İzmir'de İlk Sinema Gösterileri", **Antrakt**, Sayı: 53, 1996, s. 43-44.
[5] Nijat Özön, "Türkiye'de Sinema", **Arkın Sinema Ansiklopedisi**, Cilt: 2, İstanbul: Arkın Kitabevi, 1976, s. 451.
[6] Nijat Özön, "Türk Sineması", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:7, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983, s. 1878.
[7] Burçak Evren, **Bir Filmin Serüveni: Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı**, İstanbul: MUFF Yayınları, 2014, s. 49.

hakkında pek çok farklı görüşün yer alması filmin çekilip çekilmediği konusunda çeşitli tartışmalara neden olmuştur. Bu konuda Nijat Özön de kuşkularını şu şekilde dile getirir:

> *"...Bu film bugüne kadar bulunamamıştır. K.K. Foto-Filim Merkezi'ndeki katalogta bu ad altında kayıtlı filmin bununla hiçbir ilgisi yoktur. Dikkati çeken bir nokta da Uzkınay'ın 1953'te Foto-Filim Merkezi'nden henüz emekliye ayrıldığı sırada Sayın Tilgen'le yaptığı konuşmada bu filmin Merkez'de bulunduğundan hiç söz açmamasıdır. Öbür filmlerinin resimlerini Merkez'in arşivindeki kopyalardan sağlayabilmesine rağmen Uzkınay bu filmle ilgili hiçbir fotoğraf verememiştir. Bundan dolayı filmin daha o vakit kaybolduğu sonucuna varılabilir. Foto-Filim Merkezi'ndeki filmlerin zaman zaman büyük kayıplara uğradığı, tasfiye edildiği bilinmektedir. Bu ilk filmimizin de bu arada kaybedilmiş olması mümkündür..."*[8]

Film üzerine benzer bir kuşkulu tavrı Burhan Arpad da Cumhuriyet Gazetesi'nde yer alan "İlk Türk Filmleri Üzerine Kuşkular" yazısında göstermiştir. Nijat Özön'ün yazısına alıntılar da yapılan yazıda şu ifadeler yer alır:

> *"...Bu satırlardan yola çıkarak bir başka yoruma da varılabilir. Bu film hiçbir zaman var olmamıştır. Uzkınay, film alma makinesiyle 150 metrelik bir kurdela çekmiştir ama sonuç alamamıştır. Zira yine Nijat Özön'ün kitabının bir yerinde, o güne kadar sadece verici makine (projeksiyon makinesi) kullanmış olan Uzkınay'a alıcı makinenin birkaç saatte öğretildiği yazılıdır. Uzkınay'ın heyecandan ya da bir bilgiyi kavrayamamaktan ötürü, filmi negatife aktarma işleminde bir aksaklık yaparak, görüntüyü saptayamadığı düşünülebilir..."*[9]

Film üzerine bu kuşkulu yaklaşımlar 1984 yılında Gelişim Sinema Dergisi'nde Burçak Evren tarafından tekrar gündeme getirilir. Evren, önceki saptamalara ilaveten, Uzkınay'ın kızlarıyla bu film hakkında görüşmüş, Uzkınay'ın elindeki belgeleri tekrar araştırmış ve filmi görme olasılığı olan kişilerle ve film hakkında yazı yazanlarla görüşmeler yapmış ama somut bir veri elde edememiştir. Evren, bu filme yönelik kuşkuları dört başlık altında toplamıştır. İlki filmin çekilip daha sonra ortadan kaybolduğudur. Buna kanıt olarak da merkezde daha sonraki araştırmalarda üzerinde filmin adının olduğu kutuların bulunmasıdır. İkincisi ise Uzkınay'ın acemilikten ve heyecandan filmi çekememesidir. Uzkınay'ın ilk kez gördüğü ve kullanmak zorunda kaldığı kameranın çalışma prensibini iyi çözemeyerek filmi yakmış olması ve çekmiş gibi

[8] Nijat Özön, **İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay**, İstanbul: TSD Yayınları, 1970, s. 10.
[9] Evren, **Bir Filmin Serüveni: Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı**, s. 12.

göstermesi olasıdır. Üçüncü olarak filmin çekilmiş olduğu fakat daha sonra çalındığı ya da arşivlenirken yanlışlıkla diğer filmlere karıştırıldığı düşünülmüştür. Evren'in son ihtimali ise filmin gösterilmesi için bir yerlere gönderildiği fakat geri dönmediği üzerinedir.[10] Evren, daha sonraki yıllarda Fuat Uzkınay'la aynı kurumda çalışan Gafuri Akçakın'ın Nijat Özön'ün 1970'de yazdığı Fuat Uzkınay kitabı üzerine aldığı notları kanıt göstererek filmin çekildiğini fakat sonradan kaybolduğunu belirtmiştir. Akçakın, bu notlarda kuruma girdiği 1930 tarihinde filmin merkezde bulunduğunu ve filmi birkaç defa kumandanlara gösterdiğini, 1941 yılındaki Ankara'ya nakil sırasında diğer filmlerle üst üste sarılması sonucunda filmin arşivde karıştığını söylemiştir.[11] Burçak Evren'in asıl üzerinde durduğu nokta filmin çekilip çekilmemesinden ziyade ilk Türk filmi olup olmadığıdır; çünkü bu filmden önce yapılmış pek çok filmin varlığı bilinmektedir. Burçak Evren'in 1914'ten önce çekilen filmlerle ilgili araştırmalarında bazı filmler somut belgelere dayandırılamadan sadece iddia ölçeğinde kalırken bazılarında ise gerekli belgeler olduğu halde filmlere ulaşılamamıştır. Tüm belgeleriyle günümüze ulaşan tek film ise Manaki Kardeşlerin Sultan Reşad'ın Selanik ve Manastır ziyaretlerine ilişkin filmlerdir. Evren'e göre Manaki Kardeşlerin Osmanlı tebaasına mensup olan ve Osmanlı topraklarında ilk kez film çeken kişiler olması, üstelik bir Osmanlı padişahını kayıt altına alması, bu filmi bir Türk filmi yapmaktadır.[12]

Enver Paşa, Alman ordularında sinema çalışmalarını gözlemlemiş ve sinemanın halk üzerindeki etkilerini anlayarak Osmanlı ordusunda da bir sinema idaresi oluşturulmasını emretmiştir. 1915 yılında Sigmund Weinberg'in yönetiminde, Fuat Uzkınay'ın yardımcılığında *Merkez Ordu Sinema Dairesi* bir sinema dairesi kurulur. 1916 yılında kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'yle birlikte ilk öykülü filmler çekilmeye başlanır. Sedat Simavi'nin *Pençe (1917)* filmi ilk "tamamlanabilmiş" öykülü filmdir. İlk özel film şirketi olan Kemal Film ise 1922'de kurulmuştur.[13] Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar Birinci Dünya Savaşı, işgal süreci ve Kurtuluş Savaşı dolayısıyla çok

[10] Evren, **Bir Filmin Serüveni: Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı**, s. 12-13.
[11] Burçak Evren, "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı Filmini Gören Bir Tanık", **Antrakt**, Sayı: 75-76, Aralık 2003-Ocak 2004, s. 12-13.
[12] Evren, **Bir Filmin Serüveni: Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı**, s. 52-54.
[13] Şükran Kuyucak Esen, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, 2. Baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010, s. 14-16.

fazla sinema çalışması yapılamamış, daha çok belgesel ve haber filmciliği üzerinde durulabilmiştir.

2.2. Tiyatrocular Dönemi

Nijat Özön, 1922 ile 1939 yılları arasındaki dönemi Tiyatrocular Dönemi olarak isimlendirir. Özön'e göre dönemin en iyi filmi olan ve Muhsin Ertuğrul tarafından yönetilen *Ateşten Gömlek (1923)* filmi TBMM'nin üçüncü kuruluş yıldönümünde henüz işgal altındaki İstanbul'da gösterime girer. Bu film, sinemanın bir ulusun yaşamındaki önemli olayları yansıtma konusundaki gücünü göstermesi açısından önemlidir. Nüfusun yüzde 80'inden fazlası kırsal alandaki köylüden oluşan, nüfusun yüzde 90'ı okuma yazma bilmeyen bir ülkede eğitim, sanat, kültür ve propaganda açısından sinemanın kullanılması bir çeşit "zorunluluk"tur. Nitekim o dönem dostça ilişkiler kurulan Sovyetler Birliği'nde bunun başarılı örnekleri verilmektedir. Gene de bütün diğer sanat dallarına az ya da çok destek verilirken sinemadan bu destek esirgenir. Bunun pek çok nedeni vardır. Öncelikle sinemanın sanat, kültür, endüstri ve ekonomi yönleri olan karmaşık bir yapıda olması ve bu yapının bütünüyle kavranamaması gösterilebilir. Diğer bir neden de sinemanın hem sanat hem de teknik anlamda yetenekli, bilgili bir takım çalışması gerektirmesi ama bu konuda yetkin kişilerin çıkmamasıdır.[14]

Tiyatrocular Dönemi aslında "Muhsin Ertuğrul Dönemi" olarak da nitelenebilir çünkü Muhsin Ertuğrul dışında bir yönetmenin (Faruk Kenç) ortaya çıkması 1940 yılını bulacaktır. Bu açıdan bakıldığında Muhsin Ertuğrul'un özel girişimcileri film çekmeye ikna etmesi ve on yedi yıl boyunca ülkenin tek yönetmeni olarak film çevirmeyi sürdürmesi onun Türk sinemasının kurucusu sayılması için yeterli bir gerekçe olarak gösterilebilir. Rekin Teksoy, Ertuğrul'un sinema alanında bir "tekel" oluşturduğu çıkarımının yanlış olduğunu söyler. Bir tekelden söz edilebilmesi için var olan yönetmenlerin saf dışı bırakılması ve yeni yönetmenlerin çıkmasının engellenmesi gerekir. Oysa o dönem başka bir alternatif yönetmen çıkamamıştır. Teksoy bunun nedenlerini kültür ortamının sinemaya yeterli önemi vermemesine ve sermayenin sinema gibi büyük bir yatırımı acemi ellere teslim etmekten çekinmesine bağlar. Muhsin Ertuğrul, hem başarılı tiyatrocu kimliğiyle hem de Almanya, SSCB gibi ülkelerde

[14] Özön, "Türk Sineması", s. 1879.

bulunarak sinema çalışmaları yapmış olması nedeniyle bu güvenceyi oluşturmuştur.[15] Nijat Özön, Ertuğrul'un elinde hazır bir oyuncu kadrosunun olmasının, yurtdışı tecrübesinin ve sinema-tiyatro ayrımını bilmeyen yapımevlerinin ona bu "biçilmiş kaftan" sıfatını verdiğini doğrular ve Ertuğrul'la çalışma arkadaşlarının sinemayı bir "ek görev" olarak görmesini eleştirir. Bu ek görev mantığı tiyatro mevsimi kapandıktan sonra oyuncuları kamera karşısına götürerek oynadıkları herhangi bir oyunu tekrarlatmak ya da yabancı bir filmi ele alarak yeniden çevirmekti.[16]

Muhsin Ertuğrul 1922 ile 1953 yılları arasında çekmiş olduğu otuz filmin en azından üçte ikisi yabancı kaynaklardan alınan ve Batı sinemasının etkilerini taşıyan eserlerdir. Aslında Ertuğrul ilk dönemlerinde yerli kaynaklara el atarak edebi eserlerden yararlanmış ve gerçek olaylardan hareket ederek ses getiren yapımlar ortaya koymuştur. Fakat Giovanni Scognamillo'ya göre Ertuğrul'u etkileyip şekillendiren üç etken Fransız tiyatrosu, Alman tiyatrosu ve tecimsel sineması, Rus devrim sinemasıdır. Sanatçının bu "karmaşık" oluşumu ve bu oluşumun etkileri filmlerine dönem dönem yansımış ve iç içe geçmiştir. Vodvil malzemesini Fransa'dan, operet, melodram veya macera filmi örneklerini Almanya'dan almıştır. Scognamillo, Ertuğrul'un her zaman tiyatroculuğu yüzünden eleştirildiğini, oysa en önemli eksikliğinin sinematografik açıdan aşırı Batı'ya dönük olması, Batı'nın kalıplarına son derece bağlılık göstermesi ve sonraki yıllarda bir salgın haline gelecek olan uyarlama yöntemini Türk sinemasına aşılaması olduğunu belirtmiştir.[17]

Özön'e göre Tiyatrocular Dönemi, Türk sinemasında pek çok kalıcı etki bırakarak "tiyatro filmi" düzeyinde işler ortaya çıkarmakla kalmamış "tiyatro kokusu" olan filmlerin sadece bu dönemde değil gelecek yıllarda da etkilerinin devam etmesine neden olmuştur. Bunun sebebi olarak da "Darülbedayi Okulu"nu gösterir. Bu okuldan yetişenler sinema duygusundan yoksun, eski tiyatro geleneğine bağlı kişilerdi. Sinemayı asıl meslekleri olan tiyatronun yanında bir "ek iş" olarak görmüş, sinemanın önemini anlamaya çalışmaktan ziyade tiyatroyu sinemaya taşıyarak sinemanın pek çok "kötü" alışkanlık kazanmasına neden olmuşlardır. Tiyatronun bez dekor, oyun, makyaj, sahne

[15] Teksoy, s. 21-22.
[16] Özön, "Türk Sineması", s. 1880.
[17] Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010, s. 40-42.

diksiyonu vb. öğeleri sinemaya da sokulmuş, özellikle makyajdaki abartıların, eğreti saç, sakal, bıyık gibi unsurların gülünç düşeceği ve alay konusu olacağı düşünülememiştir. Sadece "kompozisyon yaratmak" önemsenmiş, diğer unsurlara önem verilmeyerek pek çok kalıcı "kötü" alışkanlık geleceğe miras bırakılmıştır.[18]

Muhsin Ertuğrul, 1919 yılında Temaşa Dergisi'nde çıkan yazısında sinema ve tiyatro hakkında bir çeşit karşılaştırma yaparak tiyatroya verdiği önemin altını çizer:

> *"...Uzun bir müddetten beri musikiye mukabil gramofon, tiyatroya mukabil olarak da sinemacılık âlem-i medeniyeti işgal ediyor. Fakat hiç şüphesiz ki resimle mukayese ederek fotoğraf ne derece eser-i sanat addolunuyorsa sinema da ondan öteye hiçbir suretle geçemeyecektir. Eğer kainatta bir gün herkes sağır olmazsa!... Resim nasıl göz, musiki nasıl kulak, edebiyat nasıl dimağ vasıtasıyla hislerimiz içinse tiyatro da bütün bunların imtizacından[karışma, meczolma] hâsıl olduğu için kör, sağır ve dili olmayan herkes içindir..."*[19]

Tiyatroyu daha fazla sahiplenmesine rağmen sinemanın önemini sözlerinin devamında dile getirmekten geri durmayan Ertuğrul, yurtdışında yaşadığı tecrübeleri öne çıkararak sinemanın önemli bir araç olduğunun altını çizer. Özellikle Türklerin şalvarlı ve nargileli mahlûklar olarak resmedilmesi onu çok rahatsız eder ve sinemanın bir tanıtım aracı olarak kullanılabileceğini ve memlekete önemli hizmetler verebileceğini belirtir.

> *"...Buna mukabil itiraf etmemeli mi ki, bazen tiyatroda edebiyatın ifade edemeyeceği vakâyi[olaylar, hususlar] vardır ki sinemada pek sanatla ve maharetle gösterilebilir. Nitekim işmi'zâz[can sıkma, yüzünü ekşitme] ve hareketle gösterilemeyecek ne kadar rakîk[ince] hisler düşünceler vardır ki tiyatro sahnesinde edebiyat vasıtasıyla, ifade olunur. Elhasıl ben tiyatronun lüzum ve ehemmiyetini inkâr edenleri kâfir addettiğim kadar sinemacılığın muhassenat[güzel ve faydalı işler] ve hidemâtını istihfâf edenleri[küçümseme] de mücrim telâkki ediyorum. Hatta bazen bunları birbirinden o kadar ayrı birer şube-i sanat zannedenlere bile tamamıyla hak veriyorum. Maamafih rakibi olan sinema her iklimde her lisanı mütekellim olması dolayısıyla tiyatronun önüne geçmeye var kuvvetiyle hâhişgerdir[istekli]. (...) Avrupa ve Amerika bu faideli vasıtadan hemen her suretle istifade çarelerini bulmuşlar. Hatta son zamanda sinema şeritleri gazeteler kadar mensup oldukları milletlerin nâşir-i efkârı[fikirleri yayan] olmuşlar ve tıpkı gazete ve resâil[mecmualar] gibi de sansüre tabi kalmışlardı. Sinemacılığın bu tarzda telâkki olunmaya başladığından sonra tabii değil midir ki biz de bu vasıtadan istifade yoluna*

[18] Özön, "Türk Sineması", s. 1880-1881.
[19] Muhsin Ertuğrul, "Bir İzah", **Temaşa Dergisi**, Sayı: 13, 1919, Latinize: Ayşe Yılmaz, Samime İnceoğlu, Türk Sineması Araştırmaları Merkezi, http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/332/bir-izah (4 Mart 2017).

koyulacaktık. Bilhassa biz buna en ziyade muhtaç idik ve eksikliğini hissediyorduk. Çünkü bizim hatta en yakın Avrupa bilâdında[şehirler] bile meçhul olan, umumiyetle bilinmeyen bir şeyimiz vardı ki o da hayat tarzımızın yavaş yavaş vuku bulan tahavvül ve tebeddülü[değişim ve dönüşüm] idi. (...) İşte bütün bunları, eğer Avrupa'da olduğu gibi, bizde de bir sinema şeridi darü's-sınâası olsaydı bizi tanımayan memleketlerin Türk'ü tanımayan sakinlerine gösterir ve memleketimize iyi bir hizmet etmekle kalmayarak para da kazanırdık..."[20]

Âlim Şerif Onaran, Muhsin Ertuğrul'un yazılarından ve röportajlarından hareketle Ertuğrul'un sinema konusunda ileri sürdüğü görüşleri maddeler halinde özetlemiştir. Buna göre sinema, kullanılan aygıtlar, araç ve gereçler hesaba katıldığında "birinci dereceden" uzmanlık gerektiren, zaman ve sabır isteyen bir endüstri koludur. Ertuğrul, sinemasını geliştirmek ve kendisini diğer ülkelere tanıtmak isteyen ülkelerin dışardan teknik uzmanlar getirterek ya da sineması gelişmiş ülkelere eleman göndererek ancak başarılı olabileceğini söyler. Fakat film yönetmenlerinin dışardan getirilmesine karşı çıkar ve yetişmiş Türk eleman kullanılmasının zorunluluğundan bahseder. Ertuğrul'a göre film yönetmeni bu sanayinin ruhudur ve temel unsurudur. Oyuncular onun filmi gerçekleştirmesi için diğer araçlar gibi bir araç konumundadır. Ertuğrul senaryo konusuna da değinerek üzerinde aylarca çalışılması gereken bir uzmanlık alanı olduğundan bahseder. [21] Ertuğrul'un sinemaya yönelik bu fikirlerini filmlerinde çok fazla gözetmediği ya da gözetemediği aşikârdır. Nitekim teorik anlamda düşündüğü ve dile getirdiği sinemayı pratik anlamda uygulayamamıştır. Ertuğrul bu konuyu şu şekilde aktarır:

"...Avrupa tiyatrolarında çıraklık yapabilmek için sinemada figüranlık, aktörlük, rejisörlük ederek geçimimi sağlamam gerekiyordu. Onun için filmlerde kalabalık arasında başlayarak sırasıyla aktörlüğe, rejisörlüğe geçtim. Memlekete dönünce dışarıda öğrendiklerimi burada da uygulamaya çalıştım. Tek bir çekim makinesi, tek bir projektör, tek bir stüdyo, tek bir sermayedar, tek bir teknisyen yokken en ilkel araçlarla, en az harcamalarla işe başladım. Amacım, bu yokluk içinde bir şeyler yapılabileceğini göstermekti. Zaman sınırı ve para kazanma hırsı olmadan bir film çevirmeyi elbet ben de isterdim, ama olmadı işte..."[22]

[20] Ertuğrul, a.g.e.
[21] Âlim Şerif Onaran, **Muhsin Ertuğrul'un Sineması**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013, s. 111.
[22] Scognamillo, s. 42.

Onaran, Ertuğrul'un kendi zevk ve tercihleri doğrultusunda, bir tiyatro adamı da olduğu için, daha çok tiyatro havasında filmler tercih ettiğini ve böyle bir sinemayı özleyip uyguladığını söyler. Nitekim Almanya'daki faaliyetlerinde daha çok tiyatromsu oyunları benimseyip Türk sinemasına uyarlamaya gayret etmiştir. Rusya'da da Eisenstein, Pudovkin ve Vertov gibi "yenilikçiler"den ziyade Gardin, Iwanovski ve Pretazanoff gibi "gelenekçiler"i örnek almıştır. Onaran'a göre bu iki akım farklı temalar uygulasa da teknik anlamda aynı tutumu sergilemiştir ve Ertuğrul'dan en azından bu durumda bile gelişmiş bir sinemayı getirmesi ve uygulaması beklenirdi.[23]

Cumhuriyet'in onuncu yılında Türk devriminin geniş kitlelere anlatılması istendiği için Atatürk'ün buyruğuyla Sovyetler Birliği'nden Sergey Yosifoviç Yutkeviç ve Lev Oskaroviç Arnştam yurda getirilerek Maarif Vekâleti (Milli Eğitim Bakanlığı) adına *Türkiye'nin Kalbi Ankara (1934)* filmi çevirtilmiştir. Yine aynı yıl Sovyetler Birliği'nden derleme filmlerin ustası sayılan Ester Şub getirilerek Kurtuluş Savaşı ve devrimleri ele alan *Türk İnkılabında Terakki Hamleleri (1934-1937)* filmi hazırlatılır. Bu iki film uzun bir süre boyunca resmi günlerde Kurtuluş Savaşı ve devrimleri anma amacıyla gösterilir ve sonraki yıllarda bu konuda hazırlanan belgesellere de kaynak oluşturur.[24] Tiyatrocular Dönemi'ndeki film yaptırma faaliyetleri bunlarla sınırlı kalmaz. 1939 yılında Fransız M. Bram ve Paul Nivoix'in önerisiyle "Türk İnkılabı ve Türk kadını hakkında propaganda" filmi yapma teklifi Fransız büyükelçiliği üzerinden filmlerin masraf listesi ve senaryolarıyla birlikte Dışişleri Bakanlığı'na iletilir. Bir üst yazıyla Başbakanlık'a iletilen teklifte iki filmin adları "Türkiye İnkılabı ve Türk Kadını" ile "Ebedi Şefimiz Atatürk'ün Hayatı" şeklindedir. Çeşitli yazışmalar sonucunda Atatürk'ün hayatını konu alacak filmin bütçesinin karşılanamayacağı ama senaryosu beğenilen diğer filmin gerçekleştirilebilmesi için her türlü yardımın yapılacağı belirtilmiştir. İstihbarat Dairesi filmin senaryosunun altına filmdeki propaganda unsurlarını maddeler halinde belirtir. İstanbul ve Ankara'dan güzel manzaralar, Cumhuriyet Yıldönümlerinde Ankara'da yapılan resmigeçitler, Tunus'taki Müslüman kadınının kapalı hayatı ile Türkiye'deki serbest hayatı arasındaki farklar ve Atatürk devriminin Türkiye'de meydana getirdiği yenilikler bu propaganda unsurlarıdır. Tam II. Dünya Savaşı'nın başlangıcına

[23] Onaran, s. 111-112.
[24] Özön, "Türk Sineması", s. 1879.

denk gelen bu proje, Fransızların istediği yüksek miktarın günün şartlarında karşılanamayacağı belirtilerek geri çevrilmiştir.[25]

Kazım Karabekir'in 30 Nisan 1923 tarihinde TBMM'ye sunduğu "ibret yerleri" projesi de dönemin koşullarında maddi yetersizlikler gerekçe gösterilerek desteklenmeyen projelerdendir. Karabekir, çok işlevli bir mekân olarak düşünülen ibret yerlerini tiyatro ve sinema gösterimlerinin olacağı, gençlerin birer sinemacı olarak yetiştirilecekleri mekânlar olarak tasvir etmiştir. Paşa, "sinema filmlerinin tesirlerinin güçlü" olmasından etkilenerek bu projeye yönelir. Meclise sunduğu üç maddelik teklifin ilk maddesinde Türkiye'yi bölgelere ayırarak o bölgelerdeki önemli merkezlerde aynı mimari tarzda yapılar oluşturmanın gerekliliğinden ve bu oluşumlar için gerekli para için Ankara'nın inisiyatif alması gerekliliğinden bahseder. İkinci maddede Sosyal Yardım ve Kızılay gibi kurumlar devreye sokularak "ibret yerleri"nin inşa edilmesinin ve ardından kısmen ya da doğrudan mahalli şirketlere devredilmesinin önemini ve uygulama şeklini anlatır. Son maddede ise eğitilecek gençlerin faal gençler arasından seçilmesi gerekliliği, çok işlevli kullanıma uygun olan bu mekânların bir çeşit "hareket üssü" olacağı, sinemanın öğretmenlerden oluşan ekiplerle birlikte yaz aylarında köylere dahi yayılacağı belirtilir. Atatürk'ün de onay verdiği ve "tatbik imkânı aranmak ricasıyla takdim" notuyla Rauf Bey'e gönderdiği bu tezkere pek çok görüşmenin ardından bütçe yetersizliği gerekçesiyle geri çevrilmiştir. Bu proje Cumhuriyet'in daha ilk yıllarından sinema alanında bazı fikirlerin oluştuğuna, sinemanın sadece bir eğlence aracı olarak görülmediğine, eğitici, öğretici ve "bir terbiye aracı" olarak değerlendirildiğine de bir örnektir; fakat dönemin ekonomik, politik ve sosyal koşulları sinemanın öncelenmesine engel olmuştur.[26]

2.3. Geçiş Dönemi

Tiyatrocular Dönemi'yle 1950'de başlayacak Sinemacılar Dönemi arasında kalan yıllar Geçiş Dönemi olarak adlandırılmıştır. Nijat Özön, bu dönemin iki büyük ağırlığı omuzlarında taşımak zorunda kaldığını söyler. İlki İkinci Dünya Savaşı'ndan dolayı savaş

[25] Serdar Öztürk, "Erken Cumhuriyet Yıllarında Sinema Konusunda Başarısız Kalmış İki Girişim: Çekilemeyen İki Propaganda Filmi (1939) ve İbret Yerleri Projesi (1923), **Selçuk İletişim Dergisi**, Cilt: 3, Sayı: 3, 2004, s. 78-79.
[26] Öztürk, s. 80-82.

yıllarındaki koşulların ağırlığı, ikincisi ise tiyatrocuların kalan "tiyatrolaştırılmış" sinemanın ağırlığıdır. Bunlara bir de 1939 yılında çıkarılan denetleme (sansür) de eklenmiştir. Bu dönemde savaşın bir diğer getirisi de yurda giren filmlerdeki değişimdir. Avrupa pazarı savaş nedeniyle kapanınca ABD ve Mısır'dan filmler ülkeye girmeye başlar. Özellikle "Arap filmleri" denen Mısır filmlerinin gerek izleyici üzerinde gerekse seyirci üzerinde önemli etkileri olur. Mısır sinemasını Türkiye'den giden ve bir Türk tiyatrocusu olan Vedat Örfi Bengü kurduğu için Mısır filmleri de anlayış bakımından Tiyatrocular Dönemi filmlerinden çok farklı değildi. Filmlerin teknik açıdan dönemin yerli filmlerinden biraz daha iyi olması ise tiyatrocuların sinemaya olan etkisini biraz daha arttırarak hem izleyicileri hem de sinemacıları olumsuz anlamda daha da fazla etkilemiştir.[27]

Muhsin Ertuğrul'un *Şehvet Kurbanı (1940)* filmini çektiği dönemde Faruk Kenç'in *Taş Parçası (1939), Yılmaz Ali (1940)* ve *Kıvırcık Paşa (1941)* adında üç film çekmesi Türk sineması adına önemli bir dönüm noktasıdır; çünkü ilk kez tiyatro kökenli olmayan bir yönetmen, Ertuğrul'dan sonra ikinci bir yönetmen olarak sinemaya girmiştir. Kenç'in ilk filmlerindeki sinema dili "acemice" olsa da stüdyo dışı çekimlerle ve derinlik duygusu veren mekânlarla Muhsin Ertuğrul filmlerine oranla daha az tiyatro etkisi taşır. 1943 yılında çektiği *Dertli Pınar* filmiyle ise önemli bir yenilik getirerek filmi sessiz çekip daha sonra seslendirir ve Türk sinemasında hemen benimsenen bir yöntemi de böylece başlatmış olur.[28] Dublaj sayesinde filmlerin sessiz çekilebilmesi, sinema araç-gereçlerinin ve ham filmin az olduğu bir ortamda işleri oldukça kolaylaştırır ve çokça kullanılmaya başlanır. Prova çekim sayısını azaltan, zaman ve para tasarrufu sağlayan bu yöntem Türk sinemasında 1980'lerin sonuna kadar kullanılır.[29] Bu durum tecimsel sinema için oldukça avantajlı olsa da sinemanın "sanatsal" tarafı için çok büyük bir olumsuzluk meydana getirmiş ve yıllarca kullanılan ezberler oluşturmuştur. Bu da başta filmlerin olmak üzere, yönetmenlerin, oyuncuların, set çalışanlarının kısaca filme emek veren herkesin "kalitesini" etkilemiş, Türk sinemasına olumsuz bir kültür aşılamıştır.

[27] Özön, "Türk Sineması", s. 1882.
[28] Teksoy, s. 27.
[29] Kuyucak Esen, s. 42.

Faruk Kenç, Geçiş Dönemi'nde Türk sinemasının yaşadığı değişimin ve gelişimin en önemli örneklerinden biridir. Kendisi sinema serüvenine Ha-Ka Film adında bir yapım şirketinde başlar ve burada "filmciliği" ilk kez görür.

> *"...Halil Kâmil, o yıllarda ecnebi filmlerini, bilhassa da Rus filmlerini alırdı. Onların içerisine yerli sahneler koyardık. Dansöz ya da komiklerden kim varsa, mesela Dümbüllü'nün parçasını koyardık. Yani filmi sözde Türkleştirirdik..."*[30]

Kenç burada daha sonraki yıllarda da çokça yapılacak olan "Türkleştirme" meselesine bir örnek gösterir. Bu durum çabuk ve az maliyetle film üretmek için o yıllarda –özellikle çekimi zor ve masraflı sahnelerde- oldukça yaygın olarak uygulanır. Kenç'in film yapma tutkusu gittikçe artar ve dönemin koşullarında imkân bulamayacağını anlayınca film tahsili almaya karar verir. Röportajında bu konudan bahseder ve bu sözleri o dönem Türk insanının sinemaya bakış açısından da örnekler verir:

> *"...Baktım bu bekleyişle bu iş yürümüyor Avrupa'ya gidip bu işin tahsilini yapmak lazım dedim kendi kendime. Bu defa da ailem mâni oldu. Benim filmci olmamı katiyen istemediler. Ya avukat olacakmışım, ya doktor... Filmciliği serserilik olarak gördüler. O yıllarda talebelere 94 lira döviz veriyorlardı. Ben bu parayı 2-3 ay bulamadım. Ailem vermiyor, etrafa da tembih etmişler vermeyin diye. Zannettiler ki vazgeçeceğim. Ne yaptım ne ettim parayı buldum. Romanya vapuruyla Köstence'ye, sonra trenle Budapeşte'ye uğradım ve oradan da Münih… Toplam olarak 25 liraya Münih'e gitmiş oldum..."*[31]

Kenç, Almanya'ya tahsile gitmeden önce bir mektup götürmek üzere Dolmabahçe Sarayı'na Atatürk'ün yanına gider. Atatürk'e sinema tahsili yapacağını söylediğinde ise aldığı cevabı şu şekilde açıklar:

> *"...Yeni Türk ulusuna her branşta mütahassıs eleman lazım. Böyle bir teşebbüste bulunmana memnun oldum. Tahsilini bitirince ecnebi filmleriyle nasıl rekabet edebiliriz onu bana rapor olarak bildir..."*[32]

Kenç, daha sonra bu raporu hazırlar fakat Atatürk'e iletemeden Mustafa Kemal vefat eder. Bu raporda, sesli filme devam edilmesi, stüdyo kurulması ve bu stüdyonun film

[30] Hülya Arslanbay, "Faruk Kenç ile Söyleşi", **Antrakt Dergisi**, Sayı: 24, 1993, Türk Sineması Araştırmaları Merkezi, http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/334/faruk-kenc-ile-soylesi (12 Mart 2017).
[31] Arslanbay, a.g.e.
[32] Arslanbay, a.g.e.

yapmak isteyenlere kiralanması, artist okulu açılması, artistlerin ve filmlerde çalışacak elemanların orada yetiştirilmesi gibi düşünceler vardır.[33]

Tiyatrocular Dönemi'nden kalan alışkanlıklardan en belirgini oyunculuk konusudur. Sinema oyunculuğu gelişmediği için tiyatro oyunculuğuna mahkûm kalan Türk sinemasında yeni yönetmenlerle birlikte bu durumda rahatsızlık oluşmaya başlar. Faruk Kenç, o dönem oyuncu bulmakta zorlandığını, Şehir Tiyatrosu'nun "Biz olmadan iyi film olmaz" algısı oluşturduğunu söyler. Mecburen bu oyuncuları oynattığında ise çok abartılı oyunculuk sergilediklerini, yavaş konuşmaları gereken yerde bile bağıra çağıra oynadıklarını belirtir. Bu duruma mecburen boyun eğen Kenç, zamanla farklı arayışlara girer ve Artist Mecmuası'yla birlikte bir yarışma düzenler. Bu yarışmalardan Belgin Doruk, Ayhan Işık, Mahir Özerdem gibi isimler keşfedilir. Kadir Savun, Oya Sensev, Vedat Karaokçu gibi isimlere de ilk o rol verir:

> *"…O yıllarda, boyuna posuna figürüne bakılarak oyuncu bulunurdu. Bütün artistleri o şekilde topladık. Durmadan soruşturuyorduk. Bazen haber gelirdi. İşte bilmem kimin güzel kızı varmış diye giderdik. Bu defa da bize namussuz gözüyle bakıyorlardı..."*[34]

"Batı'dan gelen" yönetmenlerin de etkisiyle Geçiş Dönemi'nde niteliklerden çok deneyler ön plandadır. Film endüstrisi, yapımcılık, stüdyoculuk sektörleri gelir getirmeye başladığında yapımevleri çoğalmış, bu da hem üretilen film sayısını hem de sinemaya adım atan yeni yönetmen sayısını artmıştır. Scognamillo, bu gelişmeyi 1948 yılında eğlence vergisi yabancı filmlere %70 iken yerli filmlere %25 olarak uygulanmaya başlamasına bağlar. Böylece sinema hem ticaret hem de sanat halini almıştır.[35] Nijat Özön aslında 1938 yılında da bu vergi indirimine benzer bir vergi indiriminin yürürlüğe sokulduğunu, ama dönemin savaş ortamında benzer bir atılımın yapılamadığını ve bu atılım için on yıl beklenmek zorunda kalındığını söyler. 1950 yılı nasıl Türk sinemasının sanat açısından dönüm noktasıysa 1948 yılı da Türk sinemasının ekonomi-endüstri yönünden bir dönüm noktası olmuştur.[36] Geçiş Dönemi'nin bir diğer dönüm noktası da Filimlerin ve Filim Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizanname'dir. 1939 yılında

[33] Arslanbay, a.g.e.
[34] Arslanbay, a.g.e.
[35] Scognamillo, s. 86.
[36] Özön, "Türk Sineması", s. 1882.

yürürlüğe sokulan bu "sansür" tüzüğü filmlerin yasaklanabilmesi ihtimalini ortaya koyarak bir "otosansür" oluşturmuş, böylece film içeriklerini kısırlaştırmış, eleştirel yaklaşımı önlemiştir.[37]

Geçiş Dönemi'ndeki sinemacılar ortaya çok önemli bir yapıt koyamasalar da sinemanın tiyatrodan ayrıştırılması için önemli bir katkı sağladılar. Bu dönemin yönetmenleri işe doğrudan sinemacılıkla başlamış, içlerinden çoğu da sinemacılık eğitimi almıştır. Alınan eğitimler daha çok teknik konularda, görüntü yönetmenliği, ses yönetmenliği gibi alanlarda olmuştur. Bu sayede pek çok önemli isim yetişir. Gene oyuncu kadroları da tiyatrocularda ayrılarak kendi oyuncu kadrosunu oluşturmaya başlamıştır.[38] Bunun yanında çekilen film sayısının artması sinema ve magazin üzerine yayınlanan dergilerinin sayısını arttırmış, film eleştirmenlerinin sayısını da çoğaltmıştır. Sinemacıların ilk derneği olan Yerli Film Yapanlar Cemiyeti kurularak ilk film yarışmasını düzenlemiştir. Şükran Kuyucak Esen, bu cemiyetin sinemanın özenle yapılması gereken bir "sanat" olduğu fikrinin gelişmesine öncülük ettiğini söyler.[39]

2.4. Sinemacılar Dönemi

Türk sineması Geçiş Dönemi'yle beraber "tiyatrovari" sinema anlayışından sıyrılmaya başlamış ve sinema dilini yakalamaya çalışan örnekler ortaya koymuştur. 1948 yılındaki vergi indiriminin getirdiği olumlu gelişmeler film üretim sayısını arttırır ve daha önce piyasanın oluşturduğu şartlanmadan kurtulamayan yönetmenler istedikleri sinemayı ortaya koymak için imkân bulur. Bu bölüm, oldukça geniş bir tarih aralığını içeren ve gerek siyasal, gerek ekonomik gerekse sosyo-kültürel anlamda pek çok gelişmenin yaşandığı bir dönem olduğundan dolayı farklı başlıklar altında daha detaylı bir şekilde incelenmiştir. Böylece Türk sinemasının oldukça geliştiği ve Yeşilçam anlayışının iyice yerleştiği bu dönem, farklı açılardan derinlemesine değerlendirilmeye çalışılmıştır.

2.4.1. 1950'li ve 1960'lı Yıllarda Türkiye'nin Siyasal Yapısı

[37] Kuyucak Esen, s. 46-47.
[38] Özön, "Türk Sineması", s. 1883.
[39] Kuyucak Esen, s. 46.

Türkiye, İkinci Dünya Savaşı'na katılmadığı halde salgın hastalıklar, mal kıtlığı, yolsuzluk ve açlıkla geçen bir süreç yaşamıştır. Devlet, savaşın her an gelebileceği düşüncesiyle sürekli hazır halde tutulmuş, seferberlik ilanında 120 bin olan asker sayısı 1,5 milyona çıkmıştır.[40] Bu durum ciddi bir yiyecek stoğu yapılmasına ve tarımsal ürünlerin zorla alınmasına neden olur. Hükümet, çoğunlukla köylünün yük hayvanlarına el koyar ve ürettiği ürünü de sahiplenir. Savaş bahane olarak gösterilse de zaman zaman "keyfi" ve "ölçüsüz" uygulamalar köylünün yükünü oldukça arttırmıştır.[41] Dönemin hükümetinin toplumla olan bağını zayıflatan bu durumlardan sonra, Cumhuriyet Halk Partisi köylüden oy alabilme adına "Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu" çıkarmaya girişir. Çok partili rejime geçilme baskıları sırasında oluşan bu duruma CHP'li Adnan Menderes, Celal Bayar, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan'dan oluşan grup itiraz eder. Bu kanunu komünizmin önünü açmakla suçlayan bu muhalefetten 7 Ocak 1946 tarihinde Demokrat Parti doğmuştur.[42] 1946 seçimlerinde CHP tekrar başa gelse de 1950 yılında yapılan seçimlerde Demokrat Parti yönetimi devralmıştır.

1950 seçimlerinden sonra Adnan Menderes yaptığı konuşmada, köylerde üretimin toprağa bağlı olduğunu, köylünün tek başına her şeyi yapamayacağını ve devletin elini uzatması gerektiğini söyler. Köylülere kredi sağlanacağını, tohum ithal edileceğini, ucuz gübre sağlanacağını, karayolları, büyük sulama tesisleri ve limanlar yapılacağını belirtir.[43] Demokrat Parti ilk döneminden sonra 1954 yılında tekrar seçilir. Halk, verimli hasat, dış krediler ve kamu yatırımları sayesinde dört yıl önceye göre daha rahattır.[44] Seçimden bir yıl sonra 6-7 Eylül olayları patlak verir. Kıbrıs'la ilgili olarak Yunanistan'a karşı İstanbul, İzmir ve Ankara'da halk gösterileri düzenlenir fakat bir süre sonra olaylar kontrolden çıkar ve geniş çaplı bir yağma eylemine dönüşür. Hükümet olayların önünü kesemeyince İstanbul, İzmir ve Ankara'da sıkıyönetim ilan etmek zorunda kalır.[45]

---

[40] Zafer Toprak, "Türkiye'de Muhalefetin Doğuşu: II. Dünya Savaşı ve Tek Partinin Sonu", **Toplumsal Tarih**, Sayı: 121, 2004, s. 75.
[41] Çağlar Keyder, "Türkiye'de Demokrasinin Ekonomik Politiği", **Geçiş Sürecinde Türkiye**, İstanbul: Belge Yayınları, 1987, s. 57.
[42] Oya Köymen, **Sermaye Birikirken**, İstanbul: Yordam Kitap, 2007, s.108.
[43] Celal Bayar, **Başvekilim Adnan Menderes**, İstanbul: Baha Matbaası, 1969, s. 137.
[44] Feroz Ahmad, **Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)**, İstanbul: Hil Yayın, 1994, s. 69.
[45] Mete Tunçay, **Siyasal Hayat - Siyasal Gelişimin Evreleri**, **Cumhuriyetten Günümüze Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt: 7, İstanbul: İletişim Yayınları, 1984, s. 1979.

Demokrat Parti'nin iktidarda olduğu dönemde muhalefet partisi Cumhuriyet Halk Partisi'yle arasında pek çok sürtüşme olur. Atatürk büstlerinin yıkılması, Laiklik ilkesinin sonlandırılmak istenmesi, İslami uygulamaların gündeme gelmesi, kadınlara yönelik kötü davranışlar vb. pek çok vukuat meydana gelir. Demokrat Parti'nin Konya İl Kongresi'nde fes ve çarşaf giyen bazı delegeler Arap harflerinin tekrar kullanılmasını talep etmiştir. Parti bu önerileri reddetmiş olsa da halkın gözündeki imajı düşmüş, "irtica" meselesi de muhalefetteki Cumhuriyet Halk Partisi için hükümete karşı bir koz olarak kullanılmıştır.[46]

1956 yılında seçimlerin ertelenmesi Demokrat Parti tarafında iktidardan gitme korkusunun oluştuğunun bir göstergesi sayılabilir. 1957 yılında tahıl alım fiyatlarının yükseltilmesi ve çiftçi borçlarının ertelenmesi nedeniyle enflasyonun artması ekonomik anlamda yanlış bir karar olsa da kırsal kesimin alım gücünü arttırdığı için Demokrat Parti tarafından yapılan bir seçim hamlesidir. Gene de 27 Ekim 1957'de yapılan seçimlerde Demokrat Parti'nin oy oranları %50'nin altına düşer ve CHP'nin oyları %41'e yükselir.[47] Bu seçimde de zaferle çıkılmasına rağmen Demokrat Parti'nin oy oranındaki düşüş bir çeşit yenilgi olarak kabul edilir. Ülke içinde artan siyasi gerginlik muhalefetle olan ilişkileri de kopma noktasına getirir. Emre Kongar bu dönemde Demokrat Parti'nin "sonsuz güç" duygusuna girdiğini ve bundan dolayı da baskıcı bir siyaset izlediğini söyler.[48] Bu dönemde hükümete karşı askeri komplo iddiaları gündeme gelir ve darbe girişiminde bulunacağı iddiasıyla dokuz subay yargılanır ve sonrasında serbest bırakılır. Bu olayın ardından iktidardaki korku artar ve daha sert bir tavır ortaya çıkar. 1958 yılının başlarında Demokrat Parti üniversitelerle ters düşmesinin sonucu olarak ordu ile aydınları bir araya getirecek bir çatışmanın da başlangıcını alevlendirir. Artık gazeteler kapatılmaya, gazeteciler yargılanmaya ve hapsedilmeye başlamıştır.[49] 27 Nisan 1960 gününde çıkarılan yasayla da her türlü yayını yasaklamaya, süreli yayınları ve basımevlerini kapatmaya, her türlü etkinlik konusunda önlem ve karar almaya ve hükümetin bütün olanaklarından yararlanmaya Tahkikat Komisyonu yetkili kılınmıştır.[50]

[46] Ahmad, s. 60-61.
[47] Ahmad, s. 77-78.
[48] Emre Kongar, **21. Yüzyılda Türkiye**, 40. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007, s. 151.
[49] Ahmad, s. 80-84.
[50] Sina Akşin. **Kısa Türkiye Tarihi**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s. 258.

Emre Kongar, Demokrat Parti tarafından gerçekleştirilen bu tutumu bir "hükümet darbesi" olarak niteler. Bu uygulama bütün ülkede siyasi tedirginliğe yol açarak öğrenci gösterilerine yol açar ve sıkıyönetim ilan edilir.[51]

Demokrat Parti'nin yönetimde geçirdiği on yıllık sürece bakıldığında gerek siyasi açıdan gerekse ekonomik açıdan pek çok çelişki olduğu görülebilir. Kendi getirdiği biçimsel demokrasiyi yine kendi ortadan kaldırmaya çalışmış, uygulamaya başladığı liberal ekonomiden pek çok eleştiriye ve bunalıma karşı vazgeçmemiş ve halkın gözünden gittikçe düşmeye başlamıştır. Muhalefete, basına, gençliğe, üniversitelere, orduya ve aydınlara karşı oluşturulan baskı Demokrat Parti'nin iktidarının sonunu hazırlayan gelişmeleri başlatmıştır.[52] Ergun Özbudun darbeyi üç ana nedene dayandırır. İlki Demokrat Parti'nin demokrasiden sapması, ikincisi kendi yandaşlarına değişik ve ayrıcalıklı işlem yaparak halkı ikiye bölmesi, üçüncü ise Atatürk Devrimlerinden ödün vermesidir. Kamuoyunda artık "beklenir" duruma gelen darbe 27 Mayıs 1960'da gerçekleşir.[53] Darbede hiçbir kişinin ya da grubun hedef alınmadığını, müdahalenin amacının demokrasiyi yeniden inşa etmek ve serbest seçimlere gitmek olduğunu belirten bir bildiri yayınlanır. Fakat bildiri metninden ve darbeden sonraki gelişmelerden darbenin Demokrat Parti'ye karşı yapıldığı açıktır. Demokrat Parti yöneticilerinin asılması, ekonomik düzenlemeler ve 1961 anayasasının içeriği bunu kanıtlar niteliktedir.[54]

27 Mayıs Askeri Darbesi'nden sonra oluşturulan Yüksek Adalet Divanı aralarında Celal Bayar, Adnan Menderes, Hasan Polatkan ve Fatin Rüştü Zorlu'nun da bulunduğu pek çok kişiyi idama mahkûm etti. Cemal Gürsel başkanlığındaki Milli Birlik Komitesi bu dört ismin haricindeki kişilerin idam cezasını affetti ve Celal Bayar'ın cezası yaş haddi nedeniyle ömür boyu hapse çevrildi. Adnan Menderes, Hasan Polatkan ve Fatin Rüştü Zorlu ise İsmet İnönü ve pek çok kişinin itirazlarına rağmen Eylül 1961'de idam edilmiştir.[55]

[51] Kongar, s. 154-155.
[52] Anıl Çeçen. **Atatürk ve Cumhuriyet**, Ankara: İmge Yayınevi, 2003, s. 371.
[53] Kongar, s. 154-156.
[54] Veli Boztepe, **1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007, s. 37.
[55] Kuyucak Esen, s. 66.

Darbenin yapılma amacı yönetimi sivil idareye devretmek olmasına rağmen ordu, ülkenin yönetimini devretmekte yavaş hareket etmiştir.[56] Darbeden sonraki ilk seçim 15 Ekim 1961 tarihinde gerçekleşir ve Demokrat Parti çizgisindeki partiler önemli bir zafer kazanır. Cumhuriyet Halk Partisi 173, kendisini DP'nin devamı olarak gören Adalet Partisi 158, Yeni Türkiye Partisi 65 ve Cumhuriyetçi Köylü Partisi 54 milletvekili çıkarır. Bu seçim kamuoyunda Adnan Menderes'in zaferi olarak yorumlanır ve DP çizgisinin hala büyük bir oy potansiyelinin olması orduda tedirginliğe yol açar. 1961 seçimlerinden sonra Adalet Partisi daha da yükselişe geçerek 1965 seçimlerinde Süleyman Demirel liderliğinde 240 milletvekili çıkarır ve CHP'nin 134 milletvekiline karşı iktidara gelmiştir.[57]

1961 Anayasası'nın kabulüyle birlikte Türkiye'de aşırı özgürlükçü bir ortam oluşmuş, bunun neticesinde de sosyalizm ülkede yayılmaya başlamıştır. Türkiye İşçi Partisi'yle birlikte Türkiye Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK), TÜRK-İŞ gibi sendikalar kurulmuştur.[58] Sosyalizm yanlısı, Vietnam Savaşı, Küba ve Afrika devrimlerinden etkilenen gençlik kitlesi 68 Kuşağı olarak bilinen devrimci kuşağı oluşturur. Sosyalizm yanlısı bu kitleye karşı ise Demokrat Parti'nin devamı niteliğinde, anti-komünist, milliyetçi ve muhafazakâr bir toplum kesimi oluşur. Bu muhafazakâr kesim, yurdun dört bir yanında mitingler düzenleyerek büyük kitleleri arkasına almış, Türk Silahlı Kuvvetleri'nin sosyalist gruplara karşı verdiği mücadeleden de kuvvet bularak Türkiye'deki sol eğilimlere karşı denge unsuru oluşturmuştur.[59]

Adalet Partisi 1965 seçimlerini kazandıktan sonra temel hak ve özgürlükleri kısıtlayacak ve hükümetin gücünü arttıracak bazı anayasa değişikliklerine gitmek için kamuoyunun tepkisini ölçmek üzere çalışmalar yapar ve bu değişikliklerin gerekliliğine halkı inandırmaya çalışır. 1969 seçimlerinde anayasayı değiştirecek sandalye sayısına ulaşamayınca da bu şiddetin daha da büyümesini sağlar.[60] Karşıt görüşteki iki grubun arasındaki olaylar daha da artan bir şekilde devam ederek ülkeyi 12 Mart 1971

[56] Mehmet Ali Birand, Can Dündar ve Bülent Çaplı, **Demirkırat Bir Demokrasi'nin Doğuşu**, İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2005, s. 181.
[57] Süleyman Demirel, **1973'e Bakarken**, Ankara: Atak Matbaası, 1995, s. 3.
[58] Birand, Dündar ve Çaplı, s. 83.
[59] Toktamış Ateş, **68'li Olmak**, Ankara: Ümit Yayıncılık, 1995, s. 13-16.
[60] Kongar, s. 168. Aktaran: Boztepe, s. 47.

Muhtırasına taşır. Muhtıradan sonraki süreçte 1971-1973 yılları arasında 1961 Anayasası önemli değişikliklere uğrar. İlki yürütmenin güçlendirilmesi çalışmalarıdır. Bu süreçte Bakanlar Kurulu'na kanun hükmünde kararname çıkarma yetkisi tanınması, üniversite özerkliğinin zayıflatılması, TRT'nin özerkliğinin kaldırılması gibi çalışmalar yapılır. İkincisi ise temel hak ve özgürlüklerin sınırlandırılması üzerinedir. Daha önce anayasadaki özgürlükler düzeninin temel ilkesi "serbestlik" iken bu değişikliklerle "sınırlılık" yapılır.[61] Yargı denetimine sınırlılıklar getirilir ve Devlet Güvenlik Mahkemeleri kurulur. 1961 Anayasası Türkiye'de demokrasinin gelişebilmesi için uygun ortamlar sağlasa da kendisini benimsemeyen hükümetler tarafından uygulandığı için çok başarılı olamamış ve ülkedeki karışıklığın sorumlusu olarak gösterilmiştir. Bu suçlamalar sonucunda da anayasanın pek çok maddesi değiştirilmiştir.[62]

2.4.2. 1950'li ve 1960'lı Yıllarda Türkiye'nin Ekonomik Yapısı

1947 Planı doğrultusunda tek parti yönetiminin tarım odaklı geliştirdiği ekonomi politikasını 1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti de devam ettirmiştir. İlk dört yıllık dönemde dış yardımların da desteğiyle tarımsal üretimde çok büyük ilerlemeler gerçekleşir.[63] Marshall Planı ABD'nin Türkiye'ye yaptığı yardımda çok önemli bir yer teşkil eder fakat bu yardım Türkiye'yi müttefiklerinin beslenme ihtiyacını karşılayan, gıda maddesi, kömür ve malzeme ihraç eden ve sanayileşmekten vazgeçip sadece tarım ürünü tedarikçisi konumunda gelişmesi gereken bir ülke konumuna getirmeye zorlar. Bu durum kırsal kesimin talepleriyle örtüştüğü için Demokrat Parti tarafından da sahip çıkılan ve öne çıkarılan bir politika olmuştur.[64] Böylece Marshall Yardımı konusunda Türkiye'ye yapılan yardımların temel hedefi tarımsal üretim kapasitesinin arttırılması ve traktör, pulluk gibi araçların yaygınlaştırılması üzerine olmuştur.[65] Bu dönemde Demokrat Parti dış yardımlara ek olarak devletin olanaklarını da köylünün refahı için kullanmıştır, çünkü Demokrat Parti açısından siyasal tabanının köylü ve kırsal kesime dayalı olması böyle bir politikayı zorunlu hale getirir.[66] Fakat bu durumun uzun süre dış

[61] Mümtaz Soysal, **100 Soruda Anayasanın Anlamı**, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1997, s. 58.
[62] Boztepe, s. 48.
[63] Suat Oktar ve Arzu Varlı, "Türkiye'de 1950-54 Döneminde Demokrat Parti'nin Tarım Politikası", **Marmara Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi**, Cilt XXVII, Sayı: 1, 2010, s. 9.
[64] Oktar ve Varlı, s. 10.
[65] Tevfik Çavdar, **Türkiye Ekonomisinin Tarihi 1900-1960**, Ankara: İmge Kitabevi, 2003, s. 337.
[66] Uğur Selçuk Akalın, **Üç Dönem Üç Ekonomi**, İstanbul: Set Yayınları, 2004, s. 78.

borç ödeyen ve 1930'dan 1950'lere kadar devletçi politikanın gereklerini sürdürmek amacıyla dokuma, maden, kimya, çimento ve şeker işletmelerine önemli yatırımlar yapan Türkiye için sanayileşmenin ikinci plana atılması anlamına geldiği söylenebilir.

Tarımda makineleşme faaliyetleri ekonomik anlamda oldukça büyük yarar sağlamasına rağmen bazı sosyal sonuçlara da neden olmuştur. Öncelikle ortakçılık[67] faaliyetleri zayıflamıştır. Makineleşmeyle güçlenen küçük üreticiler topraklarını ortakçılara vermemeye başlamış ve ortakçılar yaşadıkları yeri geçici ya da kalıcı olarak terk etmek zorunda kalmıştır. Bu da kırsalla kent arasında bir hareketliliğe neden olmuştur. Ayrıca köylünün üretim artışı kente olan bağlılığı arttırmış ve kırsalla kent arasındaki ilişkiyi güçlendirmiştir. Makineleşme, köy nüfusuna hareket getirerek kent ve kasabalara göçü arttırdığı gibi yeni iş sahaları açılmasına katkı sağlayarak köylerde mübadele ekonomisi başlatmıştır. Buna ek olarak tarımda makineleşmeyle beraber karayolları yapımı hızlanmış ve böylece kırsalla şehir arasındaki bağlantı kolaylaşmıştır. Bu avantajla beraber köylerin pazara tarım ürünü sevkiyatı kolaylaşmış, tarım ekonomisinin pazar ekonomisiyle bütünleşmesi sağlanmıştır.[68]

1954-1961 yılları arasında Türkiye ekonomisi tıkanma yaşamıştır. Bu dönemde liberal dış ticaret politikaları son bulur, ihracat mallarına gösterilen talep düşer ve ithalata sınırlamalar getirilir. 1954'ten önce ithalattaki payı %20-25 bandında olan tüketim malları %10'un altına gerileyince mal eksikliğine, kuyruklara ve karaborsaya neden olur. Bu dönemde kamu yatırımlarına ilaveten özel sektöre yapılan yatırımlar da artmış, böylece bu alanda çalışan işçilerin sayısı fazlalaşarak düzensiz kentleşme ve gecekondulaşma çoğalmıştır.[69] "Devlet eliyle" özel kesimin desteklenmesi "yeni zenginler" yaratarak burjuvazinin gelişmesini hızlandırır ve böylece Demokrat Parti'yi destekleyen sermaye sınıfından yeni bir taban oluşur. Yüksek enflasyon yardımıyla desteklenen bu "ekonomik ve sınıfsal hareketlilik" sınıfsal oluşumları hızlandırır. Böylece gecekondulaşma olayı, kentlerde toprakların yağmalanmasına, şehir

[67] Ortakçılık: Toprağın işlenmesi sonucunda elde edilecek ürünün, toprak sahibi ile toprağı işleyen arasında koşulları önceden belirlenen özel sözleşmeye göre paylaşılmasına dayanan işletme biçimi, yarıcılık, marabacılık. (**Büyük Türkçe Sözlük**, "Ortakçılık", www.tdk.gov.tr (02 Nisan 2018))
[68] Oktar ve Varlı, s. 18.
[69] Korkut Boratav, **Türkiye İktisat Tarihi 1908 - 2007,** 13. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi, 2009, s. 107.

planlamasının rafa kalkmasına ve kentlerdeki rantın artarak yasadışı örgütlenmelerin hâkimiyetine neden olmuştur.[70]

Demokrat Parti'nin özel sektörü destekleyen politikası yeterli sermaye ve nitelikli işgücü eksikliğinden dolayı istendiği gibi uygulanamamış ve karma ekonomi politikası uygulanmak zorunda kalınmıştır. Türkiye'nin o dönemdeki ekonomisine soluk aldıran Marshall Planı başlarda borç niteliğindeyken 1952'den sonraki süreçte büyük kısmıyla hibe biçiminde olmuştur. Bu hibeler başlangıçta Amerikalı uzmanların yönlendirdiği alanlarda kullanılmış, 1954'ten sonra ise doğrudan doğruya ithal malların finansmanına ayrılmıştır. [71] İlerleyen dönemde Demokrat Parti'nin siyasetteki istikrarsızlaşması kendisini ekonomide de gösterir. Fiyatlar yükselmeye, piyasadaki mallar da azalmaya başlar. Demokrat Parti halkı politikadan uzaklaştırmaya yönelik bazı önlemler alır ve miting vb. meclis dışı siyasi faaliyetleri yasaklama yoluna gider. Böylece okuryazar olmayan halkın muhalefetin politikalarını öğrenmesi engellenmeye çalışılmış, okuryazar olan halk da sansüre uğramış bir basına muhtaç edilmiştir.[72] Alınan önlemlere rağmen ekonomide iyileşme görülememiş, bu önlemler ekonomiyi rahatlatamadığı gibi iş adamlarını ve üreticileri hükümetten uzaklaştırmıştır.

1950'lerin başındaki "altın yıllar" dört yıl içinde Türkiye ekonomisini gözle görülür bir büyümeye götürse de bu temelsiz ve "çökmeye mahkûm" ekonomi 1950'lerin sonlarına doğru çok büyük bir krize girdi. 1950'lerin ortasında sermaye malları ve yedek parça alınamaz duruma gelinince tarım makineleri gerektiği gibi çalışamadı ve çoğu atıl durumda kaldı. Fabrikalar yarı kapasiteyle çalışmaya başladı. Bu şartlarda hükümet liberal siyasetten vazgeçerek 1956'da Ulusal Koruma Kanunu çıkarmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında alınan önlemlere benzeyen bu yasa, hükümetin ekonomiyi düzenlemesine izin verdi fakat istenen istikrar ve düzen sağlanamadı. 1950'lerin sonunda artık ekonomi kontrol edilemez bir hale gelince Adnan Menderes müttefiklerinden borç alarak zaman kazanmak istese de "kurtarma operasyonu" sonuç getirmedi ve Menderes 1960'ta devrildiğinde ekonomi çökmüş durumdaydı.[73]

---

[70] Kongar, s. 151.
[71] Baskın Oran, **Türk Dış Politikası**, 6. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, s. 553.
[72] Ahmad, s.75-76.
[73] Ahmad, s. 141-143.

1961 anayasası "sosyal adaletçi" özelliğiyle adil ücret hakkını savunmuş, sendika, toplu sözleşme ve grev haklarını yasal dayanağa kavuşturmuştur. Böylece Demokrat Parti'nin anlayışının aksine devletin ekonomiye karışmasını, vergi adaletini ve planlı bir ekonomik kalkınmayı savunur.[74] Anayasanın kabulünden sonra Ekim 1961'de yapılan genel seçim sonuçlarına göre kurulan koalisyon hükümetinin ömrü pek uzun olmamış, 1965 yılına kadar ülkeyi çeşitli koalisyonlar yönetmiştir. 10 Ekim 1965 yılında yapılan seçimlerde ise Adalet Partisi tek başına iktidara gelir. AP'nin 12 Mart Muhtırasına kadarki sürecinde Türk-Sovyet ekonomik ilişkileri gelişir. Adalet Partisi'nin başındaki Demirel için ise asıl avantaj Batı ülkelerine giden Türk işçilerinin ülkelerine gönderdiği döviz olmuştur. Buna montaj sanayisinin gelişmesi ve bol ürün de eklenince Menderes'in ilk dönemlerine benzer bir hava yakalanır. Bu dönemde buzdolabı, çamaşır makinesi, elektrik süpürgesi gibi eskiden lüks sayılan "dayanıklı tüketim malları" sıradan ihtiyaçlar haline gelir. Karayollarının ve enerji altyapısının dönemin şartlarına göre yeterli olması ve enerji maliyetlerinin düşük seyretmesi otomotiv sanayisini ve iç pazarı canlı tutar. Hikmet Özdemir, Adalet Partisi'nin 1965-1971 arasındaki bu döneminde -Cumhuriyet Halk Partisi ve Türkiye İşçi Partisi'nin iddialarının aksine- halkla güçlü bir diyalog kurulduğunu söyler.[75]

2.4.3. 1950'li ve 1960'lı Yıllarda Türkiye'nin Sosyo-Kültürel Yapısı

Demokrat Parti döneminde modernleşme anlayışı, değişen dünyaya ayak uydurma ve geri kalmama anlayışı üzerinden ilerlemiştir. Toplum içerisinde sosyal tabakalar ve sınıflar oluşmuş, yaşanan değişim sürecinde Batılı hayat tarzı toplumun her kesiminden insanın hayatına gazeteler, dergiler, radyo ve sinema üzerinden yerleştirilmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nden gelen dış yardımların ve yabancı uzmanların etkisiyle toplumun yapısında değişmeler yaşanır. 27 Aralık 1949'da imzalanan Kültür Anlaşması ile ABD'nin pop kültürü Türkiye'ye girme olanağı bulmuş, özellikle Hollywood filmleri bu süreçte önemli bir misyon üstlenerek giyim, araba, yaşam tarzı konularında modayı biçimlendirmiştir. Empoze edilen tüketim odaklı yaşam tarzı, 1950'lerde halkın refah

[74] Levent Yaylagül, "1960-1970 Dönemi Düşünce Akımları", **Sinemada Anlatı ve Türler**, Ankara: Vadi Yayınları, 2004, s. 236.
[75] Hikmet Özdemir, "Siyasal Tarih 1960-1980", **Türkiye Tarihi**, 4. Cilt, Sina Akşin (drl.), İstanbul: Cem Yayınları, 1995, s. 217-218.

seviyesindeki yükselmeyle, sanayi ve teknolojinin gelişimiyle ve iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birleşerek bir tüketim toplumu oluşturmaya başlamıştır.[76]

Eğitim sisteminde modernleşme ilke edinilerek çağdaş yaşamı topluma benimsetme çabasına girişilmiş, vatandaşlık, yurttaşlık bilgisi ve hayat bilgisi gibi dersler müfredata eklenmiştir. Osmanlı dönemine önem verilerek Osmanlı ve İslam Tarihi araştırmaları desteklenmiş, Cumhuriyet'in Osmanlı'dan kopuş anlayışı bırakılmış ve yurtdışında yaşayan hanedan mensuplarının kadınlarına yurda giriş izni de bu dönemde verilmiştir. Herkese eşit eğitim anlayışıyla köylere okul ve öğretmen lojmanı yapma görevi üstlenilerek köylünün okul yapma sorumluluğu ortadan kaldırılmış, Köy Enstitüleri de kapatılmıştır. Çalışanların okuyabilmesi için Akşam Liseleri açılmış, Ankara'da fen ve teknik alanında araştırma yapılabilmesi için Ortadoğu Teknik Üniversitesi kurulmuş, Türkiye'nin doğusunda bir üniversite kurulması amacıyla Erzurum'daki Atatürk Üniversitesi'nin temeli de gene bu dönemde atılmıştır. Okullarda seçmeli din dersi konmuş, din dersini verebilecek öğretmenlerin yetiştirilmesi için Yüksek İslam Enstitüsü açılmış, 1948 yılında öğrenci yetersizliğinden kapatılan İmam Hatip Liseleri tekrar açılmıştır.[77]

Modernleşmenin en önemli sembollerinden biri sayılan apartmanlar Demokrat Parti'yle toplum hayatına girer. DP'nin "Her mahalleye bir milyoner" ve "Küçük Amerika olma" düşüncesi basın aracılığıyla halka empoze edilir. Nüfusu hızla artan İstanbul için imar planı da gene bu dönemde başlatılarak, gecekondu mahallelerini de içine alacak geniş yol ve caddelerin yapımı 1956'da uygulanmaya başlamıştır.[78]

1960 Askeri Darbesi'nden sonra 1961 yılında yayınlanan anayasayla Türkiye'de sivil toplum anlayışı gelişmeye başlamıştır. Toplu hak ve özgürlüklere getirilen güvenceler, aynı düşüncedeki ya da benzer konumdaki bireylerin bütünleşmelerini sağlamış, dernek, sendika gibi sivil toplum örgütlenmelerinin önü açılmış, toplantı-gösteri yürüyüşü, grev, toplu sözleşme gibi haklar elde edilmiştir. Bu gelişmelerin yanında bazı sınırlamalar da getirilmiştir. Sivil toplum kuruluşlarına ve kolektif haklara idari ve yargı denetimleriyle sınırlamalar getirilmiştir. Bu sınırlamalardan bazıları;

[76] İlbeyi Özer, **Demokrat Parti Dönemi Siyasi ve Sosyal Hayat**, Birinci Basım, İstanbul: İskenderiye Kitap, 2015, s. 131-140.
[77] Özer, s. 147-152.
[78] Özer, s. 163-186.

sendikaların uluslararası kuruluşlara katılma kararının Bakanlar Kurulu tarafından iptal edilmesi, hükümetin izni olmaksızın uluslararası dernekler kuran ve bu derneklere katılanların cezalandırılması, derneklerin idarece her zaman denetlenebilmesi, yabancı derneklerin Türkiye'de şubelerinin açılamaması ve uluslararası faaliyet gösteren derneklerin kurulamaması, yükseköğretim kurumlarında birden fazla dernek kurulamaması, derneklerin silahlı kuvvetler hizmetleri ve personelinin haklarıyla ilgili faaliyetlerde bulunamamasıdır. Ayrıca yabancı ülkelere veya Türkiye'ye dernek üyesi veya temsilci sıfatıyla yapılacak ziyaretlerin izne bağlı olması, memurlar için grev yasağı getirilmesi ve sadece toplu iş sözleşmesine bağlı işçi kuruluşlarının greve gidebilmesi diğer engelleyici düzenlemelerdir.[79]

2.4.4. 1950'li ve 1960'lı Yıllarda Türkiye'de Sinema Ortamı

Burhan Arpad, Türk sinemasının bir sanat olarak ilk belirtilerinin 1947-1953 yılları arasında ortaya çıktığını söyler. Cumhuriyet Halk Partisi, o dönem Türk filmi gösterecek sinemalara yüzde elliye varan bir Belediye vergi indirimi tanır ve böylece sinemaya bir sermaye akışı olur. Mısır filmlerinin gösterimlerinin durdurulması, ABD ve Avrupa sinemasına pek ilgi göstermeyen izleyiciyi Türk filmlerine yönlendirir. Bu dönem sinema sanatının kurallarına kafa yoran, tiyatroyla sinemanın farklılığını kavramış yönetmenler sanat yönü ön planda olan filmler üretir.[80] Scognamillo, bu dönemin de Geçiş Dönemi gibi kesinlikten yoksun, eskiyi, yeniyi, hevesi ve bilgiyi bir araya getiren "karmaşık" bir dönem olduğundan bahseder.[81] Gene de bu dönem, sinemaya olan bakışı değiştirme yolunda pek çok adımın atıldığı, bu doğrultuda pek çok önemli filmin üretildiği ve sinemaya farklı bir "yaklaşım" getiren bir süreç olarak dikkat çeker.

Sinemacılar Dönemi'nin başlamasında ve Türk sinemasının bir sinema diline kavuşmasında Lütfi Akad'ın rolü oldukça önemlidir. Akad, sinemaya 1949 yılındaki *Vurun Kahpeye* filmiyle başlar ama asıl çalışmalarını Kemal Film'de yapımcılığını ve senaristliğini yapan –ve daha sonra dönemin sayılı yönetmenlerinden biri olan- Osman

[79] Bülent Tanör, **Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri: 1789-1980**, 9. baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 83-89.
[80] Burhan Arpad, "Türk Sinemasının 40 Yılı (1919-1959)", **Sinema-Tiyatro**, Sayı: 5, 1959. Aktaran: Scognamillo, s. 111.
[81] Scognamillo, s. 111.

Fahir Seden'le yapmıştır. Bu birlikteliğin ilk örneği *Kanun Namına (1952)* filmidir. Film, öyküsüyle, öykünün sinema diline aktarımıyla, çevrenin ve tiplerin seçimiyle, kamera hareketleriyle ve kurguya verilen önemle Tiyatrocular Dönemi filmleriyle taban tabana zıttır. Amerikan gangster filmlerinin tekniğini, Fransız şiirsel gerçekçi sinemasının tema, tutum ve duyuşunu, -Osman Seden'in de katkısıyla- kara filmleri tam bir "yerli hava" içinde sindirebilmiştir.[82] Akad, sinemanın pek çok alandan beslendiğini, hikâyeleri, romanı, oyunları kaynak olarak kullandığını söyler ama onun için sinema, tiyatrodan ziyade romana daha yakındır.

> *"...Sinemayı bir temaşa, bir gösteri sanatı olduğu için, gösteri sanatı sandıkları için tiyatroyla eşdeğer tutarlar. Tiyatroyla karşılaştırırlar. (...) Sinema eğer diğer herhangi bir sanata yakınlık gösterecekse, bu olsa olsa roman olabilir. Sinema bugün romanın yerini almakta olan bir sanattır. Ve büyük bir sanattır. (...) Yalnız bazı handikaplar var. Mesela, tiyatro en büyük handikap. Romandan almak daha iyi. Tiyatrodan almak daha zor. Çünkü aşağı yukarı tiyatronun metni de senaryo metni kadar. (...) Şimdi senaryo bakımından benzer gibi görünmekle beraber hacmi, aslında yöntemleri çok ayrı bu iki sanatın. Sahneye konuluşları da ayrı. Metinleri de hatta… Bir senaryoyla bir tiyatro metni çok ayrı şeyler. Birçok kimse oyundan senaryo çıkarırken, metni olduğu gibi alıyor. Diyalog ve sahneleri, aşağı yukarı… Bilmediği için ikisinin arasındaki farkı..."*[83]

Akad'ın sinema anlayışı yeni sinemacıları oldukça etkilemiş ve onlara önemli bir kapı açmıştır. Böylece bazıları Şehir tiyatrolarından yetişen bazıları ise doğrudan sinemacı olarak işe başlayan onlarca yönetmen Türk sinemasına 50'li yılların başında giriş yapmıştır.

50'li yılların siyasi, ekonomik ve sosyo-kültürel ortamı sinemaya da çok fazla yansımıştır. Türk sinemasının tiyatrodan uzaklaştığı bu yıllarda, film sayısının ve talebinin artmasıyla beraber dönemin talepleri de göz önünde tutulmuş ve filmlere çeşitli içerikler eklenmiştir. Dini duyguları sömüren camii, ezan, dua sahneleri filmlere çokça eklenmiş, çoğu zaman da Mısır filmleri döneminden kalan göbek dansı sahneleriyle birlikte kullanılmıştır. Bir süre sonra Mısır filmlerinin yerini dini duyguları bolca kullanan ve sömüren Arap filmleri almıştır.[84] Sinema konusunda bilgisi olmayan ve

[82] Özön, "Türk Sineması", s. 1885.
[83] Âlim Şerif Onaran, **Lütfi Ö. Akad**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013, s. 165-167.
[84] Özön, "Türk Sineması", s. 1886.

sadece ticari amaçlı düşünen yapımcıların elinden çıkan bu filmler, o dönem çok yatırım gerektirmeyen ve iyi bir kazanç kapısı sağlayan sinemanın kötü anlamda gelişmesine katkıda bulunur ve o dönem kazanılan bu ezberler Türk sinemasının sonraki dönemlerinde de başvurulan bazı alışkanlıklar getirir. Scognamillo, o dönem bazı furyaların ortaya çıktığını ve özellikle tarihsel film, Kurtuluş savaşı filmi, köy filmi gibi türlerin büyük oranda istismar edildiğini söyler. Bu furyalar sayesinde o dönem sinemasının film izleyicisiyle yakınlaşmayı denediğini ve aslında yakınlaştığını da dile getirir. Halit Refiğ de sadece ticari amaçla çevrilen ve hiçbir sanatsal gayesi olmayan bu filmlerin son derece ilkel olmalarına rağmen geleneksel Türk temaşa sanatına dayanan kökleriyle çok daha fazla ulusal özellik taşıdığını söyler.[85]

Sinemacılar Dönemi'nin ikinci yarısı 1960 Askeri Darbesi'yle başlatılabilir. Darbeden sonraki süreçten 1965'e kadarki dönem Türk sinemasında toplumsal sorunların ele alındığı yıllar olarak dikkat çeker. Nijat Özön bu dönemi, çekilen filmlerin bir akım oluşturabilecek ölçüde verimli olmadığını ve toplumsal gerçekçi diye adlandırılabilecek kadar bilinçli, sağlam ve derinlikli üretilmediğini öne sürerek "yarış gerçekçilik çabaları" olarak görür. Özön'e göre filmler denetlemenin el verdiği ölçüde toplumsal sorunlara kıyısından köşesinden dokunmuş, hatta çoğu geleneksel Yeşilçam filmlerine birkaç sahne ekleyerek oluşturulmuş filmlerdir.[86] 1965'e kadar ilerleyen bu çabalar tek tük örnekler haricinde tükenir. Bunun yanında Türk sinemasında çok büyük bir film üretim enflasyonu ortaya çıkar ve Türkiye 1966 yılında yıllık film üretim sayısı bakımından Japonya, Hindistan ve Hong Kong'tan sonra dördüncü sıraya ulaşır; fakat nicelik yönündeki bu artış temelleri çok sağlam olmayan Türk sinemasında çok yönlü bir tıkanıklığa sebep olur. Yılda ancak elli civarı film üretebilecek olan stüdyo, laboratuvar, teknik donanım, teknisyen ve sanatçı kadrosu dört kat fazla film üretmeye çalışır. Bu da yirmi filmde oynayan oyuncuların, iki düzine senaryo yazan senaristlerin, bir düzine film çeviren yönetmenlerin ortaya çıkmasına neden olur. Bu durum da zorunlu olarak sinema açısından zararlı yöntemlere başvurulmasına yol açar. Yabancı filmler yağmalanır, aynı gün aynı oyuncularla aynı dekorda birden fazla film çevrilir, "yıldızcılık" çok büyük boyuta ulaşınca maliyetlerin yarısı yıldızlara ve oyunculara ayrılır, 1967'den sonra renkli

[85] Scognamillo, s. 121-122.
[86] Özön, "Türk Sineması", s. 1887-1888.

filme geçişle de bu maliyetler bir anda bir kat daha çoğalır. Bu maliyet artışı salon sahiplerinin ve işletmecilerin filmlerde daha fazla söz sahibi olmasına, bonolara ve tefeciliğe dayalı bir sermaye düzeninin oluşmasına, "sağlıksız" bir sinema endüstrisinin oluşmasına neden olur. 1968'den başlayarak televizyonun yayılmasıyla birlikte de televizyon sinemadan sürekli izleyici çalmaya başlayacaktır.[87]

1960'tan sonraki dönemin popüler sineması çocuk kahramanlı serileri, dinsel filmleri, şarkıcı filmlerini, yabancı film aktarmalarını, güldürüleri ve furya filmlerini devam ettirir. Bir yandan da toplumsal gerçekçilik çabalarıyla işçi sorunlarını, göç ve yabancılaşmayı, sendikalaşmayı ve grev filmlerini sinemaya sokmaya başlamıştır.[88] Bu dönem sinema üzerine düşünceler ve kuramlar da gelişmeye başlar. Halit Refiğ'in başını çektiği Ulusal Sinemacılar, Yücel Çakmaklı'nın öncüsü olduğu Milli Sinemacılar, Sinematek Derneği etrafında toplanan Devrimci Sinemacılar bu düşünce gruplarına örnek verilebilir.[89] Ortaya atılan bu kuramlar, istenen düzeyde film üretimi yapılamadığı için çok uzun soluklu olmamış ve kökleşememiştir. Gene de sonraki dönemler için bir zemin oluşturmuş ve bazı izler bırakmıştır. Kendi açıklamalarında birbirlerine zıt gibi görünse de aslında ortaya atılan bütün kuramların ortak derdi bu toprakları, aynı toplumsal yapı içerisinde yaşayan insanları anlatma derdidir.

2.5. Karşıtlıklar Dönemi

1970'li yıllar, 1961 Anayasası'yla birlikte gelen özgürlükçü ortamın kaybolmasıyla birlikte bir hak-özgürlük mücadelesine dönüşmüş, ekonomik sıkıntıların da baş göstermesiyle birlikte bir kaos ve kargaşa ortamına sebep olmuştur. 12 Mart Muhtırası'nın getirisiyle hükümetler çok sık değişmiş, ideolojileri ve tabanları birbirlerine zıt partilerin koalisyonları kurulmuştur. Anayasanın değiştirilen maddeleriyle temel haklar sınırlandırılmış, Zanlıların gözaltı süreleri uzatılmış, TRT'nin özerkliği kaldırılmış, memurların sendika üyelikleri yasaklanmış, hükümete kanun hükmünde kararname çıkarma yetkisi verilmiş, Devlet Güvenlik Mahkemeleri'nin kurulması sağlanmıştır. Karşıt görüşlü öğrenciler arasındaki olaylar, Kıbrıs Barış Harekâtı, Ege

[87] Özön, "Türk Sineması", s. 1889-1890.
[88] Neşe Kaplan, **60'lı Yıllar Aile Sineması**, İstanbul: Pales Yayıncılık, 2015, s. 14-15.
[89] Ulusal Sinema, Milli Sinema, Devrimci Sinema ve Toplumsal Gerçekçilik üzerine detaylı incelemeler tezin "1960'lardaki Sinema Tartışmalarında Ayşe Şasa'nın Rolü" bölümünde yapılmıştır.

Denizi'nde Yunanistan'la yaşanan sürtüşmeler, ABD'nin Türkiye'ye koyduğu ambargolar, Soğuk Savaş döneminin getirileri, 1 Mayıs kutlamaları sırasındaki işçi ölümleri, Malatya, Çorum, Kahramanmaraş'taki mezhep çatışmaları… Türkiye, bütün bu olayların yaşandığı oldukça karmaşık bir düzenden geçmiş, umutların ve karamsarlıkların, özgürlüklerin ve kısıtlamaların, zaferlerin ve yenilgilerin, dostlukların ve düşmanlıkların çok yoğun şekilde yaşandığı bir dönem geçirmiştir. Sinemaya da yansıyan bu kargaşa ortamında bir yandan Yılmaz Güney'in ve onun izindeki Genç Sinemacılar'ın kendi kendilerine finanse etmeye çalıştıkları "söyleyecek sözü olan" filmler üretilir. Diğer yandan da klasik Yeşilçam seyircisinin sinemadan uzaklaşmasıyla birlikte ticari sinemacılar çözüm yolu olarak seks filmlerine yönelir.[90]

Türkiye'de ilk kez 31 Ocak 1968'de TRT tarafından başlatılan televizyon yayını Türkiye'deki sinema izleyicisi sayısında önemli bir azalmaya neden olmuştur. Bu durum sinema sektörüne ciddi anlamda bir darbe indirmiş; fakat hem film gösteren hem de film üretilen yeni bir pazarın doğmasını sağlamıştır.[91] Televizyonun iki önemli işlevi vardır. İlki önceden radyonun sağladığı haber verme işlevinin yerini alması. İkincisi de aileye topluca ve günde birden fazla film izleme şansı vererek daha ekonomik bir katkı sağlama. Dönemin gerginleşen siyasi ortamında evden çıkmayı gerektirmemesi de önemli bir diğer faktör olarak düşünülebilir. Böylece ağırlıklı izleyicisi kadınlar ve çocuklar olan sinema, artık hedef değiştirmiş ve erkeklere yönelik daha fazla içerikler üretmeye başlamıştır.[92] Bu filmlere ek olarak 1970'ler sinema ortamında Cüneyt Arkın, Kartal Tibet gibi yıldızların başrolünde oynadığı tarihi kostüme avantür filmleriyle Ertem Eğilmez ve Arzu Film'in başını çektiği güldürü filmleri de önemli bir ivme yakalar.

Nijat Özön, 1970'lerdeki Türk sinemasında üç önemli olaya dikkat çekmiştir. İlki –Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz dışında- Sinemacılar Dönemi kuşağındaki yönetmenlerin gittikçe gerileyerek "eskimesi" ve önemini yitirmesidir. İkincisi Yılmaz Güney'in ortaya çıkması ve Güney'in ardından yeni bir sinemacılar grubunun belirerek uluslararası arenada Türk sinemasını görünür kılmasıdır. Üçüncüsü ise Türk sinemasının ölüm-kalım savaşı denilebilecek bir bunalım dönemine girmesidir. Sinema salonu ve izleyici sayısı

[90] Kuyucak Esen, s. 131-134.
[91] Rekin Teksoy, **Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2012, s. 239.
[92] Kuyucak Esen, s. 134-135.

bu dönemde ciddi bir düşüş sergilemiştir. Özön'ün aktardığına göre 1970'ten 1979'a kadar nüfus %19.6 oranında artmasına rağmen sinema salonları %50.4 oranında, izleyici sayısı da %68.1 oranında azalmıştır. Film sayısı ise 1970'te 225 iken 1979'da 195'tir fakat bu filmlerin çoğu 50-60 dakikalık cinsel içerikli, çoğu da yabancı filmlerden alınarak oluşturulmuş filmlerdir. Kişi başına düşen bilet sayısı da 1970'te 6.93 biletken 1979'da 1.77'ye düşmüştür. Ortalama yapım giderleri de 1970'te 500.000 TL'den 1979'da dört katına çıkarak 2.000.000 TL'ye çıkmış, böylece azalan bilet sayıları da göz önüne alındığında film giderlerinin çıkarılması çok zorlaşmıştır.[93]

Karşıtlıklar Dönemi'nde Yılmaz Güney izleyiciye 60'lardakinden farklı bir Yılmaz Güney izletir. 60'lı yıllarda oynadığı tiplerle ilgili Yılmaz Güney şu açıklamayı yapar:

> *"...İlk yaptığım filmlerde yarattığım tip, aşağı yukarı ezilmiş bir adamdır. Durmadan kaçar. Ekmeğinin derdindedir. Bu kaçan kovalanan adam, bir yerde isyan eder, patlar ortaya atılır, vurur, kırar. Fakat sonunda hep yeniktir. Hep halkımın karakterini taşıyan insanları oynadım. Yabanın kadınına bakmayan, dürüst bir kişiliği canlandırdım. Bunu, düpedüz, yaşamımın getirdiği deneylerden çıkardım..."*[94]

Güney 1966 yılındaki *At, Avrat, Silah* filmiyle kamera arkasına geçip yönetmenliğe de başlar. Çektiği birkaç filmle para biriktiren Güney, senaryosunu yazıp yönettiği *Seyyit Han (1968)* filmiyle asıl yapmak istediği türden bir film ortaya koyma şansı bulur. Asıl büyük çıkışını ise *Umut (1970)* filmiyle yapar. Güney filmle ilgili şunları dile getirir:

> *"...Aldatıcı bir umudu anlatmak istedim. Umut, bizim hayatımızın bir parçasıdır. Ayağı yere basan bir insan, boş şeyleri hayal edip umutlanmaz. Toplum belli bir düzeye ulaştığı zaman, insanlarda hayale dayanan umutlar kalkar, Umut filmi düzen bozukluğunun bir simgesidir..."*[95]

Film, dönemin sinema yazarları tarafından da çok beğenilir. O güne kadar çok az yerli filmi destekleyen ve genellikle yerli filmlere mesafeyle yaklaşan Sinematek Derneği de filmi sahiplenir. Nezih Coş, filmin Türk sinemasındaki "toplumsal gerçekçilik" akımına büyük bir canlılık getirdiğini ve önceki toplumsal gerçekçi filmlerden ayrılan bazı

[93] Özön, "Türk Sineması", s. 1892-1893, 1896-1897.
[94] **Cumhuriyet Gazetesi**, 13 Eylül 1986. Aktaran: Kuyucak Esen, s. 141.
[95] **Cumhuriyet Gazetesi**. Aktaran: Kuyucak Esen, s. 141.

noktalar barındırdığını söyler. Bunlar arasında da ilk olarak filmin "belgesel" havasında olan anlatımını örnek verir. Coş, Güney'in yalın anlatım tercihini, tek bir olayı anlatırken bunu bütünleyen küçük olaycıklara yöneldiğini ve bu küçük olayların belgesel gerçekliğindeki sahnelerle desteklendiğini söyler.[96] Abdullah Anlar ise Güney'in bu filmle kendisini aşma çabasına girdiğini ve izleyicinin karşısına daha değişik bir kişilikle çıktığını belirtir. Seyircinin bu yeni Güney'e başta alışamadığını ama daha sonradan bunu kabul ettiğini, böylece Güney'in seyirciyle yaşadığı bu çatışmanın olumlu sonuçlara yol açtığını söyler.[97]

Yılmaz Güney'in önderliğinde onun izinden giden genç sinemacılar, toplumsal-siyasal ve ekonomik bir tabana oturtulmuş filmler çeker. Yeşilçam dışındaki kaynaklardan sağlanarak gerçekleştirilen bu filmlerde yapımcılığını da çoğu zaman kendileri yapar ya da yabancı ortaklarla birlikte hareket ederler. Filmler konularını genellikle kırsal kesimden, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'dan alır. Filmlerde feodal yapıya, ağalık düzenine, bunlara bağlı geri kalmışlığa ve geri bıraktırılmışlığa yönelik sorunlara, toprak mülkiyet ilişkilerine, insan ilişkilerine, katı gelenek ve göreneklere, böyle bir toplumda kadının yerine, kırsaldan kente göçe, göçen insanın emekçileşme sürecine ve bunun ortaya çıkardığı sorunlara değinilir. Yabancı ülkelerdeki Türk işçilerinin sorunlarına, kent çevresinde geçen filmlerde gecekondulaşmaya, sendikal savaşıma ve emekçilerin bilinçlenmesine de değinilmiştir. Konulara "belgeci" bir tutumla yaklaşılmış, insan yaşadığı çevreyle birlikte değerlendirilmiş, yalın bir anlatımla özenli görüntüler kullanılmıştır. Bunlarla birlikte bazı eksiklikler de göze çarpar. Siyasal sinema çabasında olan bu eğilimlerde zaman zaman şematikliğe düşülmüş, abartılmış ve kaba kişilikler çizilmiş, didaktik unsurlar ağır basarak bir çeşit "slogan sineması"na dönüşmüştür.[98]

2.6. Darbe Dönemi

Metin Aydoğan, 1980 yılının Türkiye'nin ekonomi, siyaset ve toplumsal yaşamın her alanında büyük bir çöküşe neden olan bir kırılma noktası olduğunu söyler.

[96] Nezih Coş, Abdullah Anlar ve Engin Ayça, "Açık Oturum: "Umut" Filmi Üstüne Tartışma", **Yedinci Sanat**, Sayı: 15, 1974, s. 5.
[97] Coş, Anlar ve Ayça, s. 6.
[98] Özön, "Türk Sineması", s. 1899.

Aydoğan, 1980'deki olayların bir bütün olarak ele alınması gerektiğini ve sadece darbe ölçeğinde değerlendirilmemesi gerektiğini söyler ve darbenin tarihini 12 Eylül 1980 değil de 24 Ocak 1980 olarak gösterir. 1979'da başbakan Süleyman Demirel'in emriyle Turgut Özal'ın hazırladığı ekonomik istikrar programı 24 Ocak tarihinde kamuoyuna açıklanmıştır. Türkiye'ye tek taraflı olarak yabancı sermayeye açan, tarım, ticaret ve sanayide ulusal hedeflerden vazgeçen ve günlük kur uygulamasına geçerek Türk Lirası'nın değer kaybını sürekli hale getiren bu kararlar 12 Eylül'ün getirdiği süreçte uygulamaya konabilmiştir.[99] Bu durumun sinema üzerine özellikle ekonomik anlamda çok büyük etkileri olur ve 1979'da ortalama 2 milyon TL'ye mal edilen bir film, kararlardan sonra 5 milyon TL'ye, 1983 yılında ise 30 milyon TL'ye yükselmiştir.[100] Bu maliyetlerin karşılanabilmesi için bilet fiyatları arttırılır ama bu sefer de izleyici sayısında azalma olur ve Türk sineması ekonomik bir çıkmaza girer.

80'ler Türk sinemasında darbenin etkisiyle birlikte seks filmleri furyası bıçakla kesilmiş gibi sona erer ve yerini arabesk filmler alır. Senaryolarında arabesk müzik sözlerinden esintiler taşıyan, filmlerin içerisinde bol bol arabesk türkülerin okunduğu ve başrollerinde arabesk şarkıcılarının olduğu bu filmler 80'ler sinemasının tutunduğu bir dal olmuş, o dönem ortaya çıkan videokasetlerle beraber sadece sinema salonlarına değil evlere hatta yurtdışına da ulaşmıştır. Böylece farklı bir pazar oluşmuş ve bu durum ticari anlayıştaki yapımcıları mutlu etse de Türk sinemasını olumsuz yönde etkilemiştir.[101] Artan videokaset furyası "korsan" kasetçiliğin artmasına neden olmuş, yerli filmler yağmalanmış ve videokasetler kahve, gazino, lokanta gibi toplu yerlerde gösterilerek yerli sinemaya darbe vurmuştur. Bunların yanında sansür daha da artmış, toplumsal eleştiri getiren filmler ya yasaklanmış ya da büyük ölçüde kesintilere uğramıştır.[102]

Darbe Dönemi'nin bir diğer dikkat çeken özelliği de kadın filmlerinin oldukça artmasıdır. Ticari amaçla üretilen filmler kadına Yeşilçam'dan kalan bir bakış açısıyla yaklaşsalar da, diğer filmler kadın konusuna gerçekçi bir yaklaşım sergilemeye çalışmışlardır. Filmlerde toplumda yer etmeye çalışan, insan olarak var olmaya çalışan

[99] Metin Aydoğan, **Türkiye Üzerine Notlar 1923-2005**, İzmir: Umay Yayınları, 2005, s. 155-157.
[100] Özön, "Türk Sineması", s. 1897.
[101] Kuyucak Esen, s. 179-180.
[102] Özön, "Türk Sineması", s. 1898.

bir kadın temsili yer alır. Kadın filmlerine ek olarak 1986'dan itibaren 12 Eylül Filmleri yoğun olarak çekilmeye başlanır fakat bu filmlerde çok keskin eleştiriler bulunmaz. Bu gelişme, 1939'dan beri süregelen Sansür Nizamnamesinin yürürlükten kaldırılmasının bir sonucudur. Fakat bu iyileştirmenin yanında yabancı sermaye mevzuatında yapılan bir değişiklikle sanayi kuruluşları gibi ülkeye girişi desteklenecek şirketler arasına İngiliz ve Amerikan sinema şirketleri de dâhil edilmiştir. Bir çeşit "Hollywood Darbesi" olarak adlandırılan bu durum etkisini sonradan göstermiş, durumun önemi 1990'lı yıllarda Türk filmleri çekilemez, dağıtılamaz ve salon bulamaz olunca anlaşılmıştır. Türk filmleri bu süreçte Eurimages'dan destek alarak hayatta kalmaya çalışır. Bunun yanında Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın sınırlı parasal destekleriyle ve sponsorluklarla film çekim ve gösterim olanakları bulunur ve "bağımsız sinemacılar" ortaya çıkmaya başlar. Kendi oluşturdukları bütçelerle çektikleri, kendi dünyalarını ortaya koydukları düşük bütçeli bu filmler uluslararası festivallerde gösterilir ve ödüller alır.[103]

[103] Kuyucak Esen, s. 186-188.

3. AYŞE ŞASA VE TÜRK SİNEMASI DÜŞÜNCESİNE KATTIKLARI

Bu bölüm Ayşe Şasa'nın Türk sineması düşüncesine sağladığı katkı üzerinden değerlendirmeye alınmıştır. Bu inceleme için bölüm üç kısma ayrılır. İlk kısımda Şasa'nın kendi büyüdüğü ortam, aile çevresi, çocukken yaşadığı zorluklar, başından geçen olaylar genel hatlarıyla belirtilmiş ve bu yaşanılanların Şasa'nın hayatını ve senaryolarını nasıl etkilediği üzerinde durulmuştur. Sonraki kısımda Ayşe Şasa'nın sinema kuramları iki döneme ayrılarak incelenmiştir. Bunlar hastalığından önceki senaryolarına sirayet eden "Toplumsal Gerçekçilik" etkisiyle hastalığından sonra ortaya çıkan "Rüya Sineması" kuramıdır. Bu bölümün son kısmında ise 1960'larda Türk sinemasında yer alan sinema tartışmalarına değinilmiştir. Ulusal Sinema, Milli Sinema, Toplumsal Gerçekçilik ve Devrimci Sinema ayrı başlıklar halinde incelenerek Ayşe Şasa'nın bu tartışmalara bakış açısı ve bu kavramlara etkisi ele alınmıştır.

3.1. Ayşe Şasa'nın Hayatı

Ayşe Şasa'nın hayatını ele alan bu kısım Şasa'nın hayatını dört ana başlık altında incelemiştir. Bunlar "Çocukluk Dönemi ve Aile Hayatı", "Okul Yılları", "Sinema Yılları ve Evlilikleri" ile "Değişim Yılları ve Son Dönemi"dir.

3.1.1. Çocukluk Dönemi ve Aile Hayatı

Ayşe Şasa, 1941 yılında İstanbul Amerikan Hastanesi'nde Çerkez bir anne ile bir taraftan Çerkez diğer taraftan Güneydoğu aşiretine mensup bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelir. Şasa, ataerkil gelenekten gelen bir ailede olduğu için annesinin kız çocuk doğurduğu zaman çok üzüldüğünü, hatta ona bir süre süt bile vermediğini söyler. Ona göre ilk yalnızlığı da burada başlamıştır. Diğer bebekler emzirilmek üzere annelerine götürülürken Şasa, bir biberonla kendi yatağında beslenir.

> *"...Çünkü annemin, zavallı anneciğimin –onu bu konularda suçlamak istemiyorum ama- kişilik yapısı, benimle uğraşmaya, bir bebeğe vakit ayırmaya müsait değil. Beni, çok uygun gördüğü, Avrupa'da önemli bir çocuk bakımı okulundan diplomalı, Frau Katie adında Macar Yahudisi bir kadına doğduğum andan itibaren teslim ediyor..."*[104]

[104] Ayşe Şasa, **Bir Ruh Macerası**, İstanbul: Timaş Yayınları, 2013, s. 16.

Dadı, Şasa beş yaşına gelene kadar annesinin yerini tutar. Ayşe Şasa, böylece bir mürebbiyenin eşliğinde Şasa ailesine ve akraba çevresine dâhil olmuştur. Yabancı dadılar eşliğinde büyümesi ona kendi deyimiyle "cehennemi bir hayat" yaşatır.

> *"... Ecnebi dadıların hegemonyası altındayım, beş yaşıma kadar bana bakan Macar Yahudisi Frau Katie, diplomalı ve iddialı bir bakıcı. Aşırı bir disiplin merakı var, benimle yalnızca Almanca konuşuyor. Katie'den ana olunca, anadilim de neredeyse Almanca oluyor. Sonraları, bir hayli zaman Türkçe konuşurken zorlandım; anadilimi öğrenmek epey zamanımı aldı, çok çaba sarf ettim..."*[105]

Şasa, 12 yıl boyunca dadılar altında büyütülür ve bunu "tam bir korku rejimi" olarak tanımlar. Ailesi mürebbiyelerle onların yetiştirme sistemine karşı gelmeyecekleri şartıyla anlaştığı için çok müdahale etmez; çünkü çocuklarının tam bir Batılı gibi yetiştirileceğine inanırlar. Şasa, dadılarla yaşadığı bir olayda aralarındaki en "insaflı" dadı olan Schwester Katie'nin kendisini -fiziksel yapısının güçlü olması için- kışın karda yatırdığını, hasta olunca da kendi kendisine iyileşmeye bıraktığını söyler. Şasa, bu disiplinli sistemin içinde kendisinde iki yaşından itibaren yalnızlıktan ve ölümden korkma hislerinin oluştuğunu anlatır. Bu durumun başlıca nedenlerinden biri mürebbiyelerin 2. Dünya Savaşı'ndan kaçan insanlar olması ve sürekli radyo dinleyerek savaştan ve ölümden konuşmalarıdır. Hitler'in, Naziler'in ve Gestapo'nun adının çok geçmesi bu korkuları şiddetlendirir. Sebepli ve sebepsiz yere gelen bu acı ve keder hislerinde ailesini az görmesinin de etkisi çok fazladır ama kimse buna aldırmaz. Ailesinden sürekli ayrı olması ve mürebbiyelerle baş başa kalması Şasa'yı bencilliğe, herkesi kendinden ayrı görmeye ve yalnızlaşmaya iter.[106] Fakat Şasa, bakıcısının kendisine -bir Yahudi ideali olan- başarılı olmak için yanlış yapmamak, yaptığın her şeyi de mükemmel yapmak anlayışını aşıladığını söyler.[107]

Ayşe Şasa, annesi Melika Şasa'dan şu sözlerle bahseder:

> *"...Annem daha küçük yaşta geleneksel toplum düzenine bir manada isyan ediyor. İçerenköy'de, Sahra-ı Cedit'te bir köşkte yetişmiş. Köşkte çok bunalırmış, çünkü o semtten ayda bir sucu arabasından başka hiçbir şey geçmezmiş. "Ben hayata büyük bir özlem duyuyordum." derdi… Kendisinin*

[105] Şasa, s. 26.
[106] Şasa, s. 27-32.
[107] Şasa, s. 36.

anlattığı hatıralara göre; topuklu pabuçlarını koynuna sokar, düz ayakkabılarını giyer, kapıdan çıkıp da duvarı geçince koynundan topuklu ayakkabıları çıkarır giyermiş; Kadıköy'e, Üsküdar'a, arkadaşlarına falan gidermiş..."[108]

Şasa'nın annesi de Kafkas terbiyesinin bir uzantısı olarak çok sert ve disiplinli yetiştirildiği için aynı yetiştirilme tarzını kızı üzerine de uygular; fakat bu durum Şasa üzerinde tahripkâr bir etki bırakır. Annesinin geleneksel toplum düzenine isyan eden davranışlarında, istediği ve yaşadığı hayat tarzında Ayşe Şasa'nın çok fazla yer edemediği açıktır; fakat annesinin mevcut toplumsal yapıya karşı gösterdiği başkaldırının Şasa'nın kişiliğinde izler bıraktığı ve bu izlerin Şasa'nın sinemasal diline de yansıdığı senaryolarından okunabilir.

Ayşe Şasa'nın babası Avni Bey de baba tarafından Çerkez ve anne tarafından Bedirhan Aşireti'ne bağlıdır. Galatasaray Lisesi'nden mezun olduktan sonra Hukuk Fakültesi'ni bitirmiş, Çerkez ve aşiret kökenli olduğu için hem muhafazakâr hem de Amerikan Liberalizm'ine ve Amerikan sistemine hayranlık duyan bir adam. Şasa'nın dile getirdiğine göre kendisine annesinden ziyade daha fazla ilgi göstermiş ve onun entelektüel gelişimine katkı sağlamak için onu yönlendirmiştir. Ona İngilizce kitaplar okur, yüzme öğretir ve kendisiyle birlikte lüks lokantalara götürür.[109] Ayşe Şasa, annesiyle babasının kuşağının çift kimlikli ve parçalanmış bir kuşak olduklarını, bir taraftan geleneğe bağlı olduklarını ama bir taraftan da Batı'yı idealize ettiklerini, ama onlardan sonra gelen kuşak olarak kendisine geleneğe yönelik bir şey vermediklerini söyler.

"...Annem ve babam geçmişe, geleneğe ait; yerli olan pek çok şeyi hafife alan bir zümreye mensuplar; geçmişi hor gören bir anlayışa sahipler. Onlar için Batılı olan, yeni olan, asri olan her şey istisnasız iyidir. Zaten Tanzimat'tan beri böyle genel bir hava hâkim. Babamın yenilikçi olarak tabir edilebilecek bir yanı, yabancılardan gelen tenise, deniz sporlarına aşırı merakıydı. Çocukluğunda Feneryolu'nda bazı İngiliz aileler varmış; yelkencilik yapıyor, tenis oynuyorlarmış. Babamın delikanlılık çağından beri idealinde bu sporlara imkân sağlayacak bir hayat tarzına kavuşmak vardı, kavuşunca da gerçekleştirdi..."[110]

[108] Şasa, s. 21.
[109] Şasa, s. 20.
[110] Şasa, s. 23-24.

Şasa, annesinin ve babasının Batılılaşma modasının etkisiyle çevrelerinde "çağdaş" denilen hayat tarzının örneği ve öncüsü konumuna geldiklerini söyler. Şasa'ya göre bu zümre hayatı, geleneği kökten reddederek yeni denilen her şeye kucak açmış ve dolayısıyla geleceğe nakledeceği hiçbir şeyi kalmamış insanlardan oluşuyordu. Şasa'nın çocukluğu da kendi tabiriyle bu Batılılaşma modasının yoğun olduğu, insanların "görgü"yü bale, piyano derslerine, yabancı dil öğrenme indirgediği, tam bir değer keşmekeşi içinde geçmiştir.[111]

Şasa, hayatını en çok etkileyen insanlardan birisi olarak dedesini gösterir. Dedesinin savaşçı doğası, küçükken kendisine anlattığı savaş hikâyeleri, üslubu, dinginliği, alçakgönüllülüğü Şasa'nın hayatında izler bırakır. Şasa, ilerleyen yıllarda Doğu minyatürlerine karşı olan ilgisini bu anılardan gelen çağrışımlarla ilişkilendirir. Minyatürlerdeki evreni dedesinin kişiliğiyle, serüvenciliğiyle ve doğasıyla özdeşleştirir. Dedesinden sonra yaşamını en çok etkileyen kişi olarak da anneannesini gösterir. Soyut sorunlara karşı duyduğu ilginin kaynağı anneannesidir.[112] Mürebbiyeleri tarafından disiplin adı altında gösterilen davranışlara karşı sadece anneannesi itiraz etmiştir. O da kendi kızına en az Şasa kadar kızgınlık taşır ve kızının lükse olan merakını bir türlü anlamlandıramaz. Kızı hakkında Şasa'ya şunları söyler: "Anneni Alman Lisesi'nden sonra Akademi'de resim bölümünde okuttum, ama ben onu sosyeteye karışsın diye okutmadım. Ben onu münevver bir insan olsun diye okuttum, annen böyle oldu."[113] Şasa'nın dayısı ise önemli bir asker ve idareci olan, 1922 yılında da başbakanlığa kadar yükselen Rauf Orbay'dır. Orbay'ın asker arkadaşlarıyla düştüğü ihtilaf sonrasında dokuz yıl yurt dışında sürgün hayatı yaşaması aileyi oldukça zor duruma sokar. Bu durum Şasa'nın büyükbabasının da saf dışı kalmasına neden olarak aileyi büyük bir maddi ve manevi sıkıntı döneminin içine sokar. Şasa'nın annesinin ve anneannesinin sinirleri bu dönemde çok yıpranır.[114] Şasa, çocukken annesinin ve anneannesinin Rauf Dayısının yaşadığı haksızlıklar hakkında sürekli konuştuklarından, bu durumun tıpkı mürebbiyelerin savaş ve ölüm hakkında konuşmaları gibi onu ruhen etkilediğinden bahseder. Bu yüzden Şasa, ileri yaşlarında bile yakın tarihe karşı kendisini kapadığını

[111] Şasa, s. 24-25.
[112] Ayşe Şasa, **Delilik Ülkesinden Notlar**, İstanbul: Timaş Yayınları, 2014, s. 56-57.
[113] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 61.
[114] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 21-22.

söyler.[115] Gene de Şasa'nın pek çok senaryosunda tarihi unsurlar yer alır ve Şasa bu unsurları geleneği imlemek için kullanır.

Şasa, lise döneminde dayısı Rauf Orbay'a "gerici" damgası vurulduğundan ve buna kendisinin de inandığından bahseder. Hatta dayısını rahatsız etmek ve ilerici olduğunu göstermek için 60'lardaki eylemlere katılır. Bir gün dayısına "Dayıcığım, ben Karl Marks okuyorum." der ve dayısından hiç beklemediği bir cevap alır: "İyi yapıyorsun. Karl Marks'ı da oku, ama asıl Lenin okumalısın!". Ardından dayısı Şasa'nın içinde bulunduğu durumu anlıyor ve kendisinin Troçki ile Brest-Litowks'daki karşılaşmasından bahsetmeye başlıyor. "Gençliğimin verdiği körlük ve cehalet, yakamı bırakmıyor. Hiçbir şekilde Rauf Dayımın derin tecrübelerinden istifade etme şansına sahip olamadım, ama o daima kendinden emin ve vakurdu.". O yıllarda babasının liberal fikirleri ve arkadaşlık yaptığı sosyalist gençlerin fikirleri arasında gidip geldiğini anlatır.[116] Akif Emre, Şasa'nın bu yolculuğunu 68 kuşağının bir başka öyküsü olarak niteler. "Hakikat sandığı idealler uğruna gemisini kayalıklara sürme cesaretini göstermiş bir neslin farklı bir hikâyesi bu." Emre'ye göre bu nesil ne moderniteyi kavrayabilmiş ne de gelenekle sağlıklı bir ilişki kurabilmiştir. Emre, Türk toplumunun özellikle yakın tarihle kurduğu travmatik ilişkiyi de Kemal Tahir'in "şamar yemiş bir devletin çocukları olmak" deyimiyle açıklar.[117]

Şasa'nın çocukluğunda inanç noktasında da arada kaldığı görülüyor. Schwester Katie ona Almanca Tanrı kavramını aşılar ve bu kavram onda iyiden iyiye yer eder.

> *"...Gece gündüz Tanrı'yı düşünüyordum, annemi babamı bana göstermesi için ona yalvarıyordum; beni görmeleri, bana yakınlık göstermeleri için çok dua ettiğimi hatırlıyorum. Tanrı'ya kendisine yalvarılacak sığınılacak bir Rab olarak, Allah ismiyle değil de Gott ismiyle yakarıyordum. Bu hâl, tam bir yabancılaşma. Giderek içinde yaşadığınız toplumun kavramlarıyla, diliyle aranızdaki mesafe açılmaya başlıyor..."*[118]

Şasa, daha sonra diğer mürebbiyesi tarafından da Taksim'de bir kiliseye götürüldüğünü şu sözlerle anlatır:

---

[115] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 53.
[116] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 74-75.
[117] Şasa, **Delilik Ülkesinden Notlar**, s. 158.
[118] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 33.

"...Çarmıha gerilmiş İsa ikonu önünde mum dikiyoruz; unutamadığım bir sahnedir. Ben bu sapsarı, üzeri kan pıhtılarıyla dolu bedenle müthiş bir özdeşlik kurmaya başlıyorum. Demek ki, küçük çocukları böyle endoktrine ediyorlar Hıristiyan dünyasında. Bugün bunu çok iyi anlıyorum, çünkü ben de bu süreçten geçtim. Yani İsa'nın bedeniyle, İsa'nın varlığıyla, İsa'nın acısıyla özdeşlik kuruyorsun..."[119]

3.1.2. Okul Yılları

Mürebbiyesi Katie gittikten sonra Şasa'nın okul dönemi başlar. Katie'nin ardından Barbara'nın geldiğini, kendisine ve kardeşine sürekli şiddet uyguladığını ve bu nedenle nevrozunun şiddetlendiğini aktarır.[120] Okula başladığında da çok başarısız olur ve lakabı "Aptal Ayşe"ye çıkar. O günlerde hafta sonları eski mürebbiyesi Katie de onu görmeye gelir. Böylece annesi, Katie ve Barbara arasında kalan Şasa, ebeveyn olarak kiminle bağlantı kuracağını bilemez ve bu kararsızlık içinde ağır bir depresyon geçirir. Akşamları panik ataklar geçirmesine neden olan bu durum, annesi tarafından şiddet görmesine kadar gider. Şasa bu durumu, gelenekle bağlantısı kopan ebeveynlerin dünya ile de bağlantısının kopmasına ve olup bitenleri algılayamamasına bağlar.[121] Şasa, medeniyet algısını bu sözleriyle açıkça ifade eder. Ona göre dünyayla bağlantı kurma ve muhakeme yeteneği gelenekle kurulan ilişkiyle gerçekleşebilir. Bu yüzden Ayşe Şasa yazdığı senaryolarda -dünyanın ancak gelenekle anlamlanacağı inancıyla- bir gelenek arayışı içerisine girer.

Şasa, o dönemde köşklerinde çalışan insanlara da -inançları olan insanlar olduğu için- bir ilgi duyduğunu, bir sevgi beslediğini ifade eder. Bunu da "aidiyeti olan her şeye meyletmesi" olarak açıklar. Bu insanların davranışlarındaki yumuşaklığın İslam dininden geldiğini çok sonraları fark ettiğini; davranışlarında halktan, gelenekten gelen bir tabiilik olduğunu vurgular. Ortaokul ve lise yıllarında Şasa, anne ve babasına özendiğinden de bahseder. Bir çocuğun kişiliğinin anne ve babasının değerlerine göre şekillendiğini, babasının spor delisi olmasından dolayı spora ilgisi olduğunu, annesinin de defilelere, güzel giysilere merakı olmasından dolayı ona başlarda gıpta ettiğini söyler. Bir dönem

[119] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 43.
[120] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 37.
[121] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 41-43.

sonra bu ilgi yerini infiale bırakmaya başlar.[122] Şasa, kendisini ontolojik olarak bir şeylerle tanımlama çabasına girse de bu onun uzun yıllarını alacaktır.

> *"...En sorunlu, en buhranlı dönemim ortaokul ve lise yılları… Büyük belirsizlikler, büyük boşluklar içinde çırpındığım bir dönem. İnsanın ergenlik çağı ve ilk gençlik yılları, varoluşuna sebep aradığı yıllar… Habire felsefe kitapları arasında kendimi arıyorum. Her okuduğum kitap, biraz daha aklımı karıştırıyor ve buhranımı arttırıyor..."*[123]

Ortaokul ve lise yıllarında Türk Edebiyatı konusunda oldukça zayıf bir eğitim alır. Batı edebiyatına yönelik kaynakların cilt cilt okutulması ama kendi edebiyatına yönelik klasikleri kavramadan modern edebiyata geçiş yapılması Şasa'da bir çeşit "çöküntü" yaratır. Bu durumu sonradan fark ettiğini söyler. Her şeye rağmen Sait Faik'i okumayı çok seven Şasa, bir süre sonra Kafka ve diğer yazarların yalnızlığına dalacaktır. Nihilist eğilimleri bu dönem artar ve mutluluğun bir burjuva illüzyonu ve banal, bayağı bir şey olduğu düşüncesini kendi dünyasına taşıyacaktır. Böylece Şasa, mutsuzluğuna felsefi bir temel bulduğunu söyler. Ortaokulun son sınıfında bir aile dostundan duyduğu "Allah yoktur." Sözü de onu Allah'ın yokluğu üzerine tefekkür etmeye yönlendirir. Bu süreçte manevi dayanağını da kaybederek nihilist bir dünyaya doğru kaymaya başlar. Ortaokul son sınıfta gittiği bir psikiyatriste intihar etmek istediğini açıkladığında doktor ona "Sen bu topluma gerekli birisin, akıllı bir çocuksun!" tembihinde bulur. Şasa, bu sözün onda "bomba etkisi" yarattığını ve o günden sonra toplumla arasında bir bağlantı noktası oluşturmaya çalıştığını söyler. Toplumcu düşüncelere merak duymaya başlar.

> *"...Toplumcu görüşlere bir merak husule geliyor içimde; "toplumculuk" canlılık katıyor hayatıma; içimde bir işe yaramak, fonksiyon sahibi olmak gibi düşünceler uyanıyor. Varoluşuma sebep aradığım için toplumcu düşünceler merakımı kamçılıyor, sathi ve yapay bir şekilde tabi..."*[124]

Şasa'ya dadılarından iki özellik kalır: mükemmeliyetçilik ve dakiklik. Başarısız olma korkusu daha fazla ders çalışmasını ve ilkokul yıllarının başarısız Ayşe imajından lise sıralarında kurtulmasını sağlar. Artık daha parlak, kendine güvenli, sosyal ve

[122] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 61-62.
[123] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 68.
[124] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 68-70.

girişimci bir öğrenci olur.[125] Annesinin zoruyla yatılı okuduğu Arnavutköy Kız Amerikan Koleji'nde sınıfını birincilikle bitirir. Kendine olan özgüvenini yükselten bu durum sosyalleşmesini ve çevresinin kalabalıklaşmasını sağlar. Şasa, bütün bu gelişmelere rağmen gene de iç yalnızlığının ilerleyen yaşlarına kadar devam ettiğini söyler ama lisedeki bu durum onun artık yeni bir kimlik kazanmasına yardımcı olur. Bu defa "başarma" tutkusuyla elini attığı her işte en başarılı olmak, en iyi olmak için uğraşır. Bu durum onu bir süre sonra çekinilen ve gıyabında kızılan biri yapar ve bu sefer de çevresi tarafından farklı bir dışlanma ve yalnızlık yaşar.[126]

3.1.3. Sinema Yılları ve Evlilikleri

Lise yıllarında bir arkadaşı ile evlenen Cevat Çapan'ın sinema merakı ve toplumcu eğilimleri Şasa'yı etkiler ve Cevat'ı kendisine "fikri ağabey" olarak tayin eder. Sinema tarihi ve sanatı üzerine kitaplar okumaya başlayan Şasa, o dönemi şu şekilde ifade eder:

> *"…inanılmaz bir gayret ve çaba içerisindeyim. Yatağıma tüneyip, bir deftere yazdığım yönetmen ve film isimlerini ezberliyorum. Bir elimde Cevat'tan ödünç aldığım Sight and Sound dergileri, bir elimde Sadoul'un Sinema Tarihi... İlk hikâyemi yazıyorum İngilizce, bozkırda bir istasyonu anlatıyor. Çocukluğumun ve gençliğimin sarı, dumanlı dünyasını bu hikâyede anlatmaya çalışıyorum..."*[127]

Lise son sınıfta "derin bir bunalım" içerisinde olan Şasa, Yaşadığımız Odalar adında bir oyun yazar. Sahneye de konulan bu oyun herkesin dikkatini çeker ve entelektüel kesim ile dönemin tiyatrocuları tarafından da izlenir. Cevat Çapan, Pazar Postası'nda "Umutlu İlk Adım" adı altında Şasa'dan övgüyle bahseden bir de yazı yazar; fakat bütün bu gelişmeler Şasa'yı mutlu etmez. Aksine Şasa'nın buhranı daha da artar. Zira, Şasa oyun beğenildikçe daha çok okuduğunu ve aslında ne kadar da az şey bildiğini fark ettiğini söyler. Aynı dönemde Şasa'nın iki arkadaşı Selahattin Hilav ve Atilla Tokatlı onu Kemal Tahir'le tanıştırır. Şasa tüm hayatını etkileyecek bu ilk buluşma anını şu şekilde anlatır:

---

[125] Ayşegül Demirel Uyar, "Hayret Yaylasına Yolculuk", **Hayret Perdesini Temâşâ**, Serdar Arslan (hzl.), İstanbul: İnsan Yayınları, 2015, s. 21.
[126] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 56-59.
[127] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 70-71.

"…O günlerde arkadaşlarım beni Kemal Tahir adlı, adını pek de duymamış olduğum bir romancının Suadiye'deki evine götürdüler… Daha ilk bakışta çarpıcı kişiliğinden ve konuşma üslubundan etkilendiğim Kemal Tahir, beni şöyle bir süzdü… Çehresini nedense Sokrat'a benzettiğim Kemal Tahir'e o an inanmış, güvenmiştim. Onu daha yakından tanımaya, izlemeye karar vermiştim. Ortaya koyduğu ölçü ile bütün hayatımı belirleyecekti..."[128]

Bu buluşmada Tahir'e Şasa'nın yazdığı oyundan ve başarısından bahsedilir. Bunun üzerine Kemal Tahir, Şasa'nın hayatında dönüm noktası olacak sözü söyler: "Maskaralık yaptığın sürece seni alkışlarlar; ciddi bir şey yaptığında kimse suratına bakmaz, yolunu ona göre seç!". O günden sonra Şasa kendisini öven çevreleri ciddiye almamaya ve kendisine başka bir yol aramaya başlar. Kendisini sinemaya adayan Şasa, bunun nedenlerini de şu şekilde dile getirir:

"…Yavaş yavaş sinema üzerine eğiliyorum, sinemanın içine girmek, senarist olmak gayesi ön plana çıkıyor... Bunun bir sebebi o yıllarda hayata dair söyleyecek bir sözümün olmayışını fark etmem. İlk elde bir yazar olmaktansa, bir yazıcı olmayı tercih edeceğim. Diğer bir sebebi de, Türk sinemasının fevkalade hor görülen bir şey olması; bu bendeki muhalefet duygusunu kamçılıyor... Annem ressam olmamı istiyor, Cevat Çapan tiyatrocu olmamı salık veriyor; ama ben sinema senaristliği düşünüyorum. Çünkü sinema sanattan bile sayılmıyor Türkiye'de henüz. Halka ait, sıradan bir eğlence türü olduğu için aşağılanıyor..."[129]

Ayşe Şasa, Türk sineması o dönem aydınlar tarafından hor görüldüğü için düzene karşı bir muhalefet duygusu sonucunda girer. O dönem sinemanın hiç prestiji yoktur ve hatta bazı kesimler için ayıp bile sayılır. Şasa da Atıf Yılmaz'ın yanında asistanlık yapmaya başlar ve bu konuda bazı insanların alayına maruz kalır. Lise son sınıfta Atilla Tokatlı ile evlilik meselesi söz konusu olunca ailesi Şasa'yı yurt dışında bir sinema okuluna göndermeye karar verir ve böylece onu evlilikten caydırmak ister. Şasa birçok sinemacıdan tavsiye alır ve kararsızlık yaşar. Bu sırada İngiltere'den gelen kameraman Walter Lassally ile konuşur. Lassally ona sinema okullarının zengin çocukları için bir tuzak olduğunu, Türkiye'de sendika olmadığı için rahatça sektöre girebileceğini, Batı'da böyle bir şans bulamayacağını söyler. Lassally'e göre sinema bir pratik işidir ve teori kitaptan okuyarak da öğrenilebilir. "Tozunu yuta yuta gir, bir stüdyoda veya film yapım

[128] Şasa, **Delilik Ülkesinden Notlar**, s. 89.
[129] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 76-78.

şirketinde alaylı olarak çalış.". Şasa bu tavsiyeyi kafasına yazar ama gene de okulun henüz başlamadığı bir dönemde Londra'ya gider. Ancak Londra'nın kasvetli havası onu boğar ve "Ben burada kalamayacağım, memleketimden uzakta büsbütün kaybolurum" diyerek tekrar Türkiye'ye döner. Döndükten sonra da sinema endüstrisinde çalışmaya karar verir.[130]

Bu dönem Ayşe Şasa ile Atilla Tokatlı arasında bir arkadaşlık başlar. Tokatlı o sıra *Denize İnen Sokak (1960)* adında bir film yapar ve sanat camiasında film çok eleştirilir. Şasa, Tokatlı'nın yaşadıklarıyla kendi yaşadıkları arasında bir benzerlik olduğunu düşünür ve Tokatlı'yla yakınlık kurmaya başlar. İkilinin ilişkisi evliliğe doğru ilerler, fakat Şasa'nın ailesi bu evliliğe karşı çıkar. Şasa'nın ailesine karşı hissettiği intikam hissi onu Tokatlı'ya daha da bağlar. Şasa, Tokatlı'nın fikirlerini de ilginç bulur ve onu "tipik bir nihilist" olarak tanımlar. Kendisiyle, toplumla, âlemle kavgalı, bütün manevi yönleri inkâr eden biri oluşu Şasa'nın oldukça ilgisini çeker. "Tam ailemin zıddına gidecek bir tip bulmuşum; sırf bu zıddiyet için kendisiyle evlenmeyi ciddi ciddi düşünüyorum. Kendim de yanacağım biliyorum.". Nitekim Şasa, eve geç geldiği bir gün annesi tarafından evden kovulur ve gidip Tokatlı'nın evine yerleşir. Geçimini sağlamak için Vitali Hakko'nun kumaş fabrikasında çalışır ve desen çizer; ancak kimyevi maddelerden zehirlenince bu iş tecrübesi kısa sürer. Bu sırada Atilla Tokatlı da Atıf Yılmaz'ın asistanı olarak işe başlar. Şasa da Vedat Türkali'nin sekreteri olarak tekrar iş hayatına girer; fakat sekreterlik konusunda pek başarılı olmayan Şasa, senaryoları kotarma ve fikir bulma konusunda daha başarılı olur. Bu sırada Vedat Türkali'nin şahitliğinde Şasa ve Tokatlı maddi sıkıntılar içinde evlenir.[131]

Ayşe Şasa, evliliği sırasında eşinin kardeşi Erdoğan Tokatlı ile senaryolar yazıp satmaya çalışır. Memduh Ün'e Shakespeare'in hikâyesinden uyarladığı "Hırçın Kız" adında bir senaryoyu satar. (Bu senaryo Ün tarafından daha sonra *Çapkın Kız* olarak değiştirilir ve filme çekilir.) Bu satış Şasa'ya büyük bir güven verir. Ayrıca birkaç sette asistanlık yapmaya da başlar fakat sinirleri yorgun olduğundan dolayı bu yoğun çalışma temposuna dayanmakta zorlanır. Bu sırada Şasa'nın entelektüel çevresi de her geçen gün

[130] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 78-79.
[131] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 82-84.

artar. Tokatlı'yla evlerine Aziz Nesin, Ruhi Su, Ayberk Çölok, Lütfi Akad gibi isimler gelir. Şasa'nın ailesine inat yaptığı evlilik bir buçuk sene kadar devam ettikten sonra biter. Tokatlı ile ayrıldıktan sonra baba evine geri döner ve sinemaya bir süre ara verir. Kendisini entelektüel anlamda eksik hissettiği için üniversite okumaya karar verir. Marksist olduğu için iktisat bilmesi gerektiğini düşünerek Boğaziçi Üniversitesi'nde İşletme bölümüne başlar; fakat Şasa derslerinde başarısız olur. Ailesi harçlık konusunda Şasa'ya karşı çok daha tutumlu davranınca okulu bırakıp sinemaya dönmeye karar verir.[132] Bu dönem hayatını kazanmaya çalışan Şasa, iş bulsa da bir süre sonra alışılmadık bir figür olduğu gerekçesiyle Yeşilçam piyasasından dışlanır. Geldiği sosyal zümre, temsil ettiği kültürel anlayış ve yüklendiği fonksiyon Yeşilçam piyasasında yadırganmasına neden olarak onu tekrar iletişimsizliğe iter. Şasa, bu dışlanmışlığı kendisini şizofreniye iten nedenlerden biri olarak değerlendirir.[133]

Atilla Tokatlı'dan ayrıldıktan sonra Kemal Tahir'le daha sık görüşmeye başlayan Ayşe Şasa, bu sırada Atıf Yılmaz'ı bulup iş ister ve Sefa Önal'la birlikte senaryo çalışmalarına başlar. Bu dönemde ilk paranoya nöbetini geçirir ve ilk defa şizofrenik bir hâl yaşar. Bu süreçte evlenip yuva kurma duygusu iç dünyasında olgunlaşır ve Atıf Yılmaz'la yakınlaşır. "Onu güvenilecek bir insan olarak görüyorum. Atıf bir baba figürü, bir müşfik insan figürü olarak karşımda; olgun bir duruşu var… Ciddi ciddi evlenmeyi düşünüyorum.". Atıf Yılmaz da Şasa'yla evlenmeyi düşünür; fakat aradaki boy farkına ve yaş farkına takılır. Bunlardan ziyade Yılmaz'ın Şasa'yı yemek yapamaması ve ev kadını olamaması üzerinden aşağılaması Şasa'nın onuruna dokunur. Ayşe Şasa'nın ailesi de bu evlilik fikrine olumlu yaklaşır ve ikili evlenerek Atıf Yılmaz'ın Şişli'deki evine taşınır. Evlilik ilk dönemlerinde Şasa'ya oldukça iyi gelir. Gün içinde ev işi yapmayı, yemek pişirmeyi öğrenmeye çalışır ve bir yandan da senaryo çalışmalarına devam eder. Yazarken kurguladığı dünya ona iyi gelir. Şasa, bu dönemde büyük bir idealizmle Yeşilçam'da yapacağı çok önemli, büyük işler olduğu düşüncesiyle hareket etmektedir. Gene bu sırada Kemal Tahir'le olan bağları artarak devam eder.

> *"…Hayatımın en renkli parçası Kemal Tahir; evi büyüleyici ve her zaman renkli simalar var. O, eve gelenlerle okuduğu kitapları, makaleleri,*

[132] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 88-91.
[133] Şasa, **Delilik Ülkesinden Notlar**, s. 132.

fikirlerini paylaşıyor; sohbet açıyor; karşısındakinin seviyesi ne olursa olsun, düşüncelerini demet demet sunuyor. Gürül gürül akan bir sohbeti var Kemal Tahir'in. Semiha Tahir ve Kemal Tahir tam anlamıyla şefkatli bir ebeveyn duygusu uyandırıyorlar bende. Ailem kısmen rahatsız benim Kemal Tahir'e bu kadar yakın olup, onu baba gibi görmemden; hiçbir zaman cephe almıyorlar, ama buruklar..."[134]

Ayşe Şasa ile Atıf Yılmaz'ı sürekli aynı mesai hayatı içinde olmak, hem meslektaş hem de evli kalmak oldukça yıpratır. 1971 yılında 12 Mart'ın patlak vermesi ve Kemal Tahir'in baskılar görmeye başlaması da Şasa'ya hiç iyi gelmez. Şasa'nın hastalığını tetikleyen en önemli olaylardan biri de Kemal Tahir'in kansere yakalanmasıdır. Şasa bu konuyu şöyle dile getirir:

"…Hastalığıma sebep olan olaylardan bir tanesi de Kemal Tahir'in kansere yakalanmasıydı. Bunun, benim ve çevremdekilerin üzerinde büyük bir şok etkisi var... Çünkü Kemal Tahir benim bir tür mürşidim... Hiç hastalanmaz, hiç ölmez gibi gelir böyle insanlar, ebediyen yanımızda kalacak gibi..."[135]

Şasa'nın senaryosunu yazdığı *Utanç* filmi de hastalığının ilerleme sürecinde onun için kritik bir nokta olur. Filmi beyazperdede izlediğinde kendi ruhsal çelişkisinin perdeye yansıdığını fark eder ve çocukluğunda maruz kaldığı Hristiyan-Yahudi etkiyle yüzleşir.[136] Bu yaşananlar yavaş yavaş birikir. Şasa bir gün Atıf Yılmaz'la yürürken rahatsızlanır ve hastaneye kaldırılır. Hastalığı gün yüzüne çıkar ve otuz beş gün boyunca annesinin refakatinde hastanede yatar. Çocukluğunda gördüğü halüsinasyonlar bu dönemde tekrar belirir ve o günlerde "Marksist" olan Ayşe Şasa, bir süre sonra Allah'a dua etmeye ve Hz. Muhammed'i düşünmeye başlar. Bu süreci şu şekilde anlatır:

"…Ve bir gün yatağımın karşısındaki duvara bir yakaza halinde çarmıha gerili İsa figürü peyda oluyor. Çocukluğumda gittiğim kiliselerde beni boğan figür karşımda. Akabinde Efendimiz Sallahu Aleyhi ve Sellem geliyor, onu çarmıhtan indiriyor, kollarına alıp uzaklaşıyor... Bu tecrübenin çocukluğumda kaybettiğim, ileri yaşlarda aramadığım "kendimi" bulmanın işareti olduğunu anlıyorum. Hayata yeniden başlıyorum..."[137]

[134] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 93-98.
[135] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 105.
[136] Demirel Uyar, s. 27.
[137] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 109.

1973 yılında Kemal Tahir'in kalp krizi sonucunda ölmesi, o dönem kendi hastalığıyla mücadele eden Şasa'da şok etkisi yaratır. İlk defa bu olaydan sonra Tahir'in evinden aldığı Kuran-ı Kerim mealini okur ve sık sık Tahir'in kütüphanesine giderek okumalar yapar. Şerif Mardin'in bir kitabını Kemal Tahir'in oldukça detaylı okuduğunu fark eder. Mardin'in Boğaziçi'nde verdiği derslere katılır ve derste okutulan Thomas Kuhn'un Bilimsel Devrimlerin Yapısı kitabıyla materyalist düşünce yapısından uzaklaşmaya başlar. Şasa hastalığıyla boğuştuğu dönemde Atıf Yılmaz'ın başka biriyle ilişki yaşadığını öğrenir ve ayrılma kararı alır. Sonrasında da ailesiyle beraber Paris'e giderek uzun bir süre orada kalır. Burada ağır bir nöbet geçiren Şasa, kardeşi Aziz'le birlikte apar topar Türkiye'ye döner. Kısa bir süre sonra da lösemi tedavisi gören babasını kaybeder. Babasının ölümünün ardından bakıcısıyla birlikte Gayrettepe'deki evinde yalnız başına hastalığıyla mücadele etmeye başlar. Bu süreçte Bülent Oran'la dostane bir muhabbet geliştirir ve onunla sık sık görüşür. Hastalığı sırasında Oran, Şasa'yı yalnız bırakmaz ve ikili bir süre sonra evlenme kararı alır.[138]

> *"…Toplumumuzun adeta bir açık savaş meydanına dönüştüğü, kardeşin kardeşi vurduğu o depremli ortamda, yalnız kendim için değil tanıdığım, tanımadığım nice insan için duyduğum engin endişenin etkisiyle aniden infilak eden bir iç-çelişkiler zinciri, beni bir gece uçurumdan aşağı itmiş, kendimi alev alev yanan manevi bir ateş denizinde bulmuştum..."*[139]

3.1.4. Değişim Yılları ve Son Dönemi

Ayşe Şasa, yedi yaşındayken anneannesinin onu abdest almaya ve namaz kılmaya yönlendirdiğinden, daha sonra onu namaz kılmak için camiye götürdüğünden bahseder. Bu deneyim onun için "sıra dışı" bir olaydır ve ruhunda derin izler bırakır. Çocukken yaşadığı bu tecrübenin 40'lı yaşlarında bir yol ayrımına geldiğinde kendisine kılavuz olduğunu, kendi kimliğini bulmasında etkili olduğunu, "Acaba Müslüman mıyım yoksa Hristiyan mı?" diye düşündüğünde bu "ayrıntı"nın onun imdadına yetiştiğini söyler.

> *"…Kiliselerin sarı, dumanlı karanlığına karşın, caminin ahengi, huzuru bende bir yumuşaklık, bir hilm uyandırıyor. (…) Camideki o cemal bana kendisini sevdirmişti, daha önce gördüğüm kilise ile aradaki farkı hemencecik*

[138] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 113-119.
[139] Şasa, **Delilik Ülkesinden Notlar**, s. 83.

hissetmiştim. Kilise korku verici bir yer, cami huzur veren ve teskin eden bir yer...”[140]

Bülent Oran, Şasa’nın tedavi sürecinde hayata tutunması için her zaman destek olur ve arkadaşı Psikiyatrist Doğan Soyumer tedaviyle bizzat ilgilenir. O günlerde Şasa bir katalogda İbn-i Arabi’nin adını görür ve Füsusu’l Hikem adındaki kitabını keşfeder. Bu kitaba Türkiye’de ulaşması, bulması mümkün olmadığı için kitabı İngiltere’den getirtir. Kitabı yavaş yavaş okur ve bu kitapla birlikte düşünceleri değişmeye başlar. O güne kadar İslam’ın kötü gösterildiğini, insanların Kuran’dan koparıldığını; oysa aslında aradığı her şeyin cevabını orada bulabileceğini düşünmeye başlar.

"…Füsus’u okumaya başladıktan sonra bir müddet sonra mantıkla, akılla izah edilemeyecek bir olay vuku buluyor, önümde sanki bir sevinç ışığı, bir aydınlık bir deniz beliriyor... İçimden “Ayşe, bugüne kadar hiç bilmediğin bir kaynakla karşı karşıyasın, bu okuduğun hiç bir şeye benzemiyor!” diyorum... “Ayşe, bugüne kadar okuduğun, öğrendiğin, sana yapılan her türlü telkin, öğretilen her şey yanlıştı!” diyorum... Şimdi yepyeni bir şey var; gözünü dört aç, bu kapıdan girmeye çalış; bugüne kadar taşıdığın bilgileri toptan sil!”[141]

Ayşe Şasa, yaşadığı bu değişim sürecini hayatının ikinci yarısı olarak değerlendirir. Daha önce karşılaştığı ya da temas halinde olduğu insanlardan kendisine hayal kırıklıklarının kaldığını, yeni tanıdığı insanların kişiliklerinde daha farklı, daha özel şeyler bulduğunu dile getirir. “Bu dünyada “anlam”ı keşfetmek, sonsuza giden anlam yolculuğunun tam da başında olmak demek.”.[142]

Bülent Oran, Şasa’nın yeniden senaryo yazması için ona destek olur. İkili beraber Antalya Film Festivali’ne gider ve Şasa orada uzun zamandır görmediği arkadaşlarıyla zaman geçirir. Bu dönemde elinde “Recep ve Zehra ve Ayşe” ile “Ölmez Ağacı” projeleri olan Yusuf Kurçenli, Şasa’ya birlikte senaryo çalışma teklifinde bulunur ve daha sonra – Şasa’nın da en beğendiği senaryosu olan- “Gramafon Avrat”ı birlikte yazarlar. Şasa bu süreçte İslamiyet’i öğrenmeye çalışırken oruç tutan, namaz kılan, mütedeyyin kimselerle tanışmak ister. İsmet Özel’in bir şiirini dinledikten sonra kendisiyle irtibat kurar ve aralarında bir arkadaşlık başlar. Daha sonra Mahmut Erol Kılıç, Mustafa Kutlu, Özkul

[140] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 48-49.
[141] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 120-129.
[142] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 141-144.

Eren gibi isimlerle de görüşen Şasa'nın hastalığı gerilemeye başlar. Bu dönem Şasa'nın Yeşilçam'da kafasını meşgul eden konuları yeniden düşünme sürecidir.

> *"…Habire küçük notlar tutarak; ulaştığım yeni inancın, İslam estetiğinin ışığında sinema meselelerini yeniden ele alıyorum. Bambaşka bir perspektiften ve bu benim için bir devrim... Görüş açım tamamen değişmiş, seküler tahlillerden daha derinlikli bir hal içinde Yeşilçam meselelerini ele alıyorum. Parça parça yazdığım şeyleri, Dergah'ta tefrika etmeye başlıyorum..."*[143]

Şasa, 1981 yılında hastalığından kurtulduktan sonra tasavvufa yönelir. Çeşitli okumalar yapar ve tasavvuf erleri ile sohbetler gerçekleştirir. Bu sohbetlerde daha önceden sosyoloji, felsefe gibi alanlardaki kafasında karışmış kavramların daha sadeleştiğinden bahseder ve aslında bazı kavramların vazgeçilmez olmadığını ve zaman üstü bir yeni ideolojiyi temsil etmediğini, aslında benzerlerinin asırlar boyu tarihte çokça yaşandığını anlatır. Bu nedenle modern zamanlarda olmaktan dolayı yaşanılan karamsarlığın ve umutsuzluğun yanlışlığına dem vurur. Hayatı boyunca bir arayış içerisinde olan Şasa, kendi dünyasında aradığı cevabı bulduğunu ve bunu İslamiyet'le anlamlandırdığını söyler. Bu durum hem hayatını, hem düşüncelerini, hem de sinema dilini belirgin bir şekilde değiştirmiştir.[144] Şasa, yaşadığı değişimin temelinde sinemayla yaşadığı yoğun bir iç hesaplaşmanın ve arayışın olduğunu, kendi zanaatının onun kimliğini şekillendiren ve hakikatle bağını güçlendiren bir unsur olduğunu dile getirir.[145] Artık insana olan bakış açısı da değişmiştir. Dışlandığı ve kendi ifadesiyle zulüm gördüğü yıllardan sonra girdiği muhafazakâr ortam ona sevgi, anlayış ve dostluk getirir. Şasa, gördüğü bu içten tavır sayesinde insanlarla bir bağ kurmaya başlar. "Daha önceki hayatımdaki kuraklığa, çirkinliğe karşı, büyük bir güzellik başladı."[146]

Şasa'nın evi yaşamının son yıllarında da bir çeşit okula dönüşür. Kimisi kitaplarını okuyarak, kimisi sinema merakıyla kimisi de tasavvufla ilgili sorularla kapısını çalar. Gençlerle kurduğu bu ilişki Şasa'yı yol gösterici bir figür olarak günden güne besler.

---

[143] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 135-136.
[144] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 151.
[145] Ayşe Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, İstanbul: Küre Yayınları, 2010, s. 144.
[146] Şasa, **Delilik Ülkesinden Notlar**, s. 139.

Atilla Dorsay'ın da dediği gibi Şasa artık kendi kişisel hikâyesini aşan ve bir toplumun, bir kültürün dönüm noktalarını temsil eden simgesel bir önem ve değer kazanmıştır.[147]

3.2. Ayşe Şasa'nın Sinema Kuramları

Ayşe Şasa'nın sinema düşüncesi iki ayrı dönemde değerlendirilebilir. İlk dönem 1960'larda Yeşilçam anlatısı içerisinde yazdığı ve "toplumsal gerçekçi" detaylar koymaya gayret ettiği senaryolarıdır. Bu döneminin sonlarına doğru kendi kimlik sorgulamalarıyla uğraşan Şasa, bir süre sonra hastalık sürecine girer. Uzun yıllar süren bu süreçte Şasa'nın sadece sinemaya olan bakış açısı değil hayatına dair de pek çok değişiklik olur. İkinci dönemi, hastalığından sonra geçirdiği manevi yolculuğun getirdiği fikirlerle birlikte geliştirdiği Rüya Sineması kavramıdır. Ayşe Şasa'nın, düşüncelerini ve söylediklerini şartlar el vermediği için filmlerinde istediği gibi ortaya koyamasa dahi, Türk sineması üzerine düşünsel bir zemin kurması oldukça önemlidir. Trajedinin unsurlarından sıyrılıp epik bir anlatı ortaya koyan, Şasa'nın düşüncesini imleyen filmler Yeşilçam Günlüğü'nde bahsettiği örneklerin dışında günümüzde de yer bulmaya devam etmiştir. Böylece Şasa'nın düşüncelerinin pratik hayatta da somutlaşarak kendini var ettiği söylenebilir.

3.2.1. Şasa'nın İlk Dönemi: Toplumsal Gerçekçilik

Ayşe Şasa, hayat hikâyesinin hep bir arayışın, hakikat arayışının özeti olduğunu söyler. Dar gelirli insanların yaşadığı bir toplumda varlıklı bir ailede dünyaya gelmesi onda bir baskı oluşturur ve kendi konumunu yadırgamasına, çevresiyle olan ilişkilerini ve kendi aidiyetini sorgulamasına neden olur. Bu sorgulayıcı hal onu bir süre sonra bir belirsizliğe sevk eder ve bu belirsizlik çocukluk ve gençlik yıllarında peşini bırakmaz.[148] Şasa, anne ve babasının kuşağını "çift kimlikli" ve "parçalanmış" kimliklerle dolaşan, bir taraftan geleneğine bağlı ama bir taraftan da Batı'yı idealize eden insanlar olarak tanımlar. Şasa, bu anlayışın ona ve kendisi gibilere gelenekle alakalı hiçbir şey vermediğini, Batı mahsulü özel aşılarla ve ilaçlarla yetişen bir çeşit "bitki" gibi olduklarını söyler.[149] Batı

[147] Atilla Dorsay, "Ayşe Şasa: Gerçekten Müstesna Bir Hayat", **Hayret Perdesini Temâşâ**, Serdar Arslan (hzl.), İstanbul: İnsan Yayınları, 2015, s. 61.
[148] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 13-14.
[149] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 24.

hayranlığının bu insanları yanı başlarındaki hakikati fark edemeyecek kadar körleştirdiğini ve bu durumun sadece kendi zümresinde değil toplumun bütün kademelerinde –farklı şiddetlerde- yaşandığını dile getirir.[150] "…ailemi çekiştirmek derdinde değilim elbette. Anlattıklarımın geri planında kendi elimizle, kendimize topyekûn neler yaptığımızın hikâyesi var."[151] "Aslında ben, Türkiye'deki modern kesimin bir prototipiyim. O, yolunu şaşırmış modern insanın bir prototipi olarak hayatım başlıyor."[152]

Şasa, mürebbiyesi Schwester Katie'nin ona aşıladığı –başta inancıyla alakalı- kavramlar nedeniyle topluma yabancılaştığını, toplumun kavramlarıyla ve diliyle arasında mesafe açıldığını dile getirir. Şasa'ya göre bir toplumun asırlarca biriken kültürel mirasının bir çırpıda silinmeye çalışılması kültürel devamlılık açısından çok sıkıntılıdır. Türkiye'deki Batılılaşma Şasa'ya göre çok yanlış anlaşılmıştır ve dilin yozlaştırılması Türkçe konuşan bireylerin toplumla olan düşünce bağını körelttiği için çok sakıncalıdır. Şasa burada Türkçe'den evvel başka dillerin öğretilmesinin bu körelmeye neden olduğunu, bu anlayışın belli bir yaşam tarzının gerekliliği gibi sunulduğunu ve dayatıldığını söyler. Örnek verdiği bir diğer konu da Türk müziğine yönelik yapılan aşağılama tavrıdır. Radyoda alaturka çaldığı zaman "anneannemin müziği" dendiğini ve bu durumun üzerinde etki bıraktığını, bu yüzden Klasik Türk Müziğini kulaklarının bir türlü kabul etmediğini dile getirir. Batılılaşmanın sembollerinden biri de Batı müziği ve piyanodur. Şasa, müziğe ilgisi olmasına rağmen ilkokulda aldığı bale ve piyano derslerinden nefret ettiğini anlatır.[153] Şasa'nın çocukluğuna yönelik aktardığı bu anekdotlar kendi ifade ettiği gibi Cumhuriyet sonrası yaşanan Batılılaşma sevdasının yansımaları ve yarattığı tahribatlar olarak özetlenebilir. Bu durum kendisinin ve o dönemdeki zümrelerin gelenekten nasıl bir kopuş yaşadığını göstermesi açısından önemlidir.

Şasa'nın zihninde Hristiyanlıkla ilgili imajlar çok fazla yer eder. Mürebbiyesinin anlattığı cadı masalları, kasvet dolu ve korku dolu masal dünyaları, götürüldüğü

[150] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 46.
[151] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 37.
[152] Şasa, **Delilik Ülkesinden Notlar**, s. 148.
[153] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 46-51.

kilisedeki İsa ikonu ve tasvirler onun bilinçaltına yerleşir. İsa'nın acısıyla, varlığıyla ve bedeniyle bir ilişki kurduğunu, bu nedenle de suçluluk ve eziklik hissettiğini dile getirir. "Beni; hep hayatın acılı yanı ilgilendiriyor, cezbediyordu.". Şasa'nın bu içe dönük hali yaşadığı şeylerin zihninde daha fazla yer etmesine neden olur. 5-6 yaşlarındayken kardeşi Bekir'le yalnız bırakıldığında ona hikâyeler, masallar anlatır ve böylece içinde bulunduğu dünyanın dışına çıktığını söyler.[154] Şasa'nın Hristiyan öğretilerine çok fazla maruz kalması bulunduğu coğrafyayla bu öğretilerin arasında, arafta kalmasına neden olur. Bu hal onu her zaman bir ontolojik bocalama haline sokar ve uzun yıllar bir "iz sürücü" gibi neyin peşinden gitmesi gerektiğinin izini sürer. Sonunda bu durum onu yerli geleneğe ulaştırır ve sinema camiasında duraklatır.

Şasa, en buhranlı ve sorunlu olduğu dönemi ortaokul ve lise yılları olarak belirtir. Kolejde aldığı derslerin Hümanizm temelli olduğunu ve aslında bu görüşün insanı geleneğe ve vahye karşı kışkırttığını söyler.

> *"…İnsanı ilah konumuna getiren, vahiyden ve gelenekten, ahiret düşüncesinden koparan bir şey... Bu bütün kolej eğitiminin temelinde var. Gelenekle bağını doğru dürüst kuramamış insanlarda, geçmişiyle göbek bağının büsbütün kopmasına sebep oluyor... Kolej, Batılı hayat tarzının öğretildiği ve eğitim sisteminde Batı'nın aşırı biçimde idealize edildiği bir yer. Kolej; sanatı, bilimi ve felsefeyi ilahlaştırıyor, din haline getiriyor. Humanities, insan ve insanın ürettikleri dışında bir kutsal tanımıyor. Bunun nasıl bir çarpıklık olduğunu, yaptığı tahribatı nice sonra anladım ama bedeli ağır oldu..."*[155]

Şasa, lisenin sonlarına doğru Nihilizm etkisine girer. Şasa, bunun Avrupa üzerinden gelen fikri akımların, avangart akımların etkisinden ve Avrupa edebiyatını, modern edebiyatı okumaktan geldiğini söyler. Aile, ahlak, maneviyat gibi kavramların hurafe sayıldığı Materyalizm'in ön planda olduğu bir dönemdedir. Bu yıllarda Cevat Çapan'ın da etkisiyle Atilla Tokatlı, Halit Refiğ, Memduh Ün gibi isimlerle tanışır. Burada sinemaya yönelik ilk işini de Refiğ ve Ün'den alır. "Yasak Aşk" isimli filmin diyaloglarını yazar ama acemi olduğu için diyaloglar beğenilmez; fakat gene de kendisine bir ödeme yapılır. Şasa için bu kazanım çok önemlidir ve sinema dünyasına gittikçe daha çok girmeye başlar.[156]

---

[154] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 43-44.
[155] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 67.
[156] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 82.

Şasa, Atıf Yılmaz'la birlikte sipariş olarak gelen kalıplaşmış senaryolar yazmaya başlar. O dönem senaryolar ticari başarı endeksli yazılmaktadır ve bir senarist tekrar iş yapmak istiyorsa buna uygun hareket etmelidir. Artistine uygun olarak yazılan bu senaryolarda Şasa, kendi ifadesiyle sınırları zorlar ve kendisinden bazı şeyler katmaya çalışır. Fakat son kontrolü ve düzeltmeleri müşterilere uygun olarak Atıf Yılmaz yapar. Yılmaz'ın Şasa'ya karşı takındığı duygusuz ve alaycı tavır Şasa'yı çok rahatsız eder.[157] Şasa, bu dönem ticari sinemadan tam olarak sıyrılamasa da kendi kodlarını filmlere aktarmaya çalışmıştır. 1980'lerde Bülent Oran'la olan ilişkisi sırasında ilk dönemindeki sinema anlayışı için şöyle der:

> *"…Bülent Oran'la Yeşilçam'da olduğum süre içerisinde ihtilaflı bir durumumuz vardı; çünkü çok ayrı tarzlarda senaristtik biz. Bülent'in yaptığı işlere hayli içerlerdim; ticari bulurdum. Bizler, Metin Erksan ve Halit Refiğ mesela, daha sanatkârane şeylerden, daha sanatkârane sinemadan yanaydık..."*[158]

Şasa, 1960'larda Türk sinemasına ilk girdiği yıllarda "ticari zorluklar" adı altında hem beyinsel-ruhsal hem de bedensel-sinirsel bir baskı olduğundan ve bu durumun yaratıcı bir şeyler ortaya koymada büyük engel yarattığından bahseder. Sinemaya ilk adım attığında amacı Türk filmine "cahili" olduğu Batı dramaturjisini giydirmek ve -o dönem yetiştirilme tarzına da paralel olarak- kendinde var olan Batıcı zihniyetiyle Türk sinemasını "adam etmek"tir. Daha sonra Şasa, bu durumun vahametinin farkına varır. Yerli malzemenin, Türk hayatının, Türk davranışının, Türk ahlakının, Türk jestinin Batılı sanatlardan ve biçim anlayışından çok farklı olduğunu ve bu anlayışı empoze etmeye çalıştığında da "malzemenin sürekli kustuğu bir çirkinlik" ortaya çıktığını fark eder. Asıl önemli meselenin Türk toplumunun yapısından ve Türk tarihinin özelliklerinden beslenmek olduğunu ortaya koyar.[159] Şasa'ya göre o dönem Türk filmlerini şekillendiren iki unsur vardır. İlki "örtük" bir şekilde kullanılan yerellik, ikincisi de "çiğ" ve "sözde" bir modernliktir. Şasa'ya göre bu iki karşıt unsurun baskısı Türk sinemasının veriminde karmaşık bir rol oynar.[160]

---

[157] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 98-103.
[158] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 119.
[159] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 62-63.
[160] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 66.

Ayşe Şasa'ya göre 60'lı yıllarda meslek üzerine konuşmalar daha yoğundu ve sinemayı bir sanat olarak gören yönetmenlerin sayısı da daha azdı. Metin Erksan, Halit Refiğ, Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz'ın sık sık görüştüğünü ve durum muhasebesi yaptığını belirten Şasa, bu buluşmalardaki ana konunun dönemin aşırı ticari anlayışından sıyrılarak "haysiyetli" ürünler vermek olduğunu dile getirir. Haysiyetli ürünler vermenin temel koşulu da yerli bir estetikten beslenmektir. Dönemin solcu yönetmenlerin temel gündemi olan yerlilik sorunsalında Kemal Tahir önemli bir otorite ve "saygınlık odağı"dır. Bu dönem bu ortamları yakından tecrübe eden Şasa, 1990 yılında yazmaya başladığı Yeşilçam Günlüğü yazı dizisinde o dönem ruh halinin ve gerginliğinin etkisinin çokça hissedildiği senaryolarını pek başarılı bulmadığını açıklar. Şasa'ya göre sinema yaratıcısının bilinçaltını ayna gibi dışarı vuran bir sanattır ve yazdığı senaryolardan kendi ruhsal çelişkilerini okuması onu bir kimlik bunalımına sürükler. Bir çeşit oto-analiz olan bu süreç Şasa'da ağır bir sinir hastalığı yaratmış, meslekten tümüyle çekilmesine neden olarak 18 yıllık bir bunalım sürecine neden olmuştur.

> *"…Kim olup olmadığım yolundaki sorgulamanın bir aşamasında, kim olduğum sorusuna kesin cevabı bulmakla kalmadım; 30 yaşıma kadar yürekten benimsediğimi sandığım materyalist dünya görüşüyle asla uzlaşamadığım sonucuna vardım. Yahudi ya da Hristiyan değil, Müslüman olduğuma açıklıkla karar verdikten sonradır ki, zanaatımda sinemada da yürünmesi gereken yolun apayrı bir estetik anlayışın sınavından geçmesi icap ettiğini kavradım. Trajik dünya görüşünü reddedip, trajik olmayanın peşine düşmem bu dönemece rastlar..."*[161]

Şasa'nın sinemaya henüz girdiği dönemde yerli film izleyicisini karşısına alan ve onları "irşat etme" görevini üstlenen tavrı, 5-10 yıllık bir çırpınmadan sonra çöküntüye uğrar. Kendi iç dünyasını senaryolara aksettirmenin ne kadar zor olduğunu anlayan Şasa, seyircinin –şuurlu olarak değilse bile- içgüdüsüyle onun dünyasını yöneten etiğe ve estetiğe karşı geldiğini ve dışladığını dile getirir. Hastalığı sırasında İbn-i Arabi'nin Füsus'unu keşfetmesi ve okuması onu İslam'a ve İslam tasavvufuna yaklaştırır. "Kıbleyi bulup ibadet etmeye, kutsalla bağlarım güçlenmeye başladıktan çok kısa bir süre sonra

[161] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 81-82.

tıbbın iyileşmez kabul ettiği hastalığım süratle şifa bulmaya yüz tuttu. Bireysel, toplumsal ve kozmik kimliğimin ayırdına varmamla hayatımda yepyeni bir aşama başladı."[162]

3.2.2. Şasa'nın İkinci Dönemi: Rüya Sineması

> *"…Yeryüzünde her şey iletişimle başlamadı mı? İnsanın insanla iletişimi, Tanrı'nın insanla, insanın Tanrı'yla iletişimi ve sonunda yine insanın insanla iletişimi. Her şey ilahi bir iletişim ağı üstüne inşa edili değil mi?"*[163]

Ayşe Şasa, 1990 yılında Dergâh dergisinde yayınlanan –ve daha sonra da kitaplaştırılan- "Yeşilçam Günlüğü" yazılarında sinema konusundaki arayışına ve kendi iç muhasebesine yer verir. İhsan Kabil, Şasa'nın bu yazılarında Yeşilçam sinemasına kimlik sorunu, yerel estetik ve dramatik yapı bağlamında yaklaştığını ve böylece yerel olurken evrensel de olabilmenin ipuçlarını sunduğunu dile getirir. Şasa, yıllarca kültürel bir kırılmanın yaşandığı Türkiye'de sinemanın da bu kırılmadan etkilendiğini ve üstelik bunun bir çeşit toplumsal şizofreniyle gerçekleştiğini söyler.[164] Yazılarında Türk sineması ile ilgili çeşitli sorular sorar ve önerilerde bulunur. "Yabancı kaynaklı iletişim tekniklerine karşı mahalli gelenek, sinemamızda kendini hangi ifade biçimleriyle dışa vuruyor? Çağdaş kültürümüzdeki yerli miras Türk sinemasına nasıl yansıyor?" Bu konuda bir araştırma olmadığını dile getiren Şasa, "Türk Filmi Nedir?" sorusuna ve Türk sinemasında mahalli geleneğin nasıl olması gerektiği konusuna üç madde sunar:

- İlki; gerçekten çok, temsile ve görüntüye dayalı bir anlatım. Bu konuda Andre Bazin'in "Çağdaş Sinemanın Sorunları" kitabını örnek gösteren Şasa, Bazin'in gerçeğe dayalı estetiğin Batı sinemasındaki evrimini –bizde tersi bir evrim söz konusu- irdeleyen bu eserinde okuyucuya önemli bir terminoloji sunduğunu söyler. Nesneler dünyasını göstermekle yetinen bu anlayışı "Dünyaya, acımasızlığını ve çirkinliğini açığa vuracak kadar yakından ve ısrarla bakmak" olarak niteleyen Bazin, zamanı ve mekânı mümkün olduğunca az parçalayan, kurgudan, kurmaca olan müdahaleden, gerçeğin öznel yanından uzak duran bir anlayıştan bahseder. Bazin, gerçeğin tasvire hizmet ettiği, anlamın ve yorumun açık ve özgür

[162] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 149.
[163] Şasa, **Delilik Ülkesinden Notlar**, s. 17.
[164] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 7.

bırakılacağı, gerçeğin "içkin" ikizliğini muhafaza edecek bir sinemadan yanadır. Ayşe Şasa, Doğu sanatının -bunun tersi olarak- ikiliğe itibar etmeyen bir anlatıya sahip olduğunu söyler. Doğudaki sanatçı maddi evreni tek bir anlam dizgesi çerçevesinde öznel bir şekilde yorumlar. Her görüntü baştan verilmiş ve öngörülmüş bir hakikate hizmet eder ve gerçek değil temsili olan ön plandadır.

- İkinci madde; ses-görüntü karşıtlığından, görüntü-anlam karşıtlığından, tema-karşı tema çatışmasından, kökünü müzikteki kontrpuan esasından alan Batılı bir anlatımdan taban tabana farklı olarak, ses-görüntü paralelliğine, görüntü-anlam paralelliğine, yani müzikteki tek seslilik ilkesine bağımlı, mahalli kompozisyon anlayışı.
- Üçüncü madde ise öyküleme tekniği açısından trajikten çok epiğe dayalı ilkeler.[165]

Şasa ilk maddede Bazin'in bahsettiğinin tersi olan düşüncelerinde gerçekliğin zaten tek olduğundan, sinemada bunu bizim kurgulayamayacağımızdan, yaratamayacağımızdan ve yorumlayamayacağımızdan bahseder. Tasvir değil bir temsil sineması kurularak gerçekliğin sadece lirik bir dille yani destansı bir dille temsil edilebileceğinden söz eder.

Ayşe Şasa, modern dünyaya ışık düşürmeye ve yeni yorumlar getirmeye aday olarak tasavvufu ön plana alır. Mutasavvufların Batının bilgi birikimiyle tasavvuf arasında bir köprü oluşturacağını, bu hareketin bilgi ve estetik konusunda çok yönlü faaliyetlere öncü olacağını, sinemanın ve medyanın Müslümanca yorumlanmasında da pay sahibi olacağını dile getirir. Şasa'ya göre tasavvuf düşüncesi, bugünün enternasyonel TV ortamına evrensel bir "ibret perdesi" olarak yaklaşır ve orada Hakk'ın işleyişini görmek ve göstermekle yükümlüdür.[166] Tasavvufu bir hayat bilgisi olarak düşünen Şasa şöyle devam eder:

> *"...Âlemdeki her şeyin anahtarı tasavvufta olduğuna göre, nereye bakarsan, neyi ele alırsan, onun cevabını tasavvufta bulabilirsin. Kapsamadığı hiçbir öğe yok. "Tasavvufun modern bir olguya vereceği karşılığı yoktur" demek çok yanlış olur. Tersine, tasavvuf hayattır. Geçmişte kalmış, donmuş bir şey değildir. Her zaman ve mekânda, her durumda cevapları olan bir ilim... Böyle*

[165] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 21-25.
[166] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 87-88.

olduğu için de postmodern olgular karşısında da söyleyecek sözü var. Hâlbuki Batı'nın lafı çoktan bitmiştir. Batı, kendi kendisini eşeleyip durmakta; kendi dışındaki şeylerle zihni bağlantı kurabilse bile kalbi bağlantı kuramıyor. Bir türlü kendi kabuğunu kıramıyor. O kabuğu kıran ve kendi 'kutbunu' arayan insanlara da şahit oluyoruz. Buldukları ne? İslam. Benim yaptığım, kendi değerlerimizle mesleğime bakmaktan başka bir şey değil. (…) Madem bizim medeniyetimizden söz ediyoruz, o halde onun temelini de göz ardı etmemeliyiz. Nedir bizim medeniyetimizin temeli? İslam. Asıl bu temelle irtibat kurmak lazım..."[167]

Ayşe Şasa, Rüya Sineması kavramını vahdet-i vücûd düsturlarına dayandırır. Kâinatı, Yaratıcı'nın rüyası olarak algılayan bu kavrama göre insanın günlük rüyaları "Büyük Rüya"nın içindeki küçük rüyalardır. Tahayyüllerden sinemaya yansıyan görüntüler ise rüya içindeki rüyalardır. Şasa'ya göre sinema perdesinin kendi içinde ayrıca bir "dördüncü" ya da sınırsız sayıda ekrana yer verebilmesi, kâinatın zincirleme rüya çevriminin ne kadar kapsamlı ve büyük olduğunu gösterir.[168] İsmet Özel'in Üç Mesele kitabı Şasa'nın başvurduğu referanslardan biridir. Özel, "Rüya ve Siyaset" yazısında hayal kavramını insanın istekleri ve özlemleri doğrultusunda kafasında oluşturduğu suni bir ortam olarak niteler. İnsan, hayal vasıtasıyla kendi hayatına giren kuvvetleri tanrısallaştırır ve bu onu bir çeşit putperestliğe götürür. Rüya ise insanüstü bir kuvvetin tesiri altında görülen ve müminlerce gerçek kabul edilen bir istikamettir. Özel'e göre hayal içinde olmak, kişisel endişelerin bulantısı olarak tezahür eder ve bir bataklık gibi yavaş yavaş etkisini gösterir. Rüya ise inanca dayalı bir berraklık halidir ve kişinin varlığına bir açıklık getirir. Kişiyi ikaz ederek sağlam bir zeminde ilerlemesini sağlar.[169] Rüya ve hayal meselesi tasavvufta da geniş bir yer bulur.

"...İnsanın dar kapsamlı bencil tasavvurlarını, nefse yönelik parazit düşlerini, kişisel fantezilerini yansıtan, onu tümel hakikatin dışına da gerisine düşüren muhayyel (imaginary) düzlem ile özerk ontolojik bir statü taşıyan bir bilgilenme aracı olan tahayyüli (imaginal) alan da burada da farklı düşünülmüştür. Vahdet-i vücûd düşüncesinde, kâinat Yaratıcı'nın rüyasıdır ve tahayyüli hayat, insanın bu rüyaya kademe kademe açılımını sağlayan kutsal bir etkileşim, paylaşım alanı, somut ve aşkın bir bilgilenme kaynağıdır. (İnsan öldüğü zaman bu rüyanın tümüne "uyanmaktadır".) Aşkın bir hayatın tüm anahtarları bu tahayyüli hayatta, mundus imaginalis'te keşfedilir, etik gelişme,

[167] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 153.
[168] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 118.
[169] Sadık Yalsızuçanlar, "Yeşilçam Günlüğü'ne Derkenar: Ve Sinema Ve Tasavvuf Ve Ayşe", **Düş, Gerçeklik ve Sinema**, İstanbul: İz Yayıncılık, 1997, s. 130.

bu düzlem üstünde yönlenir. Rüyanın bir yanda tahayyüli hayat, bir yanda mutlak hakikat, vahiy ve ilhamla olan sıkı bağlantısı da buradadır..."[170]

Şasa, kâinatın Yaratıcı'nın rüyası olması meselesine Joseph Campbell'in The Mythic Image kitabından bazı örnekler de verir. Bu konu bir Bushman sözünde "Bizi düşlemekte olan bir düş var." diye geçer. Anonim bir Aztek şiirinde "Bu dünyaya yaşamak için geldiğimiz doğru değil; dünyaya yalnızca düş görmek için geldik..." diye bir dize vardır. Çinli bilge Chuang Tzu rüyasında bir kelebek olduğunu görür ve uyandıktan sonra bir soru sorar: "Rüya gören bir adam mıyım, yoksa kendini bir adam olarak düşleyen bir kelebek mi?" Calderon De La Barca'nın bir oyununun adı da "Hayat Bir Düş"tür.[171]

Ayşe Şasa, burada sinemanın hayalin mi, yoksa rüyanın mı emrinde olduğu meselesini ortaya atar. Şasa'ya göre Batı dünyası bilimin, rasyonalizmin ve pozitivizmin etkisiyle tahayyüli hayatını büyük ölçüde yitirmiş ve sinemayı hayalin emrine vermiştir. Sinema, başlangıcından itibaren madde ile mana arasındaki uçurumu arttırmış, maddeyi ve insanı putlaştırmıştır. Böylece tüketimi, pornografiyi, şiddeti ve putperestliği kışkırtan bir içkinlik aracı olmuştur. Burada Daryush Shayegan'ın açıklamalarını örnek gösteren Şasa, Amerikan toplumunda hayatın dev bir video cihazı olduğunu, bunun da büyük bir yabancılaşmanın sonucu olduğunu dile getirir. Hayal, gerçeği aşmış ve toplum hayatında birincil bir erek olmuştur. Şasa, Avrupa toplumunun görüntüyle ilişkisini de hayal üzerinden kurar ve bu ilişkinin Rönesans sonrası madde ile ruh dünyaları arasındaki kopuştan, bütüncül bir hakikat anlayışının parçalanmasından doğduğunu söyler. Şasa'ya göre sinema, her zaman hayalin buyruğunda olsa da rüya niteliği de kazanabilir. Nitekim Batı'da sinemayı tahayyüli bir perspektife çevirmeye çalışan sinemacılar da vardır. Dreyer, Bergman, Bresson, Riverea ve Tarkovsky bu yönde çaba gösterir. Şasa'ya göre bu sinemacıların dini, metafizik düşünceden ilham alan kişiler olması bir rastlantı değildir. Şasa, sinemada "dördüncü boyutu" araştıran kişiler arasına Uzak Doğu'da aynı yönde çaba gösteren Kurosawa'yı da koyar. Türk sinemasında tahayyüle dayanan sinemanın oldukça az olduğunu söyleyen Şasa, Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı (1965),* Lütfi Akad'ın *Gökçe Çiçek (1972)*, Halit Refiğ'in *Hanım (1989)* ve *İki Yabancı (1991),*

[170] Ayşe Şasa, "Görüntüler Ontolojisi: Hayal, Rüya ve Sinema", **Dünyanın Orta Yeri Sinema**, Sadık Yalsızuçanlar (hzl.), İstanbul: Etkileşim Yayınları, 2008, s. 46.
[171] Ayşe Şasa, "Sadık Yalsızuçanlar'ın Zengin İncelemesi: Rüya Sineması", **Rüya Sineması**, Sadık Yalsızuçanlar (hzl.), İstanbul: Kırkambar Yayınları, 1998, s. 15.

Reha Erdem'in *A Ay (1989)* filmlerinde bu türden örneklere rastlanabildiğini dile getirir. Türk sinemasının Batı merkezli bir pozitivizmden sıyrıldığında ve muhayyileyi kırdığında rüyaya, gerçek ötesine giden bir sinema estetiğine kavuşacağına işaret eder ve İsmet Özel'in 1978'de dile getirdiği "Rüyaya talip olalım…" sözünün de altını çizer.[172]

Şasa'ya göre sinema ve televizyon alıcıları ile tevhid ilkesi arasında bağlantı kurmaya çalışmak, kamerayı makine olmaktan çıkararak kan ve can taşıyan bir varlık tasavvuruna götürür. "Tasavvuf düşüncesi, bugünkü enternasyonel televizyon ortamında evrensel bir zıll-i hayal (ibret perdesi) olarak yaklaşmak; orada Hakk'ın işleyişini görmek ve göstermekle yükümlü." Sadık Yalsızuçanlar'a göre hem Tarkovsky gibi sinemaya metafizik boyut getiren yönetmenlerde hem de İslam estetiğine yönelik çağdaş tefsirlerde ibret perdesinin temel argüman olduğu vurgusu vardır.

> *"...Vahdet-ül vücudun "La-mevcûde illâ Hû" (O'ndan başkası yoktur) argümanı, yakîn ve şuhud mertebesi bakımından eşyayı hayal derekesine indirir. Varlıklar gölgedir. Gerçeklikten yoksundur. Allah'ın varlığı karşısında mevcudatın varoluş gerçeğinden söz edilemez. Gerçek vücud O'nunkidir. Vahidiyyet ve Ehadiyyet'in tecelli ve dairelerinden ibarettir, varlıklar. Vahdet-i vücud'u taçlandıran rubailerinden birinde, Mevlana, "Hepimiz hem aynayız, hem aynadaki yüzleriz. Hepimiz sonsuzluk âleminin kadehinden sarhoşuz." der..."*[173]

Kur'an-ı Kerim'in merkez öğretilerinden biri şöyledir:

> *"...Bu dünyadaki şeylere bağımsız realiteler olarak bakmayınız, çünkü onların hepsi varlıklarını Gizli Hazine'ye borçludurlar. Onlar o Gizli Hazine'nin görülebilmesi nedeniyle yansıtılmışlardır… Kur'an'ın sık tekrarlanan ifadelerinden biri, evreni gözleyen ve gözleyecek olan kişilere hitap ederek onlara kâinatın bu harikalarına "ayetler" olarak düşünmelerini emretmesidir..."*[174]

Ayşe Şasa burada bir soru sorar: "Gerek dış dünyaya ait nesneleri gerek rüya âlemine ait olan görüntüleri ilahi açıdan yorumlarken bizatihi yorumlayan kişinin konumu hakkında neler söylenebilir?" Bu sorunun cevabını Mahmut Erol Kılıç'ın verdiği cevaplar üzerinden açıklayan Şasa, gerek içe ve dışa dönük yaşantının nesnesi olan sembol dizgelerinin, gerekse sanat eserlerindeki anlam katmanlarını yorumlamak için

[172] Şasa, "Görüntüler Ontolojisi: Hayal, Rüya ve Sinema", s. 46-48.
[173] Sadık Yalsızuçanlar, **Rüya Sineması**, İstanbul: Kırkambar Yayınları, 1998, s. 20.
[174] Şasa, "Sadık Yalsızuçanlar'ın Zengin İncelemesi: Rüya Sineması", s. 13-14.

yapılabilecek işlerin ikiye ayrıldığını söyler. Bunlar "okuma" ve "tevil"dir. Okuma, kültürlü bir insanın rasyonel yöntemlerle yapabileceklerini ihtiva eder. Tevil ise mistik ve irrasyonel anlamlarla yüklüdür. Tevil (hermenötik) makamına ulaşılması ontik (varlıksal) seviyenin yükseltilmesine, kâinattaki varlıklar silsilesinin en üstüne yani İnsan-ı Kamil'e ulaşılmasıyla mümkündür. Şasa, Rüya Sineması'nın yolunun aşktan, çileden, hizmetten, zühdden, kısaca manevi arınmadan geçtiğini söyler. Bu noktada Rüya Sineması'na "Arınmanın Sineması" da denebileceğini ifade eder.[175]

Ayşe Şasa, Yeşilçam'da dram türünün bir türlü başarılamadığını, dram yapılmaya çalışılsa da ortaya melodramın çıktığını dile getirir. Bunun için de iki neden ortaya koyar: İlki Aristocu bir dram geleneğinin olmaması, ikincisi de çağdaş bir kritik söylem kültürünün gelişmemesidir. Şasa, İslami geleneğin hayatı çatışma değil uyum üzerinden kavramasını, çelişkiden –özellikle kendi sosyal psikolojik çelişkilerini şuurlandırmaktan- uzak duran insan yapısını, Nietzsche, Freud gibi isimlerin yaklaşımlarının Türkiye'deki kültürle bağdaşmamasını dramın –özellikle psikolojik dramın- gelişmemesine kanıt olarak sunar. Batılı bir ideoloji olarak değerlendirdiği toplumculuğun Türkiye'de bir türlü Batılı dramaturjiye oturtulamamasını, toplumsal-psikolojik konuları kullanan Türk romanı kadar Türk filmlerinin de "sakatlandığını" dile getirir. Şasa'ya göre Türk sinemacısı ancak kendi idrakine vararak ve Batı sinemasını taklit etmekten vazgeçerek zihin-zanaatsal açığını kapatabilir. Buna örnek olarak da Doğulu sanatçılar Kurosawa ve Eisenstein'i gösterir. Bu isimlerin epik kalıbı modern bir bilinçle incelterek sinemalarında kullandıklarını, böylece hem tarih hem de psikolojiyi sinemalarına adapte ettiklerini söyler.[176] Şasa, Hegel'in de Doğu sanatında dramatik unsurun noksanlığına ve lirik etmenlerin güçlülüğüne değindiğini anlatır. Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı (1965)* filminin Batı'nın dramatik kalıplarını büyük çapta kırdığını ve Türk sinemasında lirik denebilecek bir anlatımın ilk zeminini oluşturduğunu dile getirir.[177] Buradan da anlaşılacağı üzere önce İsmet Özel'in ortaya attığı ve daha sonra Ayşe Şasa, Sadık Yalsızuçanlar ve İhsan Kabil'in üzerine tartışmalar yaptığı Rüya Sineması'nın pratiğe çevrilmiş ilk örneğini henüz 1965 yılında Metin Erksan ortaya koymuştur. Şükrü Sim,

[175] Şasa, "Sadık Yalsızuçanlar'ın Zengin İncelemesi: Rüya Sineması", s. 14-16.
[176] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 45-46.
[177] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 25.

Erksan'ın hayal gücü ve yaratıcılığıyla kendisinden sonra gelen pek çok sinemacıyı etkilediğini söyleyerek *Sevmek Zamanı* filmiyle ilgili şunları dile getirmiştir:

> *"...O, yapımcıların gişe kaygısı nedeniyle yanaşmadığı, yaratıcı sanatçı kimliğini yansıtabileceği kişisel filmler de yapmak için imkânlarını zorlamıştır. Sevmek Zamanı filmini bu zor koşullarda yapmaya çalışan Erksan; Doğu felsefesinden ilham alarak, bir aşk öyküsünü Antonvari bir sinema diliyle beyaz perdeye taşıyarak, doğu batı sentezini içselleştirmiş nadir sinema adamlarımızdan biri olduğunu kanıtlamıştır..."*[178]

Atıf Yılmaz, Doğu ile Batı sanatı karşılaştırıldığında çok farklı iki yapının ortaya çıktığını, Batı'nın dramatik yapısına karşılık Doğu'da lirik ve epik bir yapının olduğunu söyler. Yılmaz'a göre sinemanın büyük bir "kitle sanatı" olması ve kolektif bilinçaltının birkaç yüzyılda değişime uğraması Doğu ve Batı arasındaki bu yapı farklılığının en çok sinemada ortaya çıkmasını gerektirir. Fakat bu şekilde olmaz ve Batı'dan sinema teknolojisi alınırken "Bu iş Batı'da böyle yapılıyorsa bizde de böyle yapılmalı." algısı da alınır. Batı'nın binlerce yıllık kültür birikiminin getirdiği anlatım biçimi benimsenmeye çalışılsa da başarılı olmaz ve çoğu sanatta olduğu gibi sinemada da ulusal bir üslup ve dil bulunamaz. Ancak Amerikan, Fransız, İtalyan sinemasının içlerine –elde olmadan- yerli motifler katılarak bir taklit sineması oluşturulmuştur.[179]

Şasa'ya göre Türk sineması en başından beri ve bütün geçtiği süreçler boyunca "bilinçsiz" ve belli belirsiz de olsa içinde doğduğu medeniyet dairesinin, İslam âleminin geleneksel kâinat anlayışını yansıtır. Şasa, trajik olmayan bir dram ve sanat anlayışı ortaya koyan, insanın kendisi, diğer insanlar (cemaat-öteki) ve kâinatla uyum içinde olmasını, kader karşısında tevekkül edilmesini getiren bu anlayışın, Batı'dan gelen Prometeci görüşten daha derin ve baskın olduğunu dile getirmiştir. Prometeci görüş insanın kendisiyle, ötekiyle ve kâinatla sürekli bir çatışma halinde olmasını ister. Bu çatışma hali, Batı insanı tarafından hem kişisel olarak hem de toplumsal bir üslup olarak içselleştirilmiş, kader karşısındaki "asilik" adeta doğallaşmıştır. Türk insanı ve Türk sanatı, bu anlayışı benimsememiş ve içselleştirmemiştir.[180]

---

[178] Şükrü Sim, "Türk Sinema Tarihi'nde İlk Üçleme, Metin Erksan'dan Mülkiyet Üçlemesi: Yılanların Öcü, Susuz Yaz, Kuyu", **İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 3, 2009, s. 177.
[179] Yalsızuçanlar, **Rüya Sineması**, s. 254.
[180] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 132.

Şasa, sinemanın temelinin toplumsal kültür olduğunu belirtir ve her toplumun ya da uygarlığın sinema tekniğinin ana çekirdeğini –sinematografisini- kendi sosyal kültürünün işlevlerine uygun olarak kurması ve geliştirmesi gerektiğinden bahseder. Özellikle Türkiye gibi çok özgün bir uygarlık zeminine sahip olan ülkelerde özellikle böyle olması gerektiğinin altını çizer. Üç katmanlı bir sistem üzerinde durur. En alt katmanda toplumsal kültür yer almalı ve onun üzerine o kültürün işlevlerine uygun bir sinema dili konumlandırılmalıdır. Şasa, sinema tekniğinin ancak canlı bir kültürel zeminde sahici bir işlev kazanabileceğini söyler. Üçüncü katmanda da sanatsal bir üstyapı, o toplumun sinema sanatı yer alır. Şasa böylece sinemanın işlevinin nasıl olması gerektiğini açıklar. Şasa'ya göre Eisenstein kendi özgün sinema dilini kurarken Batı sinemasından faydalanmaz, montaj ilkeleriyle ve sinematografik prensiplerle kendi sinema dilini kurar. Böylece Eisenstein, kendi sinema dilini Doğulu sanat geleneklerinin ve Doğu kültürünün verileri üzerine inşa etmiş; her ulusal sinemanın kendine özgü bir sinematografisi olması gerektiğine ve bu sinematografinin de tek kaynağının toplum kültürü olmasına örnek oluşturmuştur.[181] Başka bir örnek olarak Hintli yönetmen Satyajit Ray'i gösteren Şasa, *Pather Panchali (1955)* filminin bir Doğulu film olduğundan ve Doğulu bakış açısını temsil ettiğinden bahsetmiştir.

> *"…Bir Hint köyünün inanılmaz yoksulluğunu anlatırken, gündelik gerçeğin ve gündelik mekânların çok ötesine, zamanın ve mekânın değişmez olduğu bir mutlağa, mutlağın aşkın şiiriyetine, dile gelmesi zor olan bir niteliğe nüfuz etmiş. Bu yönüyle de Ray, Batılı gerçekliğin tam karşıtı olan Doğulu bir bakışı temsil ediyor..."*[182]

Şasa'nın düşüncelerine Ahmet Uluçay da katılır ve Şasa'ya gönderdiği bir faksta sinemanın altyapısının Batı'ya bağımlı olmasına ve en güzel örneklerini Batı'da vermesine rağmen Doğulu bir sanat olduğunu dile getirir.[183]

Ayşe Şasa, Japon ve Rus sinemasının kendi Doğulu anlatım geleneklerine sahip çıkarak bir sanatsal anlatım tekniği kurduğunu ama Türkiye'de bunun tam tersinin gerçekleştiğini dile getirir. Bunu da resmi ideolojinin Türk kültürünün mahalli geleneğini reddetmesine ve baskıcı bir tutum sergilemesine bağlar. Gene de Şasa'ya göre mahalli

[181] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 33-34.
[182] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 54.
[183] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 128.

potansiyel, 50'li ve 60'lı yıllarda önemli oranda kullanılır; çünkü dönemin seyircisi sinema üretimini doğrudan etkileyebilir ağırlıktadır ve seyircinin yerli beğenileri dikkate alınmak zorundadır. "Türk sinemasının yerli geleneği bilinçli sanatsal dönüşümlere hedef olmaktan çok, gizli popüler bir potansiyel olarak var olmuştur." Şasa, Türk sinemasındaki özgünlüğün bu mahalli geleneği zemin olarak kullanması gerektiğinden ve sinemanın bir karakter kazanabilmesi için de her şeyden önce sinemacının kuramsal anlamda şuur kazanması zorunluluğundan bahseder.[184] Türk sinemasının nelerden beslenmesi gerektiğine dair sorular da soran Şasa, Türk sinemasının kan ve can kazanmasını tekniğin sanatsal/entelektüel yorum ve işlev kazanmasına, "ölü doğmuş taklitçi" bir sinema tekniğinin terk edilip kendi kültürüne özgün bir gözlükle bakılmasına bağlı olduğunu dile getirir. "Bu toplumda, birçok başka toplumlarınkinden farklı, çok özgün bir zaman/mekân duyarlığı olduğunun bilincine ne vakit varacağız? Birden bütün bunlara, bu toplumun içinde soluduğu özgün resimlere, seslere, ışıklara, yaşanan hayatın bariz özünde, formlarına hep kör ve sağır mı kalacağız?"[185] Şasa, Batı'ya alternatif olacak bir sinema için çok yönlü kuramsal bir şuur geliştirilmesi gerektiğine de değinir. Türk sinemacılarının henüz kuramsal anlamda kendi sorunsalının odağını yakalayamadığını belirterek film setlerine taşınabilecek bir fikri birikimin olmamasını dile getirir.[186]

Ayşe Şasa, yetişme çağında kendisine sağlam bir kültürel altyapı verilmediği için oldukça hayıflanır. Tasavvuf edebiyatıyla, Abdulkadir Geylani, Mevlana, Ahmed Gazali gibi isimlerle çok geç tanıştığını, medeniyet bu isimlerle ve eserleriyle öncesinde tanıştırılsaydı çok daha farklı hayatların ortaya çıkacağını dile getirir. Şasa'ya göre gelenek ve yerlilik ihtiyacımız olan her şeyi karşılar. İslamiyet, adalet konusunu kâinata batını ve zahiri ile yerleştiren bir anlayış sunar.[187] Bir şeye kendi değerlerini katmadan "biz"in ortaya çıkarılamayacağını, sahip olduğun değerlerin tarih içinde nasıl geliştiğini, hangi medeniyetin mirasçısı olduğunu ve bu mirasın değerlerinin ne olduğunu bilmeden herhangi bir şeye –tabi ki sinemaya da- tutarlı bir şekilde bakılamayacağını dile getirir.

> *"...Gelenekten güç alan aksiyoner Türk sinemasının yapması gereken tek şey var: Hakikatin özüyle irtibatlanmış aşkın bir metafiziğin, günümüzde, bize*

[184] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 22-23.
[185] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 34.
[186] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 49.
[187] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 90.

ne kadar engin kaynaklar açtığının ayırdına varmak... Geleneğin kapsamı içinde, dünün, bugünün, geleceğin sürekliliğini fark etmek..."[188]

Şasa, sinemayla arasındaki hesaplaşmanın ve arayışın kendi yaşadığı değişimin temeli olduğunu, kendi kimliğinin şekillenmesinde sinemanın önemli bir unsur olduğunu söyler. Kendisiyle Türk sineması arasında sıkı bir ilinti kurar ve arayış sürecinin sonunda eşsiz bir geleneğe sahip olduğunu, İslami kimliğin ve İslam metafiziğinin kendisine ve Türk sinemasına çok büyük bir gelişme ve derinleşme imkânı sunduğunu fark ettiğini belirtir. Sosyal hafızanın sürekli tahrip edilmesinden, kolektif sembol ve değerlerin insanların bilinçlerinde çok gerilerde kalmasından dem vuran Şasa, bir başka kültürün normları üzerinden dünyanın kavranmaya çalışılmasını eleştirir.

"...Kendimize ait değerler ferdi/toplumsal blokajdan kurtulmadıkça, bize ait arketiplere, ideal tiplere ulaşılmadıkça değil sanat yapmak, gündelik hayatta kapı-komşumuzu ve kendimizi nitelemek için gerekli en basit pratiğe sahip olmayız. Şimdilik sinemamız hakikati değil hakikatten ne kadar kopmuş olduğumuzu yansıtıyor..."[189]

Şasa'ya göre Türkiye'ye dayatılan Batı kültürü ve "kültürsüzleşme", gelenekten kopuşa neden olmuş ve bunun etkileri Türk sinemasında da "fikir yönünden sığlık" oluşturmuştur. Batı dünyasının en büyük avantajını kültürel hayatın kesintiye uğramaması olarak nitelendirir ve Türkiye'deki bu kopukluğun sanatçıların bilinçaltındaki gelenek kavramını engellediğini söyler. Modernleşme tarihe karşı bir merak oluşturmuştur. Bu durumun en seküler Türkler için bile geçerli olduğunu söyleyen Şasa, Kemal Tahir örneğinden giderek bu durumun dinle alakalı olmadığını ve sanatçı içgüdülerinin kişileri bu araştırmaya götürdüğünü dile getirir.[190]

3.3. 1960'lardaki Sinema Tartışmalarında Ayşe Şasa'nın Rolü

1960'lar sinema ortamında yeşeren sinema düşünceleri dönemin sinemacılarını bir şekilde etkilemiştir. Bu bölümde bu sinema düşüncelerinden bahsedilecek olup ardından Ayşe Şasa'nın bu sinema düşünceleriyle bağlantılarından, bu kavramlar üzerine fikirlerinden ve ortaya atılan düşüncelere yaptığı katkılardan bahsedilecektir.

---

[188] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 149, 152.
[189] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 145.
[190] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 165-166.

3.3.1. 1960'lardaki Sinema Tartışmaları

1960'lı yılların başındaki "özgürlükler ortamı" sinema üzerine düşüncelerin gelişmesi için önemli bir zemin oluşturur. Bu zeminle birlikte Ulusal Sinema, Milli Sinema, Devrimci Sinema gibi kavramlar ortaya atılmış, Toplumsal Gerçekçi filmlerin yoğun olduğu bir dönemden geçilmiştir. Bu bölümde, dönemin ortaya çıkan kavramlarının nedenleri ve sonuçları üzerinde durulmuş, ortaya atılan fikirler özetlenerek film örnekleri üzerinden değerlendirmelere yer verilmiştir.

3.3.1.1. Ulusal Sinema

Ulusal Sinema kavramından önce "Halk Sineması" kavramı üzerinde durulmuştur. Halit Refiğ, Türk sinemasını Türk halkının film izleme ihtiyacından doğan, sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olarak değerlendirir. Bu nedenle Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulan emperyalist sinema, milli kapitalizm tarafından kurulan burjuva sineması ya da devlet eliyle kurulan bir devlet sineması olarak değerlendirilemez.[191] Metin Erksan da benzer bir fikirle olaya dâhil olarak Türkiye'de sinemayı halkın kurduğundan ve gene halkın yaşattığından bahseder. Erksan'a göre devlet, özel sektör ya da aydınlar Türk sinemasına katkı sağlamamış hatta onu küçümsemiş ve yıpratmıştır.[192] Dönemin sinema ortamındaki "bono sistemi" de bu anlayışı destekler niteliktedir. Refiğ'in tanımlamasına göre prodüktör, sinemacılardan aldığı uzun dönemli bonolar sayesinde filmini çeker. Bu bonolar gerçekte halkındır ve yönetmen aslında halkın parasıyla film çekmektedir.[193] Refiğ, bu nedenle Türk halkının istediği türden filmler yapmanın yönetmenlerin sorumluluğunda olduğunu söyler. Yeşilçam'ın Demokrat Parti döneminin sinema ortamını yansıttığından; halka açılan, olumlu ve ileri bir adım olarak görülebileceğinden ve Türk insanının dünyasını geleneklere yaslanarak kaba da olsa ulusalcı bir tarzda anlattığından bahseder. Ama Refiğ'e göre Yeşilçam 1960'dan sonra yok olarak yerini Halk Sinemasına bırakmıştır. Gene de bir süre sonra Halk Sineması yozlaşma sürecine girerek ulusal niteliğini kaybetmiş ve kopya filmlere yönelmiştir. Refiğ bu durumu kendine güvenini yitiren halka

[191] Halit Refiğ, **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul: Hareket Yayınları, 1971, s. 87.
[192] Metin Erksan, "Şimdi bir de, 'Biz yeni sinema kuracağız' diye ortaya atılanlar var...", **Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi**, Sayı: 12, 1989, s. 142-145.
[193] Mukadder Çakır Aydın, "1960'lar Türkiye'sinde Sinemadaki Akımlar", **25. Kare**, Sayı: 21, 1997, s. 15.

ve yıldızların kalıplaşmış kişiliklerine bağlar. Bu noktada 1966-1967 yıllarından itibaren Ulusal Sinema kavramı gerçek anlamda kullanılmaya başlanır. Refiğ bu kavramı Halk Sinemasındaki gibi tabandan gelen bir hareket olarak değil, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi rejisörlerin ve Türk Film Arşivi gibi kurumların teorileriyle biçimlenen bir sinema kavramı olarak değerlendirir.[194] Refiğ, Halk Sinemasıyla Ulusal Sinemanın kavramsal anlamda karıştırıldığının farkındadır. Bir söyleşisinde bu kavram kargaşasını şöyle dile getirir:

> *"...Halk sineması dediğimiz sinemada halkın "Aman bize Türkiye gerçeklerini anlatın, aman bize hayattaki doğrular, yanlışları anlatın" gibi bir talebi yoktu. Tam tersine, neler bizi eğlendiriyorsa onları yapın talepleri vardı. Ama Türkiye öyle bir durumdan geçmekte ve öyle bir duruma girmekteydi ki, seyirciye, ülkenin içinde bulunduğu koşullar nelerdir, bunların verilmesi gerekiyordu, özellikle de dış etkilere karşı. İşte bu özelliklerden ötürü ben, ulusal sinemayı, halk sinemasının dışında düşünmeye başladım. Ulusal sinema, halkın temel değerlerine karşı olmadan, içinde bulunduğu durum konusunda bir bilinçlendirme, bir bilgilendirme, yani belli bir bilincin sineması olma iddiasında idi. Ama bu da birçok sinema düşünürü tarafından faşist bir düşünce olarak değerlendirildi..."*[195]

Halit Refiğ, Ulusal Sinema akımını emperyalist yayılma karşısında olan, Batı sineması hayranlığına duyulan tepkiden doğan ve halktan destek göremezse devlet politikasıyla yaşatılabilecek bir sinema olarak görür.[196] Refiğ'e göre Ulusal Sinemanın sorunu bir ülkenin vatandaşlarına o ülkenin tarihini ve o günkü gerçeklerini anlatabilmesi sorunudur. Yani devlet eliyle bilinçli vatandaşlar yetiştirebilmektir. Türk sineması genel yapı ve karakterinde diğer sanatlarıyla kaynaşmalıdır. Aksi takdirde Refiğ'e göre "ulusal" olması mümkün değildir.[197] Lütfi Akad da Ulusal Sinema'nın eski kaynaklarımıza eğilen, eski kültürümüzün kaynaklarını bugüne taşıyan ve bugün onlara dayanarak yeni bir sanat kurmak olduğunu söylemiştir.

> *"...Ulusallaşmak sadece sinema sahasında değil… bütün sanatlarda: Resmimizde… ondan sonra edebiyatımızda, tiyatromuzda… ki tiyatromuzun gerçekten… eğer tiyatromuz bugün bocalıyorsa, bu kaynaklara el atmadığı için bocalıyordur. Ben öyle sanıyorum ki, bu işte ilk uyananlar biz sinemacılar*

[194] Refiğ, s. 89-92.
[195] Şengün Kılıç Hristidis, **Sinemada Ulusal Tavır "Halit Refiğ Kitabı"**, 1. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s.184-185.
[196] Refiğ, s. 92.
[197] Çakır Aydın, s. 17.

olduk… Ve ilk tatbik edenler sinemacılar oldu. Ve öyle sanıyorum ki, yaptığımız filmler seyirciye ulaştı...”[198]

Ulusal Sinema kavramının ortaya atılmasında Kemal Tahir’in de önemli bir etkisi vardır. Kendi Marksizm anlayışını sorgulayan Tahir, Batı anlatı kalıplarının kırılması gerektiğini söyleyerek Ulusal Sinemacılara yol gösterir. Böylece daha yerel ve daha geleneksel bir anlayışın ortaya çıktığı, Halk Sineması kavramının eksikliği olarak görülen teorik çerçeveye de sahip bir Ulusal Sinema bilinci gelişir.[199] Refiğ’in ve Ulusal Sinemayı destekleyen diğer kişilerin ortaya attığı bir diğer kavram da Asya Tipi Üretim Tarzı’dır. ATÜT; İdris Küçükömer, Sencer Divitçioğlu ve Selahattin Hilav’ın bilimsel çalışmalarında yer alır. Bu çalışmalar temelde 14. ve 15. yüzyıl Osmanlı toplumuyla Marx ve Engels’in ATÜT yazısını bağdaşlaştırır. Özel mülkiyetin gelişmediği ve toprak sahibinin devlet olduğu bu yüzyılları kaynak gösteren Ulusal Sinemacılar, Türk toplumunun farklı olduğunu, kapitalizmin ve sınıfların oluşmadığını ve hala Doğulu bir toplumun var olduğunu savunur.[200] Kemal Tahir’in düşünceleriyle örtüşen bu yapı Ulusal Sinema için önemli bir dayanak noktası olarak görülmüştür. Fakat Ulusal Sinema kavramına pek çok eleştirmen tarafından sert eleştiriler getirilmiştir. Nijat Özön, Halk Sineması, Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) ve Ulusal Sinemanın aynı şeyler olduğunu savunarak burada bahsedilen “ulusallık” kavramının bir Osmanlı ümmetçiliğine dayandırıldığını söyler.[201] Atilla Dorsay da bahsedilen Ulusal Sinema düşüncesinin bir demagojiden öteye gitmediğini, meselenin “Halkın beğendiği, istediği sinemayı yapıyoruz… Ulusal sinema, halk sineması budur” diyerek basit bir şekilde yaftalanamayacağının altını çizer.[202]

Akımın en önemli filmi olarak Halit Refiğ’in 1969 yılında çekilen *Bir Türk’e Gönül Verdim* filmi gösterilmektedir. İsmail, Almanya’da işçi olarak çalışmaktadır. Almanya’dayken Eva’dan bir çocuğu olur. İsmail Türkiye’ye döner. Eva yıllar sonra İsmail’i bulmak için Kayseri’ye gelir ama İsmail Eva’yı ve çocuğunu istemez. Bunun

---

[198] Onaran, **Lütfi Ö. Akad**, s. 150-151.
[199] Aslı Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Homer Kitabevi, s. 121-122.
[200] Adnan Ufuk, Mümtaz Osman, “Türkiye’de Devrimci Sinema Tartışmaları-1”, **Görüntü Sinema Dergisi**, Sayı: 4, s. 15-16. Aktaran: Çakır Aydın, s. 18.
[201] Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları Cilt 1**, Ankara: Kitle Yayınları, 1995, s. 206.
[202] Hakkı Başgüney, **Türk Sinematek Derneği**, İstanbul: Libra Kitap, 2010, s. 92-93.

üzerine Eva'ya yardımcı olan Mustafa, Eva'yı kendi memleketi olan Nevşehir'e götürür. Eva burada Türk halkının gelenek ve görenekleriyle tanışır ve kalmaya karar verir. Mustafa'yla evleneceği gün Mustafa İsmail tarafından öldürülür. Eva kendisini Almanya'ya götürmek için gelen abisini reddeder ve köyde Mustafa'nın ailesiyle yaşamaya karar verir.

Halit Refiğ'in Ulusal Sinema kavramından yola çıkarak çektiği bu filmi Giovanni Scognamillo, Doğu/Batı ilişkilerini, inanç sorununu, hümanizmi, tasavvufu, ağalık düzenini ve Almanya'ya göç olgusunu bir arada işleyen bir film olarak değerlendirir. [203] Kurtuluş Kayalı ise ülkeler arası kültür farklılıklarının pek vurgulanmadığı, yabancı bir kadının bir Türk'le evlendikten sonra dine yönelişinin zorlanmış bir hikâyesi olduğunu dile getirir.[204]

Eva Almanya'dan ilk geldiğinde modern görünümlü, alımlı, her türlü ortama çekinmeden girebilen, hakkını arayabilen, erkeklerle rahatça konuşabilen ve rakı içen bir kadındır. Nevşehir'de yaşamaya başladıktan sonra ise kapanır, namaz kılar, halı dokumasını, Türk yemeklerini pişirmeyi öğrenir ve evinde Mustafa'yı bekler. Eva'nın oğlu da benzer bir değişimden geçer. Türkiye'ye ilk geldiğinde dil sorunundan dolayı kimse ile iletişim kuramayan, fötr şapkalı ve modern oyuncakları ile yalnız başına oynayan bir çocuktur. Sonradan Türkçeyi öğrenir ve çevresiyle iletişim kurmaya başlar. Hatta kendisiyle hiçbir bağlantısı olmayan öz babasını istemeyecek kadar o yöreye ve kültüre alışan bir çocuk olur. Halit Refiğ, Ulusal Sinema kuramı çerçevesinde yaptığı bu filmle ulusallığı bir kadının örtünmesine, namaz kılmasına, erkeğinin sözünü dinlemesine, evinin kadını olmasına, yoksul halkın zor şartlarına ayak uydurabilmesine bağlamıştır. Refiğ, erkeklerin arzu nesnesi olarak gördükleri bir kadını "evlenilebilecek ideal kadın" tipine dönüştürerek Türk toplumundaki ataerkil düzeni ve kadının "ev kadını, çocukların anası" kimliğini yeniden inşa etmiştir.

Halit Refiğ'in 1971 yılında yayımlanan kitabı "Ulusal Sinema Kavgası", milli sinema, ulusal sinema, halkçı sinema ve devrimci sinema tartışmalarına temel kaynak

[203] Scognamillo, s. 231.
[204] Kurtuluş Kayalı, **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, 1. Baskı, İstanbul: Tezkire Yayıncılık, 2015, s. 139.

olmuştur.[205] *Bir Türk'e Gönül Verdim* filminden sonra çektiği, çocuklarıyla birlikte kan davasından kaçan ve İstanbul'a gelen bir kadının öyküsünü anlattığı *Fatma Bacı (1972)* filmi Ulusal Sinema anlayışının belirgin bir şekilde işlendiği bir diğer filmdir. Halit Refiğ ayrıca TRT için yaptığı *Aşk-ı Memnu (1975)* dizisini ve 1978 yılında çektiği *Yorgun Savaşçı* filmini Ulusal Sinema anlayışı içerisinde gerçekleştirdiğini söyler.[206]

3.3.1.2. Milli Sinema

Türk edebiyatında din adamları ve dindar tipler genellikle olumsuz bir çerçevede gösterilmiştir. Dinin bir çeşit engelleyici unsur olarak betimlendiği bu eserlerde her şartta kendi çıkarını koruyan, işlere fitne sokan ve yeri gelince vatan haini de olan din adamları ve dindar tipler bolca yer alır.[207] Türk sinemasında da benzer bir anlayış söz konusudur. Tiyatrocular Dönemi'nden itibaren din adamları çeşitli rollerde filmlerde kullanılmaya başlanır. Muhsin Ertuğrul'un *Aynaroz Kadısı (1938)* ile *Bir Kavuk Devrildi (1939)* filmlerinde din adamları ve hocalar hicvedilmiştir. Lütfi Akad'ın *Vurun Kahpeye (1949)* ve Muharrem Gürses'in *Kubilay (1952)* filmlerinden itibaren ise filmlerin "kötü adamları" olarak görünmeye başlarlar.[208] Demokrat Parti iktidarıyla beraber sinemada dinsel inançların bir çeşit "sömürü" haline gelmesi söz konusu olmuştur. Filmlerde ezan seslerinin ve Kâbe görüntülerinin bolca kullanıldığı bu dönemde *Hac Yolu* adında bir belgeselin "Bu filme yedi defa giden yarı hacı sayılacaktır." çağrısıyla vizyona sokulduğu görülmektedir.[209]

1960 darbesinden sonra oluşan özgürlükçü ortamın da etkisiyle dini karakterlerin ve dini motiflerin çokça kullanıldığı filmler üretilmeye başlanır. Nejat Saydam'ın *Hazreti Ömer'in Adaleti (1961)*, Asaf Tengiz'in yönettiği *Hazreti İbrahim (1961)* İslam büyüklerinin yer aldığı ilk filmlerdendir. Gittikçe çoğalan ve 1965'te Adalet Partisi'nin iktidara gelmesiyle birlikte furya halini almaya başlayan filmlerde camiler,

---

[205] Nedim Hazar, "Türk Sinemasında Yerel Arayışların Kısa Tarihçesi...", **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar**, Abdurrahman Şen (Ed.), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, s. 208.
[206] Refiğ, s. 103.
[207] Ramazan Gülendam, "Türk Romanında Dine ve Din Adamına Bakış", **Hece Dergisi**, Sayı: 65-66-67, 2002, s. 304.
[208] Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2005, s. 187.
[209] Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları Cilt 2**, Ankara: Kitle Yayınları, 1995, s. 231.

minareler, mevlitler, dualı-namazlı sahneler sıkça kullanılır.[210] Özellikle 1965 ve 1973 yılları arasında oldukça aktif olarak üretilen, Kuran, İslam Tarihi, Eski Ahit gibi referanslara sahip olan dini filmler, "eli çabuk" yönetmenlerin yaptığı dar bütçeli yapımlardır.[211] *Hak Yolunda Hz. Yahya (1965), Yahya Peygamber (1965), Hz. Eyüb'ün Sabrı (1965), Hz. Ayşe (1966), Hz. Süleyman ve Saba Melikesi (1966)* bu furyadaki filmlere örnek olarak verilebilir.[212]

Yücel Çakmaklı tarafından ortaya atılan Milli Sinema kavramına kuramsal temel, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Güner, Üstün İnanç gibi isimlerden yola çıkılarak oluşturulmuştur.[213] Mesut Uçakan, Milli Sinema'nın 1963-1964 yıllarından sonra bazı sinema yazılarıyla bir "endişe" olarak belirdiğini ve 1970'de Yücel Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar* filmiyle ilk bilinçli örneğini verdiğini söyler. Teorik anlamda Milli Türk Talebe Birliği (MTTB) Sinema Kulübü tarafından şekillendirilen bu görüş "Milli Kültür"ü ve bunun çıkış kaynağı olan İslam'ın getirdiği sistemi temel alır. Uçakan, sinemanın yaygın bir haberleşme vasıtası olmasını ve yeni neslin inançlarından gittikçe uzaklaşmasını Milli Sinema'yı politik sahneye çıkaran iki unsur olarak dile getirir.[214]

Milli Sinema da Ulusal Sinema gibi Batı karşıtlığını içerir. Yücel Çakmaklı'nın ifade ettiği Milli Sinema kavramı Selçuklu ve Osmanlı'da görülen İslamiyet'le bütünleşmiş yaşama şeklinin sinemaya yansımasıdır. Nijat Özön, Ulusalcıların "ulusalcılıktan" anladıklarının Osmanlıcılık olduğunu söylerken Millicilerin de "millilikten" anladıklarının tümüyle "dini" olduğunu dile getirir. Dönemin anayasası "dini" kullanmayı yasakladığı için İslami sinema "Milli Sinema" olarak isimlendirilmiştir. Buradaki "milli" sözünden anlaşılan İslam ahlakını, dinini ve düzenini anlatan filmler yapmaktır.[215]

[210] Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları Cilt 2**, s. 230.
[211] Scognamillo, s. 359.
[212] Özgüç, s. 189.
[213] Esin Coşkun, **Türk Sinemasında Akım Araştırması**, İstanbul: Phoenix Yayınları, 2009, s. 77.
[214] Mesut Uçakan, **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul: Sepya Yayıncılık, 2010, s. 139.
[215] Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları Cilt 1**, s. 205-207.

1973 yılında Ulusal Sinemacılar Halit Refiğ, Metin Erksan ve Duygu Sağıroğlu ile birlikte Milli Sinema Açıkoturumu'nu düzenleyen Yücel Çakmaklı, düzenledikleri oturumda Milli Sinema kavramını şu şekilde tanımlar:

> *"...Milli Sinema, Milli Kültür'ün sinema diliyle anlatılmasıdır. Başka bir tarifle bunu, bir Milli bakış açısının tespitlediği, yorumladığı ve çözümlediği gerçeğin sinema diliyle anlatımı diye tarif edebiliriz. Görüldüğü gibi bu tarifin içinde iki unsur bulunmaktadır. Birincisi bir gerçek, diğeri de bir gerçeği tespitleyen, yorumlayan dünya görüşü. Milli Kültür'ün sinema diliyle anlatılması dediğimiz zaman, Milli Kültür'den neyi anlıyoruz? Bunu da kısaca ortaya koymak gerekir. Milli Kültür bir toplumun, yani milletin, tarihi birikiminden aldığı duyuş düşünce ve yaşama biçimi ile oluşturduğu değer hükümleridir. Mücerret olarak bu değer hükümleri ilim, sanat ve dindir. Müşahhas olarak da, tarihi geçmişimiz içinde incelediğimizde özellikle Selçuklularda ve Osmanlılardaki yaşayış biçiminde teşekkül eden değer hükümlerinin oluşturduğu kıymet hükümleridir. Şimdi burada, gayet önemli bir mesele olarak Milli Sinema anlayışında yabancı kültür ile şartlanmamak ve yabancı kültürün emperyalist siyasetine mağlup olmadan kendi öz kültürümüzü müdafaa edebilmek (yani kendi Milli kültürümüzü müdafaa ederek, olaylara, hadiselere, yaşayışlara bu görüş açısından bakmak) durumu ortaya çıkmaktadır. Ben şimdiye kadar yaptığım filmlerde, biraz önce tarifini verdiğim Milli Sinema anlayışı içinde, Türk insanının yaşayışını ve birtakım olaylar karşısındaki davranışını aksettirmeye çalıştım..."*[216]

Yücel Çakmaklı'nın *Birleşen Yollar* filminde Batılı bir yaşam tarzı olan zengin kız Feyza ile muhafazakâr ve orta halli bir hayatı olan Bilal'in arasındaki ilişki bir iddia sonucunda başlar ve sonradan bir aşka dönüşür. Bu iddiayı öğrenen Bilal, Feyza'dan ayrılarak annesinin uygun gördüğü muhafazakâr bir kızla evlenir. Feyza ise kendi ailesinin onaylayabileceği zengin bir adamla evlenir. Bilal'in eşi oğlunun doğumu sırasında hayatını kaybeder. Feyza'nın ise bir kızı olur fakat eşi alkolik ve kumar düşkünü bir adama dönüşür. Kocasından ayrılıp kendisine yeni bir hayat kuran Feyza, bir süre sonra örtünür. Namaz kılmaya ve Kuran okumaya başlar. Kendi kızını da seçtiği "milli değerlere uygun" hayat tarzına göre yetiştirir. Yıllar sonra Feyza ve Bilal'in yolları çocuklarının birbirlerine âşık olmasıyla yeniden kesişir. Feyza hastalığından dolayı yaşamını yitirir. Feyza'nın hatalarından dolayı kendileri bir araya gelemeseler de çocuklarının yolları birleşir.

[216] Milli Türk Talebe Birliği, **Milli Sinema Açıkoturumu**, İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yayınları, s. 45-47.

Filmde, İslam dininin uygun gördüğü muhafazakârlık anlayışı yüceltilir. Fakat diğer taraftan açık olan kadınları ötekileştiren bir dil kullanılır ve filmde kadınların namus kavramını sadece örtünmeye indirgeyen bir anlayış söz konusudur. Ulusal Sinema düşüncesi çerçevesinde çekilen *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmi ile kıyaslandığında, iki kadın da filmin başında Batılı bir kadın görünümündeyken filmin sonunda kapanarak İslam dinine uygun bir şekilde yaşamaya başlar. İki film de dini değerlere uygun yaşamayı önerdiği için çoğu açıdan benzerlikler taşır.

Türkan Şoray bu film ile daha önce hiçbir filmde canlandırmadığı şehirli, dindar, başörtülü bir kadın tiplemesini canlandırır. Film her ne kadar Batılı hayatın kötü yönlerine, geleneksel değerlerin ve ailenin kutsallığına dikkat çekse de, dönemin tipik Yeşilçam melodramlarından farklı değildir.[217] Yücel Çakmaklı, 1970 yılında çektiği ve Milli Sinema akımının ilk örneği sayılan *Birleşen Yollar* filminden sonra *Zehra (1972), Ben Doğarken Ölmüşüm (1973), Oğlum Osman (1973), Garip Kuş (1974), Kızım Ayşe (1974)* ve *Memleketim (1974)* filmlerinde Milli Sinema anlayışını yansıtmaya çalışmıştır.[218]

Bu yıllarda Milli Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü'nden dokuz üniversiteli gencin bir araya gelerek çektiği *Gençlik Köprüsü (1975)* adında bir film vardır. Akın Grup adını alan bu gençler Yeşilçam kalıplarından uzaklaşarak İslam düşünce ve yaşam biçimini sinemaya yansıtma gayesiyle bir bildiri yayınlar. Bu bildiri Milli Sinema'nın politik yönünü belirlemesi açısından önemlidir. Akın Grup ekonomik sıkıntıların üstesinden gelemeyerek ikinci bir film çekememiştir.[219]

3.3.1.3. Toplumsal Gerçekçilik

Aslı Daldal, sanat alanında "gerçekçilik" eğiliminin savaş ya da darbe sonrası toplumsal kriz dönemlerinde dağılan ama tamamen parçalanmayan toplumlarda bir "yeniden canlandırma" amacıyla ortaya çıktığını söyler.[220] Türkiye'de de 1961 Anayasası'nın sağladığı özgürlük ortamında sansür mekanizmasının pek işlememesi

[217] Gülcan Tezcan, "Yeşilçam'da Milli Bakışın Mimarı: Yücel Çakmaklı", **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar,** Abdurrahman Şen (Ed.), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, s. 328.
[218] Coşkun, s. 78.
[219] Yalçın Lüleci, **Türk Sineması ve Din**, İstanbul: Es Yayınları, 2008, s. 89-90.
[220] Daldal, s. 56.

sayesinde o güne dek ele alınamayan pek çok toplumsal sorun filmlerde yer bulmaya başlamıştır.[221] Dönemin sanatçıları için yeni bir kapı açan bu durum, konusunu gündelik hayattan alan ve derdini daha "gerçekçi" sunmaya çalışan filmler üretilmesini sağlar. Sinemadaki bu hareket 1961 Anayasasının gerçekleştirmeyi hedeflediği toplumsal düzeni istemekte, herkesin eşit haklara sahip olduğu bir sosyal hukuk devletini savunmaktadır.[222] Fakat Toplumsal Gerçekçilik akımı Türk sinemasının ekonomik sıkıntıları nedeniyle varlığını sürdürememiştir. Dönemin yönetmenlerinin yapımcıyla uzlaşma zorunluluğu, piyasa koşullarına uygun olarak çekmek zorunda kaldıkları "iş" filmleri ve çekmek istedikleri filmlerin iş yapmama ihtimali sonucunda işsiz kalma ihtimali akımı tek tük örnekler verilebilen bireysel denemelerden öteye götürememiştir.[223]

Halit Refiğ, Toplumsal Gerçekçilik akımının tam olarak halka ulaşamadığını dile getirir. Ulusal Sinema Kavgası'nda konuyla ilgili şunları söyler:

> *"…Toplumsal Gerçekçilik akımını hiçbir zaman 27 Mayıs olayından tecrit etmeden düşünmek gerekir. 27 Mayıs tarihimizde başarısızlıkla sonuçlanan batılılaşma çabalarından biridir. Sinemamızdaki toplumsal gerçekçilik akımı da bir çeşit batılılaşma ve aydınlar hareketi olmuştur… Türk sinemasında batılı anlamda ilk sol hareketi olan Batı etkisindeki toplumsal gerçekçilik akımı, sağcı basının savunması ile üst tabakadan kopan gürültüler sayesinde gelişebilmiştir, gerçekte 27 Mayıs hareketi gibi halka hiçbir zaman inememiştir…"*[224]

Halit Refiğ'in "Batı etkisinde" bir hareket olarak nitelendirdiği Toplumsal Gerçekçilik akımına Yücel Özturan "Artist" dergisinde yazdığı bir yazıda farklı bir açıdan bakar. Giovanni Scognamillo'nun "Toplumsal Gerçekliğin" ilk açıklaması olarak belirttiği bu yazıda Özturan şunları dile getirir:

> *"…Toplumsal gerçekçilik akımının bugüne kadar ki gelişmesini gözden geçirecek olursak bu akımın en büyük özelliğini Türk toplumunu ve insanını kendi gerçeği içinde vermeye çalışmak olduğunu görürüz. Bu akımın etkisinde çalışan rejisörler, cemiyetimizin yapısını incelemeye başlamış, muhtelif katlardaki*

[221] Çakır Aydın, s. 14.
[222] Yaylagül, s. 251.
[223] Nezih Coş, "Örgütlenme Gereği", **Ve Sinema**, Sayı: 4, İstanbul: Hil Yayınları, 1987, s. 52.
[224] Refiğ, s. 38-39.

insanlar ve bunlar arasındaki münasebetleri ve insan davranışlarını, dramlarını belli bir gerçek açısından vermek ya da eleştirmek istemişlerdir…"[225]

Özturan'ın "Türk toplumunu ve insanını kendi gerçeği içinde" vermek olarak nitelediği akımla Refiğ'in "Batı özentisi" sol bir hareket olarak dile getirdiği akım arasında ciddi bir ayrım söz konusudur. Scognamillo bu ikiliğe kanıt olarak akıma dâhil edilen filmlerin İtalyan yeni gerçekçi ve Amerikan gerçekçi sinemasının etkisinde olmasını ve "tipik" bir Batı sinema anlatımı olan "kişisel anlatım"ın ilk kez uygulanmasını gösterir. Ayrıca *Otobüs Yolcuları (1961)*, *Acı Hayat (1962)*, *Gurbet Kuşları (1964)* filmleri haricinde diğer toplumsal gerçekçi filmlerin halk tarafında popülerlik kazanmaması, akımın "tipik" temsilcileri olan Halit Refiğ ve Metin Erksan'ın sinema yazarlığından gelmesi ve akımın senaryo yazarlarından Vedat Türkali'nin öğretmenlikten geliyor olması Scognamillo'nun diğer tespitleridir.[226]

Mesut Uçakan, Toplumsal Gerçekçilik akımını Türkiye'nin geri kalmışlıktan kurtulma savaşına katılma çabası olarak görür. Hakları gasp edilen, ezilen, hor görülen emekçilerin sorunları, kentleşmenin ve sanayileşmenin sonuçları araştırılmalı, sosyal problemlere yönelinmeli, çözüm yolları tespit edilerek "kuru hayalcilik" atılmalıdır. Bu endişeler anlatımı etkilemiş, ifadeler aşırılıktan kurtulmuş, filmlerin konuları halkın günlük dertlerinden seçilmiş, çevresinden ve siyasi görüşünden soyutlanmamış kahramanların toplum içindeki sorumlulukları hissettirilmiştir. Sosyal konulara karşı bir eğilim meydana getirdiği için 1960-65 yılları arasında üretilen pek çok film anlatımlarındaki gerçekçilik kaygısıyla Toplumsal Gerçekçilik akımına örnek oluşturur. Fakat bunların çok azı sol bakış açısıyla üretilmiştir. Çoğu film proletarya yerine köy halkını, maddi gerçeklerden ziyade manevi değerleri ön plana almış, Türk insanının örf, adet, töre ve dini inançlarını kullanmıştır. Bazıları hiciv yoluyla bazıları övgü yoluyla olan bu işleyiş konuyu materyalist tutumdan uzaklaştırmıştır.[227]

Toplumsal Gerçekçilik akımı dönemin sinemacıları tarafından çokça tartışılır. Nijat Özön, bu dönemin toplumsal gerçekçi nitelemesine sahip olabilecek kadar bilinçli,

[225] Yücel Özturan, "Türk Sineması'nda Olgunlaşma Devresi", **Artist Dergisi**, Sayı: 48, 1964. Aktaran: Giovanni Scognamillo, "Toplumsal Gerçekçilik Kuramı", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı. 4, s. 48.
[226] Scognamillo, "Toplumsal Gerçekçilik Kuramı", s. 48.
[227] Uçakan, s. 37-38.

sağlam, derinlemesine analiz edilmiş bir hareket olmadığını ve filmleri yapanların dürüst bir gerçekçilik çabasına girmediğini söyler. Toplumsal sorunların kıyısından köşesinden ele alındığını, hatta geleneksel Yeşilçam filmleri mantığında yapılan işlerin birkaç yerine gerçekçi sahneler eklenerek "toplumsal gerçekçi" filmler yapılmaya çalışıldığını gözlemlemiştir. Özön'e göre o dönem "moda" olduğu için bile bu tarz çabalara giren sinemacılar olmuştur. Kendisi bu dönemi "saman alevi" ve "yarım gerçekçilik çabası" olarak nitelemiştir.[228]

Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi (1960)*, *Yılanların Öcü (1962)*, *Acı Hayat (1963)*, *Susuz Yaz (1963)*; Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları (1965)*, *Şehirdeki Yabancı (1963)*, *Şafak Bekçileri (1963)*; Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları (1961)*, *Karanlıkta Uyananlar (1965)* filmleri akımın öne çıkan filmleridir.[229] Akımın ilk temsilcisi olarak görülen *Gecelerin Ötesi* filmi aynı mahallede yaşayan ve farklı idealleri olan yedi gencin bir çete kurarak hırsızlık yapmalarını konu alır. İçinde bulundukları düzende istedikleri hayata kavuşamayacaklarını anlayan ve bir benzin istasyonu soymaya kalkan bu yedi adam toplumun değişik kesimlerini temsil eder. Film o dönemki Türk toplumunun bir çeşit panoramasını çizer ve yer verdiği karakterler üzerinden farklı kesimlerin o dönemki duygu ve düşüncelerini yansıtır. Akımın temsilcisi olarak kabul edilen diğer filmlerde toplumsal sorunlar, dönemin politik ortamı, işçi sorunları, grev, sendikalaşma, köylü-hâkim güç (ağa, muhtar vb.) çatışması gibi konular yer almıştır.

Toplumsal Gerçekçilik akımı çok uzun süreli olmamıştır. Mesut Uçakan akımın ömrünün kısa olmasını iki nedene bağlar. İlki 1965 yılında Adalet Partisi'nin iktidara gelişidir. Marksizm'in karşısında olan ve liberal bir çizgide ilerleyen Adalet Partisi, beş yıllık bir sürecin ardından tekrar sansür mekanizmasını devreye sokar. İkinci neden ise akımı temsil eden yönetmenlerle onu savunan eleştirmenlerin birbirleriyle çatışmaya girmeleri ve Halit Refiğ, Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenlerin Marksizm'den kopmasıdır.[230] Bu kopuşun ardından Kemal Tahir'den etkilenen ve Osmanlı'da sınıfsal bir yapı olmadığını söyleyerek kendisine "Batı karşıtı" bir çizgi çizen Ulusal Sinema damarıyla Marksizm'i kendisine taban olarak alan Devrimci Sinema

[228] Özön, "Türk Sineması", s. 1887-88.
[229] Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları Cilt 1**, s. 217.
[230] Uçakan, s. 47.

damarı oluşmuştur. Her ne kadar çok fazla üretim yapılamasa da 1960-65 yılları arası Türk sineması, özellikle politik sinema açısından önemli örnekler ortaya koymuştur.

3.3.1.4. Devrimci Sinema

Türk Sinematek Derneği, 25 Ağustos 1965 yılında Onat Kutlar, Şakir Eczacıbaşı, Hüseyin Baş, Nijat Özön gibi isimlerin yer aldığı bir grup arkadaş tarafından kurulur. "Başlangıcından itibaren Türkiye'de ve yabancı ülkelerde çevrilmiş olan sinema eserlerini ve sinema ile ilgili yayınları araştırarak toplamak, tasnif etmek, saklamak, korumak, göstermek, yaymak amacıyla kurulan bir sinema müzesidir."[231] Kurumun sadece "arşivcilik" yapmayan, gösterimler, tartışmalar düzenleyen "canlı" bir ortam oluşturması amaçlandı ve Yeni Sinema adında özellikle yurt dışı sinemasını ülkeye tanıtan, düzenli aralıklarla çıkan teorik bir dergi çıkarıldı. Mukadder Çakır Aydın, Sinematek'in Yeşilçam dışı, ulusal yapıda, emperyalizme karşı, ilerici bir oluşum olduğunu ve getirdiği kaliteli, değişik türlerde ve pek bilinmeyen filmlerle sinemacılar için bir "okul" oluşturduğunu söyler. Sinematek bir süre sonra sinemanın ikinci plana düştüğü, tümüyle dergicilik ve film gösterimciliğine yönelen bir yer olur. Çakır Aydın, bunda Türkiye'de ilk olmasının, arşivciliğin pahalı bir iş olmasının ve devletin desteklememesinin pay sahibi olduğunu söyler ama asıl etken sol düşüncedekilerin köylü gelenekten kopamayarak edebiyat ve tiyatroyu sinemadan daha fazla öncelemeleridir.[232]

1968 yılında Türkiye Sinematek Derneği'nden ayrılan ve Veysel Atayman, Engin Ayça, Üstün Barışta, Mehmet Gönenç, Mutlu Parkan, Gaye Petek, Ahmet Soner, Jak Şalom, Tanju Akerson, İbrahim Bergman, İbrahim Denker, Mustafa Irgat gibi isimlerden oluşan bir grup genç "Genç Sinema" hareketini başlatır ve gene aynı isimle bir dergi çıkarır. Sinemada devrimle toplumsal devrimi aynı anda yapmayı hedefleyen bu gençler bir de bildiri hazırlar. Bu bildiride halk kavramının yeniden tanımlanması gerektiği, halk kavramından bahsederken emekçi sınıfların kastedildiği, Genç Sinema'nın var olan sinema düzenine ve yeryüzündeki bütün Yeşilçamlara karşı olduğu, geleneksel kültürün yabancı kültürler gibi ancak devrimci bir perspektifle bakıldığında yararlı olabileceği, sinemacının kendi ülkesinin gerçeklerine eğilmekle yükümlü olduğu

[231] **Yeni Sinema Dergisi**, "Türkiye Sinematek'i 15. Yıl Raporu", Sayı: 31, 1980, s. 21.
[232] Çakır Aydın, s. 19-20.

belirtilmiştir.[233] Genç sinemacıların amacı dönemin 67 ilinde dağıtım şebekeleri kurmaktır fakat yeterli imkânları olmadığı için kendi kişisel çabalarıyla 8 mm ve 16 mm kısa filmler çekmişlerdir. Çoğunluğu belgesel tarzında olan bu filmlerde grev, ihtilal, miting gibi konular ele alınmış, bunlar sendika, dernek, parti, yurt gibi yerlerde işçi ve köylülere özel gösterimlerle ulaştırılmıştır.[234]

Genç sinemacılara göre, mevcut sinema halkın duygularına hitap ederek onları uyutmaktadır. Devrim sinemasının 'toplumu kemiren' sorunlara değinmesi gerektiğini belirtirler.[235] Güney Amerika'daki devrimden ve Yeni Sinema akımından etkilenerek, devrimci düşünceyi sinema alanına taşırlar. Yılmaz Güney'i Devrimci Sinema'nın en önemli temsilcisi olarak kabul edip, 1970 yılında çekilen *Umut* filmini Devrimci Sinema'nın başlangıcı olarak sayarlar.[236] Genç Sinema'nın ülkede giderek artan sol siyasetle paralel olarak ilerleyişi 12 Mart 1971 Muhtırasıyla son bulur. Hareketin üyelerinin birçoğu tutuklanır ve filmlerine de el konulur.[237]

Nijat Özön, Yılmaz Güney'i Türk sinemasında Lütfi Akad'ın çizgisini sürdüren, geliştiren ve onun tek "meşru vâris"i olabilecek olan kişi olarak görür. Güney, Sinemacılar Dönemi ile Genç/Yeni Sinema Dönemi arasında hem bir halka görevi görür hem de son dönemi başlatır. Yönetmenliğe başladığı *Seyyit Han/Toprağın Gelini (1968)* filmine gelene kadar senarist, yönetmen yardımcısı ve oyunculukla geçen on yıllık bir sinema tecrübesi vardır. Özellikle 1963-68 yılları arasında ufak, "gecekondu" yapımevlerinde üretilen filmler "çirkin kral" efsanesinin doğuşunu hazırlar. Bu filmlerde izleyiciler kendilerinden pek çok ortak nokta bulur ve Güney Yeşilçam'a kendisini özellikle oyuncu olarak benimsetir.[238] 1970 yılına gelindiğinde ise *Umut* filmini çeker.

Kendi dünya görüşü ile sinema sanatını birleştiren Güney, filmlerinde sosyalist dünya görüşünden yola çıkan bir gerçekçilik anlayışını yansıtır. Daha önce gerçekçi film çekmeye çalışan yönetmenlerden farkını ortaya koyan bu düşünce, onun Türk sinemasında ilk siyasal yönetmen olmasını sağlamıştır. Yılmaz Güney'in *Umut* ile

[233] Başgüney, s. 105-106.
[234] Uçakan, s. 86.
[235] Yaylagül, s. 267.
[236] Coşkun, s. 80.
[237] Başgüney, s. 104.
[238] Özön, "Türk Sineması", s. 1895.

başlayan farklı sinema anlayışı, Zeki Ökten, Şerif Gören, Erden Kıral, Ali Özgentürk gibi yönetmenleri de etkilemiştir.[239] Güney sineması, "abartıya, ajitasyona ve hünerbazlığa mesafeli", bencil olmayan bireyin ayrıcalığını ve biricikliğini ön plana çıkaran, bireyden yola çıkarak toplumu anlatan bir sinemadır.[240]

1970 yapımı *Umut* filmi, büyük bir bölümüyle yaşamöyküsel niteliktedir ve Güney'in kendi çocukluk, gençlik döneminde kendi çevresinde edindiği gözlemlere dayanır. Filmin ana karakteri Adana'da faytonculuk yaparak beş çocuğunu, eşini ve annesini geçindirmeye çalışan Cabbar'dır. Cabbar'ın faytonu eskidir ve atı da bir deri bir kemik kalmıştır. Bu yüzden faytonuna kimse binmek istemez. Hem yemciye hem de onarımcıya borçludur ve belediye de faytonları kaldırmak istemektedir. Cabbar atını bir arabanın çarpması sonucu yitirir. Alacakları için borçlu olduğu kişiler faytonu satar ve Cabbar ailesiyle ortada kalır. Varını yoğunu elden çıkaran adam bir hocanın ardında define aramaya çıkar. *Umut* filmi, taşıdığı ismin tam tersine, Cabbar'ın büyük bir umutsuzluk içinde, günlerce süren yorgunluğun ve bunalımın etkisiyle gözleri bağlı, deliliğin sınırında etrafında dönüp durmasıyla sona erer. Bu yalın öykü, büyük bir yoksulluğun içine itilmiş insanların gerçekleşemeyecek bir umuda, buradan da umutsuzluğa ve gittikçe doğaüstü güçlere yönelerek bir kısır döngüye girmelerini anlatır. Nijat Özön, *Umut* filmini Türk sinemasının o güne dek gerçekçilik yolunda ulaşabildiği son nokta olarak belirtir.[241] Halit Refiğ ise filmi Türk toplumuna aykırı bulur. Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları (1948)* filminde Hıristiyan azizlerin hikâyesine çok benzer bir yolla kendi toplumunun yapısını ve insan tipini çok doğru bir biçimde ortaya koyduğunu söyler. Güney'in ise İslam toplumundan Hıristiyan değerleri ve inançlarıyla gerçekçi bir film yapamayacağını iddia ederek *Umut* filmini Batıcı bir film olarak değerlendirir.[242]

Güney'in kendi çocukluğu ve gençlik yıllarındaki gözlemlerine dayanan *Umut,* "başkarakter Cabbar'ın giyiminin sembolik olarak kullanılması, zengin otomobil sahibi hakkında soruşturma yapılamaması ve sabah namazının güneş doğarken kılınması gibi

[239] Teksoy, **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, s. 56-57.
[240] Hasip Bingöl, "Bi Soru Daha Soralım: "Why Didn't You Study?"", Serkan Türk (hzl.), **Yüzyıllık Perde Türk Sinemasının 100. Yılında 53 Yazarlı Yerli Film Manzaraları**, İstanbul: Alakarga Yayıncılık, 2014, s. 299.
[241] Özön, "Türk Sineması", s. 1895.
[242] Refiğ, s. 154.

sahneleri yüzünden" sansürlenir. Danıştay kararıyla gösterime girebilen film, Adana Altın Koza Film Şenliği'nde En İyi Film Ödülü'nü alır.[243] Yılmaz Güney 1972 yılında tutuklanana kadar *Acı (1971)*, *Ağıt (1971)*, *Baba (1971)*, *Umutsuzlar (1971)* ve *Yarın Son Gündür (1971)* filmlerini yönetti. Bu filmlerle Türk sinemasında bir "Yılmaz Güney dönemi" başladığını söylenebilir. 1968 öncesi Yılmaz Güney döneminden esintiler taşıyan *Umutsuzlar*, ilk kısmı oldukça başarılı başlayan ama daha sonra spagetti westernleri andıran bir şekilde ilerleyen *Acı* ya da sonlarına doğru "ağır" bir melodrama bağlayan *Baba* filmleri *Umut* ölçeğine gelemese de Güney'in sinema dilinin daha da gelişip olgunlaştığını göstermektedir.[244]

12 Mart döneminde sinemadan iki yıl uzak kalan Güney, *Arkadaş (1974)* filmiyle yeniden dönüş yapar. 1972'deki tutuklanmasını hayatının dönüm noktası olarak görür. Hapiste Marksizm, Leninizm, devrim, Revizyonizm konularında ve Sovyetler Birliği hakkında pek çok şey öğrenir.[245] Güney'e göre her bireysel eylem aynı zamanda politik ve ideolojik bir tavırdır. Bu nedenle içeriği ne olursa olsun sanat siyasal bir eylem aracıdır. Sanat içeriğinin özü, yaratıcısının sahip olduğu ve yansıttığı dünya görüşüdür. Güney'e göre devrimci sanatçı, teorik ve ideolojik anlamda bir "sağlamlığa" ulaşmak için çaba harcamalıdır. "Devrimci sanat" devrimci mücadelenin ayrılmaz bir parçasıdır ve devrimci teori kavranmadan devrimci sanat yapılamaz.[246] Yılmaz Güney'in çektiği birkaç film dışında Devrimci Sinema örneği teşkil eden film yoktur ve Devrimci Sinema daha çok kuramsal bir düzeyde kalmıştır.[247] Buna sebep olarak *Umut* filminin iş yapmaması ve halkın tepkisiyle karşılaşması, sansür vb. nedenler gösterilebilir. Güney, *Umut*'la kırmaya çalıştığı kalıpları öteki filmlerinde çok fazla zorlayamaz ve istediği sinemadan tavizler vermek zorunda kalır. Gene de Yılmaz Güney, Rekin Teksoy'a göre Türk sinemasının ilk siyasal yönetmenidir. Teksoy'a göre, Yılmaz Güney'in önemi dünya görüşü ile sinema sanatını iç içe geçirmesinde ve senaryolarında sosyalist dünya görüşünden yola çıkan bir gerçekçilik anlayışı belirlemesinde yatar. Kendisinden önce

[243] Âlim Şerif Onaran, **Türk Sineması (I. Cilt)**, İstanbul: Kitle Yayınları, 1994, s. 137.
[244] Özön, "Türk Sineması", s. 1896.
[245] Yılmaz Güney, **Siyasal Yazılar**, İstanbul: Güney Yayınları, 2000, s. 63.
[246] Güney, s. 5-7.
[247] Coşkun, s. 84.

"gerçekçi" filmler yapmayı denemiş yönetmenlerde bulunmayan bu özellik Güney'i siyasal yönetmenler arasında "ilk" yapmıştır.[248]

3.3.2. Ayşe Şasa'nın Sinema Tartışmalarındaki Rolü

Ayşe Şasa, Yeşilçam'ın Sinemacılar Dönemi'nin ilk yarısına (50-60 arası) Türk sinemasının "ümmi" dönemi demiştir. Yeşilçam bu dönemde bazı okumuş sinemacıların "kişiselleşme çabaları" hesaba katılmazsa anonim karakteristikler taşır ve bir fikri ya da sanatsal iddiada bulunmaz. Şasa'nın tabiriyle köylü ve lümpen zanaatçıların tamamen ticari amaçlarla ve sürümden kazanma prensibiyle yaptığı bir sinema söz konusudur. "Yeşilçam'ın ümmi dönemindeki sanatsız sahiciliğin kendine has folkrorik ve popüler bir şiiriyeti olduğu rahatça öne sürülebilir." Şasa, -her ne kadar bir seviyesizlik ve sanatsızlık söz konusu olsa da- Yeşilçam'ın bu döneminin sadece olumsuz taraflarıyla ele alınmasına karşı çıkar. Bu dönemin öneminin altını çizerek Türk sinemasının ilerisine yönelik bir "öz" oluşturduğunu söyler.

> *"...Günümüz Türk sinemasında, dönem dönem geneli aşan bazı istisnalar dışında, boğucu bir özenti ve samimiyetsizlik, köklü bir bilgisizlik ve bunlara paralel olan entelektüel bir sığlık, boyutsuzluk ve bayağılık göze çarpıyor. Bu açıdan bakıldığında, 70'ten bu yana, Türk sinemasının ümmi dönemine nefretle bakan yeni dönemin küçük burjuva sanatçıları, akıl almaz bir heveskârlıkla "entelektüel sinema" yapmaya sıvanmışlar, heveskârlıklarını taklitçiliğe ve özentiye boyadıkları oranda başarısız olmuşlardır. Ne yazık ki bu yeni dönemde sinemanın dört elle sarıldığı yalancı değerler, eleştirmenlerce yenilik olarak baştacı edilmiştir..."*[249]

Şasa, bir "aldatmaca" olarak nitelediği bu durumun, arada kaliteli Türk filmi arayan yabancı film seyircisini yakalayamadığını; feminizm, toplumculuk ve "kent filmi" yapma iddiasının ve sosyal içerik getirme gayretinin çok boyutsuz kaldığını söyler. Türk sinemasının ümmi döneminde ortaya çıkan sosyal değerlerin sanatsal açıdan önem taşımasalar da sahicilikleri açısından Türk toplumunun gerçek değerlerine daha iyi işaret ettiğini dile getirir. O dönemin filmleri üzerinden dönemin sosyolojik durumuna yönelik çıkarımlar yapılabileceğini belirten Şasa, 1990 yılında yazdığı bir makalede o günün Türk sinemasında böyle bir tahlil yapılsa ancak –halkın "entel" dediği- yarı aydınların "süslü

[248] Rekin Teksoy, **Dünya Sinema Tarihi**, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2005, s. 748.
[249] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 36-37.

püslü özentileri"nin anlaşılabileceğini söyler. Aynı makalede dönemin yeni sinemasının kendi Doğululuğundan ve Doğudan nefret eden, "elden düşme" bir Batıya teslim olmuş "sürü psikolojisi"nin izlerini taşıdığını anlatır.[250] Şasa'ya göre ithal malı bir Modernizmin bir diğer sonucu sahiciliğin kaybolmasıdır. Modernizm temel olarak alındığında her tavırda, her jestte bir sahicilik sorunu ortaya çıktığından bahseder ve şu soruyu sorar: "Hayatta, sanatta, sinemada sahicilik artık hiç olmayacak mı?".[251]

Ayşe Şasa, 60'lı yıllarda Kemal Tahir'den çok fazla etkilenir. O dönem Tahir, Osmanlı Tarihi'yle ilgilidir ve kendi çıkardığı fikirlerle Türk insanının psikolojisini tespit etmeye çalışır. Tarih bilmenin ve kendi kültürüne yönelik araştırmalar yapmanın gerekliliğiyle ilgili fikirler ortaya koyar ve onun bakış açısı dönemin sinemacılarını etkiler. Şasa, Tahir'in bu çalışmalarının öneminin altını çizse de İslam'a yönelik bir şey söylememesini eleştirir. Çünkü Şasa'ya göre bu medeniyetin temelinde İslam vardır ve İslam'a yönelik bir şey söylemeyince Türk tarihini tahlil yetersiz ve "seküler" kalır. Şasa'ya göre Tahir'in Osmanlı Medeniyeti'yle Batı Medeniyeti arasındaki ayrımı göstermesi ve sanatın geleneksiz yapılamayacağı fikrini aşılaması oldukça önemlidir. Fakat İslam'ın rolü yeterince vurgulanmazsa medeniyete sadece dünyevi bir gözle bakılabilir ve böylece tarihin ve kültürün sadece kısıtlı boyutları ele alınabilir. Şasa'ya göre aynı "seküler" yaklaşım Tahir'den etkilenen Halit Refiğ'de ve ortaya attığı "Ulusal Sinema" kuramında da vardır. Kemal Tahir'in pek çok sohbetine katılan Ayşe Şasa, Tahir'in verdiği ilhamla birlikte Türk tarihine ve medeniyetine yönelik okumalar yapar. Bu okumalarda karagözden, ortaoyunundan, minyatürden söz edildiğini görür ama bunlar işin folkrorik boyutudur. Şasa'ya göre asıl mesele İslam'ın bugün bile etkisini sürdüren ve günlük hayatla kurduğu bağdır. Yeşilçam'ın bile derinlerde İslam medeniyet dairesiyle bir bağı vardır ama onlar farkında değildir. Şasa, bu düşünceyi hissetmesine rağmen 60'lı yıllarda bunu anlatma donanımından yoksun olduğunu söyler. Yıllar sonra kafasında ölçüp tarttığı bu düşünceleri Yeşilçam Günlüğü'nde bir zemine oturtmaya çalışır. Şasa, o dönem sistemin çarkının dışına çıkamadığını çünkü dışarı çıkarsa sisteme bir daha geri dönme şansının olmadığını söyler. O dönem yazdığı senaryoları "utanç belgeleri" olarak nitelendirir ve Safa Önal'la yazdığı *Ah Güzel İstanbul (1966)* filmini çok kifayetsiz

[250] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 37-38.
[251] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 86.

bulduğu için kendi adının geçmesini istemez. Şasa, filmin bazı bölümlerini sevdiği halde filme kendi bilgisi dışında orijinal senaryoda yer almayan bazı eklemeler yapıldığını (Şarlo sahnesi gibi), bunların filmin genel havasını hiç uygun düşmediğini ve tam anlamıyla bir yönetmen hatası olduklarını dile getirir.[252] Şasa'nın –üzerinde çok uğraştığı halde- kendi imzasını atmadığı filmlerden bir diğeri *Harun Reşid'in Gözdesi (1967)'*dir. O dönem filmlerin senaryosunun yanında bir de Sansür Kurulu için sansür senaryosu yazıldığını belirten Şasa, birçok komedi ve piyasa işlerine bu senaryolardan yazdığını söyler. Senaryosuna imza attığı *Muradın Türküsü (1965)* ve *Balatlı Arif (1967)* filmlerini ise farklı bir yerde tutar. Bu filmlerde pek çok yenilik yapmaya çalıştığını; ama o dönem Türk filmlerine yönelik olumsuz yargıdan ötürü herhangi bir sinema eleştirisi yazılmadığını ve bunların fark edilmediğini dile getirir.[253]

Sinemaya "kendi bakışımızı ve yerli tiplerimizi ekleme" gibi önerilerle vurgu yapan Tahir, bunu somutlaştıracak bir öneri getirememiştir. Şasa'ya göre Tahir'in bu sadede gelememe durumu kendisinde pek çok keşif yapmasına yardımcı olur. Kendi sanat anlayışına Kemal Tahir'in trajik olanla olmayan konusunda sorduğu sorularla ulaştığından bahseder. Herkesin Kemal Tahir'den kendine göre paylar çıkardığını, kendisinin de tasavvufa işaret ettiği çıkarımını yaptığını anlatır ve bu tevhidi görüş sinemaya ve senaryoya uygulanınca çok yeni bir yaklaşım oluştuğunu dile getirir. Zaten Tahir de önceden hep dramatik odaklı anlattığı hikâyelerini Devlet Ana'da "epik" bir anlatıma dönüştürmüştür. Şasa'ya göre Batı, insana trajedi merkezli bakar ve insanın düşüşü bakımından olayları değerlendirir. Hayatı; çatışma ve savaş olarak gören Prometeci bir dünya görüşü üzerine kurar. Promete, ilahlardan ateş çalar ve kurtuluşu olmayan bir cezaya çarptırılır. Şasa'ya göre Batı, dram sanatını bu konsept üzerine kursa da Türkiye'de böyle bir konseptten söz edilemez çünkü bu coğrafyanın dünya görüşü trajediye karşıdır. "Bizim sanat anlayışımız, insandaki aşkın değerleri ortaya koyan; insanın kendisine, topluma ve âleme ahenkle yaklaşmasından doğan ve biteviye bir aşkınlığı işaret eden, ilahi boyutu da kapsayan niteliktedir. İşte bu, epik bakıştan başka bir şey değildir."[254]

[252] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 100-102.
[253] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 157.
[254] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 159-160.

Ayşe Şasa, Dostoyevski'nin Rus sineması için taşıdığı potansiyel ne ise, Kemal Tahir'in Türk sineması için sağladığı birikimin de o denli büyük olduğunu söyler. Yeşilçam Günlüğü kitabında Kemal Tahir'in farklı eserlerinde Türk toplumu üzerine yaptığı çıkarımlara yer verir. Tahir'e göre başka ülkelerin sanatçıları sadece kendi milli gerçekleriyle yüzleşirken, Türk sanatçılar önlerindeki "çift gerçekçilik"le uğraşır. Bu çift gerçekçiliği Batılılaşma olarak niteler ve Batılı gerçeklerin Türk toplumunu gerçek yolundan saptırdığını, hala etkisini sürdürdüğünü ve toplumdaki kişiliklerin ve davranışların oluşumunu temelden etkilediğini vurgular. Tahir'e göre Batılılaşma hareketi aydınları halktan ayırır çünkü halktan değil saraydan gelen bir harekettir.[255]

Şasa, Tahir'den çok fazla etkilenmesini, Tahir'in yapıtlarının güçlü, canlı ve kalıcı olmasını, sanatçılığının ve düşünürlüğünün aşılmaz olmasını Tahir'in kişiliğindeki tevazuya bağlar.

> *"…Tasavvufta "adab" tabir edilen, o büyük iç-terbiye... Hakikate inanılmaz bir alçak gönüllülük ve geniş yüreklilikle bakma yeteneği. Kendini, kendi nefsini hakikatin işleyişi karşısında sürekli denetim altında tutma, gerilere çekme becerisi. Hakikate nedene, hangi kaynaktan gelirse gelsin, peşin yargısız teslim olma, olabilme genişliği... Devlet Ana'da sözü edilen "gereğinde çocuktan, deliden, kadından bile akıl alma" bilgeliği. Yol Ayrımı'nda Doktor Münir Bey'in varlığında tarif edilen o kutsal nitelik: "Onda, gereğinde en ağır çilelere sabırla katlanmayı bilen insanların onurlu terbiyesi vardı." Kemal Tahir'i erişilmez yapan şeyin bir adab, bir iç-terbiye olduğunu kavrayınca, ulaştığı o delici vizyonun –Doğu Batı çelişkisinin, Batı yasalarının Doğu üstündeki öldürücülüğü konusundaki eşsiz tespitlerinin- neden pek çoklarınca anlaşılmadığını da kavrıyorum…"*[256]

Ayşe Şasa, Halit Refiğ'in öncülüğünde ortaya atılan Ulusal Sinema görüşünün esin kaynağı olarak Kemal Tahir'i gösterir. Şasa, Türk sanatında mahalli boyutun özgün derinliğini taşıyacak her kuramda, her üründe Kemal Tahir'den bir iz olacağını iddia eder. Tahir'in Devlet Ana romanı; konusu, özü, biçimiyle Batılı trajik hayat görüşünden ayrılmış, Türk sanatını trajik olmayan yerli sanat anlayışına, zengin yerli estetiğe kavuşturmuştur. Şasa'ya göre bu eser sadece Türk sinemacılarına değil Türk sanatının bütününe sunulmuş "ölümsüz bir hayat kaynağı"dır.[257]

---

[255] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 29, 42-43.
[256] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 57-58.
[257] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 58.

Şasa, Türk sinemasının mahalli bir kimliğe kavuşmasına fayda sağlamak amacıyla 1968 yılında Atıf Yılmaz'la birlikte ortaoyunundan, minyatürden yaralanma meselesini ortaya atar; fakat eleştirmenler tarafından alaya alınır. Şasa, bir Batılı sinemacının empresyonistlerden etkilenmesinin ya da gotik esin kaynaklarından faydalanmasının "erdem" olarak ifade edildiğini; fakat Türk sinemacılarının kendi malzemesine, kendi dünyasına yönelmesinin alayla karşılandığını ifade eder. Bütün bunlara rağmen 1950'lerden beri –çoğu sanatsız ve bilinçsiz bir biçimde de olsa- mahalli bir sinematografinin ipuçları olduğunu, bunda da Akad, Erksan, Refiğ, Yılmaz gibi yönetmenlerin pay sahibi olduğunu dile getirir.[258] Atıf Yılmaz'ın *Ah Güzel İstanbul (1966)*, *Yedi Kocalı Hürmüz (1971)* ve *Köroğlu (1968)* filmlerini Türkiye'de seyirlik sanatların, ortaoyunu ve Karagöz'ün ilk defa şuurlu ve iddialı bir şekilde kullanıldığı filmler olarak gösterir.[259]

Türk sinemasında sahiciliği oluşturmak için Türk toplumunun yapısına ve Türk tarihinin özelliklerine bakma gereği, Halit Refiğ'in Kemal Tahir'le birlikte "Asya Tipi Üretim Tarzı"nı gündeme getirir. Refiğ, Türk toplumunun Batı'dan farklı bir sosyal yapı ve ruh taşıdığını, Türk sinemasının Batılı değerlerle yol alamayacağını söyler. Marx'ın Asya Tipi Üretim Tarzı modeli okuryazar kesim tarafından eleştirilir ve Halit Refiğ demagoji yapmakla suçlanır. Şasa'ya göre Refiğ'in savunma üslubuyla karşı tarafın provokasyonları Ulusal Sinema adı altında ortaya atılan çok önemli bir sorunsal çekirdeğin, daha ilk adımda "bilinçsizlik" ve "bilgisizlik" kurbanı olmasına neden olmuştur.[260] Şasa, Halit Refiğ'in bazı filmlerinde Kemal Tahir'in Anadolu insanında gördüğü "epik maya"nın görüldüğünden bahseder. *Karılar Koğuşu (1990)* filmindeki karakterlerde cömertlik, masumiyet, sevecenlik gibi toplumca çizilen kanunlara tezatlık oluşturan özellikler göze çarpar. Şasa, Türk toplumunun gerçek malzemesine ve dertlerine sırt çevrilip Batılı sinemanın perspektifinden yola çıkılan ve "yalancı" bir sorunsala tutunulmaya çalışılan bir dönemde Refiğ'in bu filme olabildiğince soylu bir stille yaklaştığını, gündelik modalara sırt çevirdiğini ve zor bir yolu tercih ettiğini söyler.[261] Refiğ'in bir diğer filmi olan *İki Yabancı (1991)* için de lirik bir anlatım dili

[258] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 34.
[259] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 99.
[260] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 62-63.
[261] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 29.

benimsediğini, bu lirizmi de çeşitli mecazi motiflerle süslediğini belirtir. Bu şiirsel anlatımla Refiğ'in sadece kendi sineması için değil Türk sinemasının tamamı için önemli bir yenilik getirdiğinin altını çizer.[262]

Ayşe Şasa, Sinematek Derneği'nin Türk sineması üzerine "acımasız" eleştiriler yöneltmesine de karşı çıkar. Sinematek'in Batı sinemasını örnek göstermesini ve Türk sinemasının o yolda ilerlemesi gerektiğini söylemesi Şasa'nın ağırına gider; çünkü Şasa, Türk halkının beğenilerinin Batı'dan tamamen farklı bir tarihten ve kültürden geldiğini savunur. Bu dönemde Sinematek çevresine cevap mahiyetinde Yön Dergisi'nde iki tane yazısı çıkar.[263] Şasa, sinema anlatımının her zaman Batı'dan hazır olarak alınacak bir şey sanılmasına karşıdır ve Amerika'dan ve Avrupa'dan hazır dil kalıpları alınmasını eleştirir. Sinematek'teki katıldığı bir gösterimden örnek vererek sinemaya ille de Batıdan öğrenilecek bir şey gözüyle bakılmasını "temelsiz" bir düşünce olarak açıklar. Bu düşüncenin sadece "okumuş" kesimde değil sinemacılar arasında da yaygın olduğunu ve bu düşünceye karşı bir çeşit "teslimiyet" oluştuğunu dile getirir. "Sinema başka ülkelerin sinemalarından öğrenilecek bir şey midir? Sanıyorum böyle bir bakış açısı, sinemanın kültürel içeriğine tamamen ters düşen, kısırlaştırıcı bir yaklaşımdır."[264] Şasa, Yılmaz Güney'in film yapma tarzını değiştirmesi üzerine de bazı açıklamalar yapar. Uzun yıllar görmezden gelinen vurdulu, kırdılı filmleri yapan Güney, sürekli ezilen bir prototipi oynar. Daha sonra zümresini değiştirerek birden bire o zümredekilerin hoşuna gidecek filmler yapmaya başlar. Şasa'ya göre bu yaklaşım "insana dürbünün tersiyle bakan" bir tavırdır ve bu filmler insanların ezilmişliğinden, fakirliğinden başka bir dünyası yokmuş gibi bir algı oluşturur. Yeşilçam tarzının tersi olan bu filmler Avrupai olması istenen Türk sinemasının ilk hamlesi olarak tanıtılır. Güney'in Yeşilçam'ın içinden gelip o değerlere karşı çıkmış ve değiştirmiş biri olarak prim yapması bir konvoy oluşturur. Şasa'ya göre ne İslam medeniyetine ne de Batı medeniyetine dâhil olan bu "yarı aydın" sineması, Türk sinemasının bir yere ulaşmasını sağlamamıştır.[265]

[262] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 61.
[263] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 102.
[264] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 33.
[265] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 158.

Şasa'ya göre 50'li ve 60'lı yıllarda mahalli geleneğin sinemaya yansımasının nedeni seyircinin etkisidir. "Batı özendiriciliği" ile yerli eğilimler arasındaki bu çatışma ortamında seyirci bütün kozmopolit baskılara rağmen yerli film izlemeye devam etmiştir. Şasa, seyircideki bu eğilimin nedenlerinin hala pek çok açıdan bilinemediğine vurgu yapar. Bu dönem geleneğe itibar ve meşruiyet kazandırmak isteyen Milli Sinema ve Ulusal Sinema gibi akımların ortaya çıktığını; fakat okuryazar kesimin bu kavramsal tartışmaları engellemeye çalıştığını söyler. Bu engellemeler dönemin düşünce ortamının derinleşememesine neden olur ve dönemin sinemacılarını kuram yönünden yalnızlaştırır. Şasa, 80'lerde televizyonun kuşatmasıyla birlikte sinemanın öz seyircisini iyice azalttığını ve sinemanın yüzeysel bir Batı taklitçiliğine doğru evrildiğini dile getirir. Bu ortamda Türk sineması kendi yerli sorunsalına gün geçtikçe daha fazla uzaklaşır. Şasa'ya göre Türk sinemasının kendi pazarından kovulması sadece Amerikan sinemasının işgaline bağlanamaz çünkü ABD ve Avrupa sinemasının Türkiye pazarında uzun yıllara dayalı bir geçmişi vardır. Şasa, bir zamanlar yabancı sinemaya alternatif olan Türk sinemasının o yıllarından uzaklaşmasını kendi varlık sebebini bir türlü pekiştirememesine ve rekabet ettiği ürünlerin "silik" birer izleyicisi olmasına bağlar. Kendi toplumsal sorunlarına eğilemeyen, mahalli temellere oturan bir anlatım inceliğine varamayan, uydurma ve aşırma temalar kullanan bir yapıdadır. Batı'yla fikri anlamda baş edememiş ve onun dümen suyuna girerek teslim olmuştur.[266]

Şasa'ya göre resmi öğretiler, Türk sinemasının Amerikan ve Avrupa sinemasından etkilenmesine neden olur. "Sinema Batılı sanatıdır. Sinemayı Batı'dan öğrenin", "Batılılar gibi film yapın" tarzındaki telkinler yüzünden pek çok insan Batıya karşı gelirken bile Batılı olmaya çalışmıştır. Şasa'ya göre bu durumun temelinde Osmanlılıkta da mevcut olan bir "kompleks" vardır. Halktan farklı olmak, halktan ayrı bir tavır ve üslup geliştirmek bir çeşit "statü" kazandırdığı için rağbet görür. Bu durum sinemada da mevcuttur ve halktan olmadığını ispat çabasıyla yapılan filmler resmi kültür kurumları vasıtasıyla teşvik edilmektedir. Şasa'ya göre burada sadece halka ihanet edilmemiş hakikate de sırt çevrilmiştir.[267]

[266] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 22-23, 47-49.
[267] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 146.

4. AYŞE ŞASA SENARYOLARININ SÖYLEM ANALİZİ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Şasa, senarist olarak otuz bir filme imzasını atar. Bunlardan yirmi dokuzu sinema filmi ve iki tanesi de televizyon dizisidir. Çeşitli nedenlerle senaryosunu yazmak zorunda kaldığı ya da yazdıktan sonra kendi isteği dışında değişikliklerin yapıldığı senaryolarına imzasını atmak istemez. 1963 ve 2008 yılları arasında aktif olarak senaryolarını yazar. En fazla üretimi 1965 ve 1981 yılları arasındadır. 1981'e kadar yazdığı yirmi bir senaryonun on sekizi Atıf Yılmaz tarafından filme çekilmiştir.[268] Senaryolarında geleneksel sanatları kullanma üzerine düşünür ve bu konuda uygulamalar yapmaya çalışır. Bunun yanında geleneksel Türk yaşantısından da faydalanır. Geleneksel yemek yeme tarzı, misafir ağırlama biçimi, geleneksel aile formu gibi kavramları senaryolarına yedirmeye çalışır. Türk aile yapısı, kırsaldaki problemler, eşkıyalık, kız kaçırma, ağalık geleneği, töre çokça kullandığı konulardır. Erkeğin aile yapısında egemen olduğunu, ama arka planda kadının daha güçlü olduğunu ön plana çıkarır. Kente tutunmaya çalışan insanları işler ve senaryolarında çağdaşlarına sürekli unutmamaları gerektiğini söyler. Onlara bir geçmişleri, tarihleri olduğunu hatırlatır ve bir hafızaya işaret eder.[269]

Tezin bu bölümü Ayşe Şasa'nın senaryolarının Michel Foucault'un, Pierre Bourdieu'nun ve Karl Marx'ın kavramları kullanılarak söylem analizi yardımıyla incelenmesinden oluşmaktadır. Şasa'nın senaryoları belirlenirken Şasa'nın iki ayrı döneminden ikişer film seçilmiştir. Kendi röportajlarında en çok öne çıkardığı filmler belirlenmiş, ilk dönemi için *Ah Güzel İstanbul (1966)* ve *Balatlı Arif (1967),* ikinci dönemi için de *Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe (1983)* ve *Gramofon Avrat (1987)* filmleri seçilmiştir.

4.1. Metodoloji

Burada ele alınan genel soru Ayşe Şasa'nın sinema düşüncesini yazdığı senaryolarda kurup kurmadığıdır. Bu yapılırken de söylem analizi kullanılıp analizler Foucault, Bourdieu ve Marx'ın kavramlarıyla sınırlandırılmıştır. "Sınıf çelişkisi/Sosyal

[268] Meltem İşler Sevindi, "Senaryolarıyla Ayşe Şasa", **Hayret Perdesini Temâşâ**, Serdar Arslan (hzl.), İstanbul: İnsan Yayınları, 2015, s. 107-108.
[269] Meltem İşler Sevindi, "Ayşe Şasa'yı Senaryolarından Okumak", **Ayşe Şasa**, Burçak Evren (hzl.), Malatya Uluslararası Film Festivali, 2014, s. 63-64.

tabaka çelişkisi" Şasa'nın filmlerinin ana iskeletini oluşturur. Şasa, filmlerinde kullandığı argümanları çatışmalar üzerinden kurmaktan ziyade çelişkiler üzerinden kurmayı tercih eder. Kendi söylemlerinde çatışmalardan bahsetse de yazdığı senaryolarda çelişkileri kullanır. Bunun sebebi ise tezin ikinci bölümünde açıklanan Şasa'nın izleyiciyi kendi geleneğine yabancılaşmasından uzak tutma çabasının bir sonucudur. Aynı zamanda Şasa, -ikinci dönemi olarak kabul edilen değişim yıllarında- kâinatın bir uyum ve bütünlük içerisinde olduğunu ifade eder. Bu nedenle trajedinin bir unsuru olan çatışmacı anlatımdan uzak kalmaya çalıştığını pek çok defa açıklayan Şasa, çatışmacı dilin sinemada uygulanmasının pek iç açıcı olmadığını dile getirir. Tezin bu bölümünde ele alınan dört filmden *Ah Güzel İstanbul* filminde çelişkilerin yanında yoğun bir çatışma unsuru da yer alır. Bunun nedeni olarak da Şasa'nın senaryolarına müdahale yapıldığını söylemesi ve filmde yalnızca eş senarist olan Safa Önal'ın adının yazması gösterilebilir. Nitekim Safa Önal'ın yazdığı yüzlerce senaryoda Yeşilçam kodlarına birebir yer verdiği ve özellikle melodramatik çatışma unsurları kullandığı bilinmektedir.

Şasa, sınıf/sosyal tabaka çelişkisini; dil, kostüm, bilinç, mekân, kadın ve erkeğin temsillerinde; filmin öyküsünü var eden kahramanların toplumsal statülerindeki, dillerindeki, kostümlerindeki, devindikleri mekânlardaki ve bilinç düzeyindeki çelişkileri ortaya koyarak açıklar. Burada bazı sorular ortaya çıkar: Bu çelişkilerden çıkan travmalar, kahramanları Ayşe Şasa'nın sinemasal düşüncesinin gerektirdiği alana taşıyor mu? Geleneksel, manevi değerlerden ve kültürel kimlikten kopmadan yeni bir imgelem düşlemek mümkün mü? Geleneğe yaslanarak, geçmişe ve geleneğe yabancılaşmadan yeniyi yakalamak ve düşlemek olası mı? Yapılan incelemelerde bu soruların cevabı aranacaktır.

Ayşe Şasa, geleneğe tutunarak yabancılaşmanın etkisini ortadan kaldırır. Şasa'ya göre toplumdaki en büyük sorun yabancılaşmadır. Yabancılaşma sorununu aşmak için gerekli olan anahtarın kendi tarihini ve geleneğini bilmek olduğunu dile getirir. Bu yüzden hem yabancılaşmayı hem de sınıf çelişkisini en büyük sorun olarak ortaya atması Şasa'nın Marksist bir tavır geliştirdiğini gösterir. Şasa'nın içinden geldiği çevre ve iletişim halinde olduğu insanlar bu sınıf çelişkisini birebir yaşamasını ve dönemin Türkiye'sindeki realiteyi gözlemleyebilmesini sağlamıştır. Şasa, kendi söylemiyle yeni bir şeyler söylemeye çalışarak, yazdığı senaryolarda bunu uygulayarak kendine bir dert

edinir. Şimdiki zamanla geçmişi sürekli buluşturan, alıştıran bir sinema ortaya koyar ve bunu yaparken de kimi zaman bir nesneyi, kimi zaman bir olayı kimi zaman da bir insanı kullanır. Şasa'nın bahsettiği gelenek aslında "sana ait olan şey"dir. Bu durum, sinemadaki bu zaman akışı Deleuze'un Bergson'un süre (duration) kavramından esinlenerek oluşturduğu bir temadır. Bu tema, ne net bir amaca hizmet eder ne de kronolojiktir. Bu süre, bizatihi karakterin kendi dünyasının bir konfigürasyonunu yansıtmak adına kullanılır.[270] Şasa, bu düşüncesini kendisine zemin olarak alıp, kuracağı yapıyı buna göre biçimlendirir. Bütün geleneksel kodlar insanı kendi yapan şeylerdir. Şasa, değişimi inkâr etmez çünkü değişimin de bir süre sonra gelenek olacağını bilir. Değişimin de gelenek üzerinden yükselmesi gerektiğini söyler. Dolayısıyla onun bu düşüncesi aslında toplumu kendine yabancılaştırmaz. Aksine yaklaştırır. Bu bölümde değerlendirilen filmlerde de Şasa'nın bu sinemasal yaklaşımının filmlerine yansıyıp yansımadığı üzerinden değerlendirmeler yapılacaktır. Bu yapılırken de referans alanı olarak Ayşe Şasa'nın kendi düşüncesi, tarihsel ve teorik çalışmaları, kuramsal düşünceleri kullanılacaktır.

Ayşe Şasa'nın Marksist söylemi 1980 sonrasında yazdığı senaryolarda biraz farklılaşır. Bu farklılaşma Marksist söylemi kırmak için değil kendi düşüncesini var etmek amacıyladır. Erkeği, kadını, aydını, yoksulu, fakiri ya da eğitimsiz insanı gösterirken alışık olan kodlardan ziyade çelişkiler üzerinden ilerler. Şasa, örneğin *Balatlı Arif* filminde zengin olan kadını illa kötü kadın olarak resmetmez. Klasik Yeşilçam filmlerinde baştan çıkarılan kadın lağvedilince "başka yapacağı bir şey yok" denilerek kötü yola düşer. Şasa ise bu bakışı aşmak için karakterlere farklı yollar çizer ve böylece kendi düşüncesini var eder.

4.2. Senaryo Analizleri

Şasa'nın senaryolarının değerlendirildiği bu kısımda ilk dönemi için *Ah Güzel İstanbul (1966)* ve *Balatlı Arif (1967),* ikinci dönemi için de *Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe (1983)* ve *Gramofon Avrat (1987)* filmleri seçilmiştir. Öncelikle filmlerin künyelerine yer

[270] Adrian Parr, **The Deleuze Dictionary Revised Edition**, Edinburgh University Press, 2015, s. 271.

verilmiş, daha sonra filmlere Ayşe Şasa'nın sinemasal düşüncelerinin nasıl sirayet ettiği üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır.[271]

4.2.1. Ah Güzel İstanbul (1966)

Yapımcı: Nusret İkbal

Yönetmen: Atıf Yılmaz Batıbeki

Senarist: Ayşe Şasa, Safa Önal

Tür: Melodram

Yapım Yılı: 1966

Özellikler: 35 mm, Siyah-Beyaz

Süre: 88 dk

Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı filmin senaristleri Ayşe Şasa ve Safa Önal'dır. Filmde doğma büyüme İstanbullu bir adamın taşradan gelmiş bir genç kadına aşkı konu edilir. Seyyar fotoğrafçılıkla geçinen Haşmet, bir gün artist olma sevdasıyla İstanbul'a gelen Ayşe'yle tanışır. Kıza âşık olan adam, bir yandan kızı bu sevdasından vazgeçirmeyle uğraşırken, diğer taraftan da kızı girdiği zor durumlardan kurtarmaya çalışır. Şasa, Yeşilçam Günlüğü kitabında bu senaryoyu gece gündüz çalışarak –hatta adeta cinnet geçirerek- iki ayda yazdığını, o dönem kimsenin böyle bir çaba sarf etmediğini söyler.[272] Gene de bu kadar çaba sarf etmesine rağmen senaryoya adını yazmaz. Bu durumu şu şekilde ifade eder:

> *"…Senaryolarımı birbiri ardına gelen "utanç" belgeleri olarak değerlendiriyorum, "Ah Güzel İstanbul" gibi filmler... Hepsi birbirinin benzeri serüvenler dolanıyor kafamda; ama bilhassa Ah Güzel İstanbul... Safa Önal'la müşterek yaptığımız bir çalışmadır; Safa bir hikâye getiriyor, tretman ve diyaloglarını yazarak senaryo haline getiriyorum. Oldukça farklı bir adaptasyona tabi tutuyorum. Fakat büyük bir şüphe taşıyorum yaptığım işler konusunda, marazi korkularım var. "Ah Güzel İstanbul"u çok kifayetsiz bulduğum için imzamı bile atmıyorum. Bugün zaman zaman gösteriliyor ve hala*

[271] Filmlerin künyeleri Türk Sineması Araştırmaları Merkezi'nin (tsa.org.tr) veri tabanındaki bilgilerden alınmıştır.
[272] Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, s. 164.

jenerikte imzam yoktur. O filme kahredici bir mesai verdiğim halde, imzam yoktur: bazı bölümlerini sevdiğim halde o dönemde de tüylerimi diken diken eden Ayla Algan'ın Şarlo parodisi yaptığı bir bölüm var. Şemsiyesini ağaca asıp Şarlo gibi yürüyor. Senaryoda olmayan, filmin genel havasına hiç uygun düşmeyen, yamalık gibi bir şey. Tam anlamıyla bir yönetmen hatası. Bu tip şeyler beni çok tedirgin ediyor, sinirlerimi korkunç bozuyor…"[273]

Filmin temel akışını Ayşe karakterinin davranışları belirler. Filmin ilk yarısı Ayşe'nin İstanbul'a gelip şöhret olma çabasında başından geçenleri anlatır. İkinci kısım ise şöhret olduktan sonra yaşadıklarını konu alır. Filmin erkek karakteri olan Haşmet ise kadının bu yolculuğundaki denge unsuru olarak ön plana çıkar. Filmin ana unsurları; köyden kente göç, Batı hayranlığı, dostluk, merhamet, kolay yoldan para kazanma ve aşk olarak belirtilebilir. Filmin ikinci yarısındaki önemli bir diğer yan başlık ise Türk müziğinin hor görülmesi üzerinden yapılan bir modernleşme eleştirisidir. Film çatısını çatışmalar ve çelişkiler üzerinden kurduğu için bazı zıtlıkların altı özellikle çizilmiştir ve filmdeki temalar daha çok bu çelişkiler üzerine inşa edilmiştir.

Filmin ana erkek karakteri Haşmet İbriktaroğlu'dur. Haşmet, zengin bir aileden gelen kültürlü ve varlıklı bir adamken işlerini batırıp sahip olduğu mal varlığını kaybetmiştir. Var olan hayat standartlarına karşı, halkın geneline göre normal sayılamayacak kendi halinde bir seyyar fotoğrafçıdır. Tercihlerini kendi ifadesiyle *"…kendi başıma buyruk olmak istedim. Böyle iki üç kuruş için hüviyetimi falan satmak istemedim…"* diye anlatır. Kendi adı olan "haşmet" bile bir burjuva tavrının, bir üsttenci bakışın ürünü gibi düşünülebilir. Ya da eskiyi, geçmişi hatırlattığı için geçmişin gücünü ve yüceliğini imliyor olabilir. Sürekli monologlar yardımıyla kendi iç dünyasında yaşaması ve kendi içinde bazı gelgitleri olması karakterinin derinleşebilmesi adına oldukça fazla ipucu verir. Duygusaldır, dışarıya karşı çok naziktir ve yeri gelince ağlamaktan da çekinmez. Şapkasıyla, paltosuyla ve baston şemsiyesiyle zengin ve varlıklı zamanlarından kalma bir dış görüntüsü vardır. Ağzından düşürmediği sigarası da karakterinin bir parçasıdır. Doğup büyüdüğü ama sonradan elden çıkarmak zorunda kaldığı yalının bahçesinde derme çatma bir evde yaşar. *"O gecekondu değil onun adı kulübe-i ahzan…"* dediği "hüzün kulübesi" Haşmet'in iç dünyasının ve bilinçaltının bir

[273] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 101.

yansıması olarak filmde önemli bir yer alır. Kitaplar, eski kıyafetler ve piyano, Haşmet'in dünyasındaki yegâne şeylerdir.

Haşmet'in ailesinden kalan kodlar ile kendisini kodlandırdığı elit ekonomik bir kondisyon vardır ve bu da ilk aşamada akla Bourdieu'nun "habitus" kavramını getirir. Bourdieu'ya göre aileden gelen kodlar ile kendi kültürel alanını belirleme faaliyeti "habitus" kavramına gönderme yapar. "Bu kültürel alanlar bir çeşit sosyal iktidarı bireylere aktaran bir kategori, dünyaya ve ötekilere karşı bir yargılama biçimi kurar."[274] Dolayısıyla Haşmet'in daha önce fabrika batırmış bir insan olmasına rağmen başkaları tarafından bohem olarak nitelenmesi ve Galatasaray Lisesi mezunu bir "kaybeden" kimliği taşıması ekonomik bağlamda reddettiği kültürel kodların stereotipik olarak hala kendisinde mevcut olduğunu gösterir. Haşmet, kökleri saraya dayanan ve tarihsel arka plana sahip bir karakter olarak "bilge adam"ı temsil eder. Kendi hayat serüveni dikkate alındığında, yaşadığı kültürün ve birlikte yaşadığı insanların tarihsel bilincinin karşılığı olduğu çıkarımı da yapılabilir.

Filmin kadın ana karakteri ise Ayşe'dir. Mevcut modernleşmenin ona bir şeyler vadettiğini düşünen kalabalık kitleden bir kızdır. Başörtülü, ürkek ve çekingen bir tiptir. Taşralı olarak kendi öznelliğini bir "artist" olarak kurmuş ve Haşmet'in sahip olduğu kültürel kodların tam zıddına sahip bir aileden gelmektedir. Aslında hem Haşmet hem de Ayşe ailelerinin iktidarından kopmuş karakterlerdir. Haşmet'in Ayşe'yi sahiplenmesi filmdeki Oğuz Baranlı karakterine karşı eril ve korumacı kodlarla kurulan bir iktidar pratiği olarak okunabilir. Çünkü Haşmet'in randevuevine Ayşe'nin namusunu kurtarma motivasyonuyla gelmesi namus ve iktidar kavramlarını aynı potada eritmektedir. Burada Haşmet'in muhatap olduğu Düriye isimli kadına zavallı demesi de bu namus ve iktidar ikilemini bir cinsellik düzeneğine dönüştürür. Çünkü Düriye de kendisinden iğrenmektedir.

Haşmet'in ve Ayşe'nin inandıkları değerler onları sistemin içerisinde bir yerlerde tutar. Filmde Şasa, dil-kostüm-bilinç düzleminde birbirinden farklı olan iki insanın ilişkisine odaklanarak kendi sinemasal düşüncesini var etmiş ve tartışmıştır. Filmde

[274] Simon Malpas and Paul Wake, **The Routledge Companion To Critical Theory**, New York: Routledge, 2006, s. 157.

Ayşe'nin daha gelişkin bir hayat tarzını düşlemesi, bir umut için taşradan İstanbul'a gelmesi ve ünlü olmak istemesi doğal bir davranıştır; fakat bunun için Ayşe bir bilinçlilik sürecinden, kendini keşfetme ve kendi dilini bulma yolculuğundan geçmesi gereklidir. Giydiği kıyafetlerin üzerinde eğreti durması, konuştuğu dilin uyumsuzluğu, köpeğe karşı tepkisi vb. durumlar Ayşe'nin bu süreci tamamlamamış olmasının ya da henüz bu sürece hiç dâhil olmamasının sonucudur. Şasa, kendi sinemasal düşüncesi doğrultusunda finalde karakterinin geleneği seçerek Haşmet'in yanına dönmesini tercih etmiştir; fakat bu tercih "basit" bir gelenek savunuculuğu olarak değil Şasa'nın altını çizdiği sürecin önemi olarak değerlendirilebilir. Şasa'nın, Ayşe'nin ünlü olmasına izin vermesi izleyicide filme yabancılaşma riskini doğurabilir. Bu nedenle karakteri Haşmet'in yanına döndürmesi ve senaryoyu bir "başarısızlık" hikâyesine dönüştürmesi Şasa'nın kurmaya çalıştığı yapının ve altını çizdiği kodların tamamlanması olarak görülebilir.

Oğuz Baranlı'nın Ayşe için baştan kurduğu plan ve Ayşe'nin hangi gelecek planları ile oyuncu olma serüvenine başladığı Foucault'un yönetimsellik kavrayışıyla örtüşür. Ayşe'nin ekonomik özgürlüğünü düşünerek eylemde bulunduğu artistlik miti, gerçekte yönlendirilmiş ve bu yönlendirilme üzerinden farklı figürlerin öznelliklerini de manipüle eden yönetimsel bir hâkimiyet ilişkisine dönüşmektedir.[275] Filmin sonunda kaybeden Ayşe bir bilinçlenme ve olgunlaşma sürecine girme olanağı bulur. Bunu da artık yanındaki Haşmet'le yani bilge adamla yapma şansı vardır. Böylece Ayşe'nin kendi sınıfsal bilincinde olmaması nedeniyle hatalar yapmasını Haşmet engelleyebilir. Çünkü Haşmet –şu an o tabakanın/sınıfın maddi gücüne sahip olmasa da- kültürel birikiminden dolayı vakıf olduğu yüksek sınıfa/tabakaya ait bilinci sayesinde Ayşe'yi koruyabilir ve ona da bilinç akışı sağlayabilir. Şasa, burada kadın ve erkek arasında bir hiyerarşi kurmamış, Türk sinemasında çokça görülen ataerkil bir yapı kullanmamıştır. Bu nedenle kadını ve erkeği konumlandırışı farklıdır. Bir kadın sorunundan ya da bir erkek sorunundan bahsetmekten ziyade bir insan sorununa değinir. Ayşe karakteri zayıf bir profil sergilemez ve Haşmet'e boyun eğmez. Kendi isteğiyle İstanbul'a geldiği gibi kendi istediği şekilde de istediği ortamlara girer. Filmde Ayşe yerine kırsaldan gelen genç bir

[275] Atilla Akalın ve Fulya Beteş, "Soyut-Makineler ve Energeia Kavramları Üzerinden Kafka'nın Ceza Kolonisi ve Duchamp'ın Büyük Cam Yapıtlarının Analizi", **Medeniyet Sanat Hakemli Dergisi**, Cilt: 3, Sayı: 1, 2017, s. 42.

çocuk da kullanılabilir ya da Haşmet yerine bilge bir kadın figürü de yerleştirilebilir. Buradaki farklılık cinsiyet kimlikleri üzerine değildir.

Ayşe, ilk başlarda cinsellik temalarından bağımsız tamamen saf bir karakterken varoluş estetiği bakımından onu ilk uyandıran kişi Haşmet olur. Fotoğraf çektirmeye Haşmet'in yanına gelir ve "artistik" bir fotoğraf çektirmek ister. İş poz vermeye geldiğinde başörtüsünü çıkarır ve şekilden şekle girerek artist mecmualarında gördüğü "artist pozlarını" vermeye başlar. Mahallede kendisine "Artist Ayşe" dendiğinden bahseder ve İzmir'deki ailesinin yanından artist olmak için İstanbul'a kaçmıştır. Ayşe'nin artistik poz ya da artistik görünüş diye ele aldığı dış görünüş biçimleri tam manasıyla Yeşilçam artistinin temel varoluş estetiğini betimler. Ayşe burada kendini bilmek anlamında kendisini artistik görünüşün bir nesnesi durumuna getirir ve kendini fotoğrafa sunuşundaki "kendilik kaygısı"nı yansıtır.[276] Aslında Ayşe'nin yapmaya çalıştığı işçi sınıfından olan ailesinin "tekdüze" yaşamından sıyrılarak bir üst sınıfa geçme çabasıdır. Ayşe için gerek filmdeki diyaloglarıyla gerekse hal ve hareketleriyle cahil, görmemiş, hırslı ve saf bir kadın portresi çizilir. Haşmet'e göre Ayşe'nin *"cahil kafasını çürük ümitlerle doldurmuşlar."*dır. Ayşe, bir yandan kendisinden faydalanmak isteyen bir güruhun otoritesinin altında kalırken bir taraftan da kendisini kurtarmak isteyen Haşmet'in kurtarıcı konumuna sığınır. Kendi özgür iradesiyle tercih ettiği bir maceraya başlar ve sürekli bir yerlere sürüklenir. Tökezleyince de soluğu Haşmet'in yanında alır. Ama bu klasik anlatıdaki kadının erkeğin koruması altında olması durumunu değildir. Ayşe'nin kendi bilinç düzleminin kabul görmediği bir tabakadan/sınıftan yine kendi özgür iradesiyle sıyrılıp "bilge insan"ın yanına kendi yolculuğunu tamamlaması için gelmesidir.

Randevuevine polis baskını da cinsellik pratiklerinin devlet dispozitifi ile olan kontrol ilişkisini simgeler. Foucault için söylemlerin kurduğu düzenekler olarak ele alınan dispozitif kavramı, filmde randevuevlerinin devlet tarafından nasıl sorunsallaştırıldığını izlemek adına önemli bir gözlem noktasıdır. "Foucault için tarih içerisinde tekil olaylar olarak görülen cinsel deneyimler, cinsellik konseptinin

[276] Judith Revel, **Foucault Sözlüğü**, İstanbul: Say Yayınları, 2012, s. 88.

sorunsallaştırılmasıyla birlikte öznel deneyimler olarak görülmeye başlamıştır."[277] Belli başlı öznel deneyimler ise yasa koyucu için zararlı, tehlikeli ve illegal olarak kodlanınca karşımıza toplum tarafından dışlanan bir mekân otomatikman kurulmuş olur. Ayşe burada Haşmet için tamamen korunmaya muhtaç, bedensel ve psikolojik özgürlüklerden uzak bir figürdür. Aslında Ayşe artistik söylemi üzerinden özneleştirilmiştir. Bu özneleşmeyi mümkün kılan söylemsel ve söylemsel olmayan pratik setleri vardır. Bu setler Haşmet'in *"Ben sana hakikati nasıl anlatacağım."* derken medeniyet kavramına yaptığı göndermeden anlaşılabilir. Medeniyet söylemi bireylerin bedensel pratiklerine karşı yaptığı dispozisyonun bir eleştirisi olarak okunabilir. Bu da aslında Şasa'nın çelişkileri gözler önüne sermek için yaptığı bir çabanın ürünü olabilir.

Haşmet karakteri evlenmeyi düşünmez ve taliplerine pek çok kusur bulur. Filmde üç talibi vardır ve her biriyle ilgili çeşitli rüyalar görür. İlk talibi "iki fakülte bitirmiş" Leman Hanım'dır. Güneş gözlüklü, paltolu, modern bir kadındır ve Haşmet'in edebiyatla ilgili bilgisinden etkilenir. *"Okumuş kadınla yuva kurmanın zorlukları vardır."* der Haşmet. *"Okumuş kadın insanı iğne üstünde oturtur. Kocasını şaşkına çevirtir. Ne rahat verir ne uyku bırakır…"* diyerek Leman Hanım'la evlenmek istemez. Diğer talibi olan "han hamam sahibi" Belkıs Hanım'la ise aralarında yaş farkı vardır. Şoförü olan, bakımlı, kendisini yakışıklı ve kibar bulan, *"İstanbul'un yarısı onların…"* dediği Belkıs Hanım'la *"…ya jigolo olursun ya köle. Sen de olursun bir köle…"* diyerek evlenmek istemez. Son talibi olan Kasap Salih'in kızı "Tombul Ayten" ise orta halli bir ailenin pek talibi çıkmayan kızıdır. Babası kızı Haşmet'e vermek ister ama Haşmet ona da bir kulp bulur. Nedenini ise şöyle açıklar: *"Orta halli aileden kızla evlilik zordur. Gözü hep yukarlarda olur. Orta halli kız her şeyi kocadan görmek ister. Baba evinde yapamadıklarını yapmak ister. Davetler, gece gezmeleri… Her şeyden önce çalışkan koca ister. Yarım düzine de çocuk ister…"*. Haşmet, özgüvensizliği nedeniyle bu kadınlarla evlenmekten kaçınır çünkü kendisi "düşmüş" bir aileden gelir. Bilinç dışında eş adaylarına yönelik kâbuslar görse de her rüyada bir kez Ayşe'ye rastlar. Ailesinin düşmüşlüğü yüzünden özgüvensiz ve arzularını bastıran bir halde olsa da tüm bunlara rağmen gözü aslında en yukarıda olan Ayşe'dedir.

[277] Atilla Akalın, **Tekillik Tartışmasında Öz Sorunu**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015, s. 28.

"Bekârlıkta zararım kendime. Ama evlilikte öyle mi ya…" diyerek evliliğe her zaman mesafeli olan Haşmet'in fikri Ayşe'yle tanışınca değişir. Kızın evlenmeyi teklif etmesiyle ise var olan kimliğini bir anda elinin tersiyle itmeye çalışır. Sigarayı bırakır ve iş aramaya başlar. *"Hayatım boyunca çalışmadan yaşamanın yollarını aradım. O yüzden çok yorgunum."* diyen Haşmet, farklı biri olmaya, bir şeylerden fedakârlık etmeye çalışır. Aslında buradaki çelişki kendisinden, kendisini var eden kişiliğinden vazgeçmektir. Filmin başında belirttiği gibi "üç beş kuruşa" satmak istemediği hüviyetinden bir aşk uğruna vazgeçmeye kalksa da bu çatışma pek uzun sürmez ve bir süre sonra normal haline geri döner.

Ayşe karakteri bu filmde Ayşe Şasa'nın bazı senaryolarında merkeze aldığı "gelenek-modern çatışması"nın bir ürünü olarak ortaya çıkar. Şasa, bu çatışmayı daha önce yazdığı metinlerde de sık sık ifade ettiği Türkiye'de müziğin "yozlaşması" meselesiyle iç içe temellendirir. Filmde "yerli müziğin alaturkalıktan kurtulup alafrangalaştırılması" meselesi *"…halkımızın zevkini bayağılıktan kurtarmaya çalışıyoruz…"* denilerek uygulamaya sokulmaya çalışılır. Bu çatışma zemininin içerisinde dahi Şasa, çelişkilerden bahsetmeye devam eder. Geleneğin bir görüntüsü olarak karşımıza çıkan Haşmet'in duvarında Osmanlı tebaasından gelen ailesinin fotoğrafları asılıdır. Bu duvarın önünde de Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Batılılaşmanın en önemli unsurlarından biri olarak kabul edilen piyano vardır. Haşmet piyanoyu bir virtüöz kadar iyi çalar ve hatta besteler yapar. Bu tercihle Şasa, geleneğin içerisinde yeninin/modernin de var olduğuna/olabileceğine izleyiciyi ikna etmeye çalışır. Bir süre sonra artık parasızlığa isyan eden Haşmet, bu akıma/furyaya yönelik besteler yapar ve onun sayesinde Ayşe de bu yeni tarzın bir şarkıcısına dönüşür. Türk müziğini yapısökümüne uğratarak yeni bir kitle yakalasalar da kendi içlerinde bu "avrupailiğe" karşı oldukları hissedilir. Örneğin *"halk iyiye doğruya ne zaman kapalı olmuştur."* lafı bu kitlenin zevksizliğine vurgu yapar. Hatta Haşmet bu kitleye *"anası babası belli olmayan kozmopolit maskaralar"* gibi radikal laflar söylemekten çekinmez. En sonda hep kötü yoldan çıkarılmaya çalışılan kadın kendi seçtiği kendilik pratiklerini uygulamak için kendi direniş pratiklerini uygular ve Haşmet'i denizin ortasında bırakır. Bu söylemiyle Şasa, hâkim söylemleri elinin tersi ile iterek Ayşe'yi kendi bilinç düzleminde kendi

direnişini uygulayan özgür bir figüre çevirir. Ayşe'nin girdiği yoldan çıkması yine Ayşe'nin kendi deneyimiyle gerçekleşir.

Şasa'nın Batılılaşma meselesine yönelttiği eleştiriler Ayşe karakterini çatışmanın odağına yerleştirmesiyle artar. Kendisini evine bırakan bir adamın *"thanks for everything sweety"* sözüne *"eyvallah"* diyerek cevap vermesi, Hilton kelimesini *"hinton"* olarak telaffuz etmesi, hippi tarzında giyinip köpek gezdirirken köpeğe *"hoşt köpek!"* diye seslenmesi, repertuarına İngilizce şarkı eklemesi ama söyledikten sonra şarkının hiç beğenilmemesi gibi bazı detaylarla bu çatışma güçlendirilir. Ayrıca Şasa'nın filme eklediği bazı detaylar filmdeki bu çatışma halinin sürmesini sağlar. Ancak daha öncede ifade edildiği gibi bu çatışma unsurları kendi içerisinde çelişkilerle yumuşatılıp bir sorgulama alanı yaratır. Genelev olarak kullanılan evin adının "Pansiyon Medeniyet" olması, meyhanede Batı müziği plağı çaldıktan sonra kavga çıkması, meyhanedeki ressamın Paris aktüalitesini yakından takip etmekle gurur duyması ve gene meyhanede karşılaşılan kadının İtalyan yönetmen Antonioni'nin dördüncü asistanı olmakla övünmesi bu detaylardan bazıları olarak öne çıkar. Şasa, Haşmet'in şu sözüyle de bu göndermelerini tek bir cümlede özetler: *"Ah ihtiyar medeniyet… Bizi yabancı diyarlardan getirttiğin süslü yalanlarla mı besleyeceksin…"*. Medeniyet algısı eleştirilirken bu eleştiri, kötümseyici bir yaklaşımdan ziyade Batılılaşma olarak algılanan unsurların Haşmet'in ve Ayşe'nin temsil ettiği yerli halkın bilinç düzlemine denk düşmediği vurgulanarak yapılmıştır. Gözler önüne serilen bu durumun absürtlüğü, Batılılaşma denilen şeyin uygulayıcılarının bunu yanlış anladığını göstermeye çalışmaktadır.

Filmin başında Haşmet'in kameraya bakarak konuşması ve dördüncü duvarı kırması önemli bir sinematografik tercihtir. Bu durum, izleyicinin bir gözlemci olarak karakterler tarafından bilindiğini göstererek izleyicinin film üzerinde kurduğu iktidarı sarsan bir davranıştır. Filmin dönemine göre yeni bir tercih olan bu davranış Fransız Yeni Dalga sinemasının Hollywood'a karşı bir başkaldırı olarak sunduğu örneklerden birinin kullanılması açısından önem arz eder. Film, Haşmet'in olduğu sahnelerde daha çok yakın plan tercihleri kullanarak izleyiciyi oyuncunun iç dünyasına daha fazla dâhil etme gayreti taşır. Rüya sahnelerinde ise bilinçli ışık oyunlarıyla ve net geçişleriyle gerçekdışı bir ortam sunarak izleyiciye temas ettiği görüntülerle olan ilişkisini ona göre kurmasını söyler. Kostüm tercihleri filmdeki karakterlerin bilinç düzlemlerini belirgin bir şekilde

öne çıkarılmıştır. Haşmet'in kıyafeti doğup büyüdüğü zümrenin kodlarını taşır. Ayşe'nin başörtüsü ise geleneğin ve taşranın bir simgesi olarak kabul edilebilir ve "artistlik" sıfatını almaya çalışmasıyla birlikte ortadan kaybolur. Yani kendi bilinç düzleminin bir göstergesi olan figürü bedeninden uzaklaştırır. Bunun yerine şarkıcı olmaya çalışırken süslü ve pırıltılı kıyafetler satın alması, ünlendikten sonra hippi tarzı bir kılık tercih etmesi, zengin olduktan sonra kürk benzeri kıyafetler giymesi bu değişimin kıyafet üzerinden anlatılmasına örnek teşkil eder. Yine de Ayşe'nin kullandığı dil, habitusu, yapmak istediği bu değişimde onu ele verir.

Ayşe'nin altkültürel mobilizasyonunu değiştirdiği kıyafetlerin simgesel çağrışımlarından anlamak Levi Strauss'un "brikolaj" kavramını akla getirir. Ayşe'nin artist olma hayaliyle içerisine entegre olduğu altkültür aslında "kolektif bir otoportre" olarak anlaşılabilir. Şehre artist olmaya gelen oyuncunun kıyafetlerini, sevdiği müzik tarzını, tavırlarını, davranışlarını kapsayan tüm gösterenler artist olmanın kolektif normali ile örtüşmektedir.[278]

Filmdeki mekân tercihi olarak İstanbul'un kullanılması da önemlidir. İstanbul'un tarihi geçmişi, tüm zaman dilimlerini kapsayan, hem moderni hem de geleneği taşıyan özellikleri nedeniyle farklı tipleri, zümreleri ve insanları bir araya getiren kozmopolit bir yapısı vardır. Yüksek sınıftan ve kırsaldan gelen farklı sosyal tabakalar/sınıflar bir araya gelerek İstanbul'da buluşur ve birbirini besler. Bu nedenle İstanbul, Ayşe'nin yolculuğunu gösterebilmek adına pek çok farklı mekân ve insan tercihine imkân sağlamıştır. İstanbul da bizatihi kendi içerisinde çelişkilerin de olduğu önemli bir mekânsal figürdür. Çünkü modern İstanbul aynı zamanda geleneğin de İstanbul'udur. Bu yüzden de Şasa filmlerinde özellikle İstanbul'u tercih eder; çünkü göstermek istediği çelişkilerin tamamı İstanbul'un içinde mevcuttur. Bunu tüm düzlemlerde söylemek mümkündür. İstanbul bu düzlemlerin tamamının anlatılabilmesine imkân sunar. Bu coğrafyada belki de başka hiç bir şehirde bunu gerçekleştirmek mümkün değildir. Şasa, İstanbul'u hem geleneğe hem de moderne ait bir motif olarak kullanmaktadır.

Sonuç olarak bu filmde Şasa'nın, "bize ait kodlarla sinemamızı var edelim." düşüncesini uyguladığı ve uygulama alanında senaryolarının temel düzenekleri olan

[278] Ken Gelder, **Subcultures: Cultural Histories and Social Practice**, Routledge 2007, s. 93-94.

sınıf/sosyal tabaka çelişkisini kostüm, dil, mekân, bilinç ve kadın erkek temsillerinde kurabildiği görülür. Yüksek ve alçak sınıftan gelen iki farklı insan oldukları dillerinde, kostümlerinde –kıyafetleri değişse bile sonuç değişmez-, bilinçlerinde bulunabilmektedir; çünkü biri ötekini "sen modern insan değilsin, sen kentli değilsin, sen olamazsın" diyerek alıkoymaya çalışır. Haşmet, Ayşe'ye medeni olmak için "benim gibi tarihsel sürece sahip olman lazım, zaten bunlar da medeniyet değil." der. Mevcut düzenin vadettiği şeylerin modernleşme olmadığını dile getirir. İkisi sınıf/sosyal tabaka çelişkisini ortaya koyması bakımından da farklı sınıfsal/tabakasal bilinç seviyesindedir. Dolayısıyla bu film dil, kostüm, bilinç düzleminde birbirinden farklı iki insanın yakınlaşmasını anlatırken sınıf çelişkisini, senaryonun ana konusu yaparak tartışma zeminine çeker.

4.2.2. Balatlı Arif (1967)

Yapımcı: İrfan Atasoy

Yönetmen: Atıf Yılmaz Batıbeki

Senarist: Ayşe Şasa

Tür: Melodram

Yapım Yılı: 1967

Özellikler: 35 mm, Siyah-Beyaz

Süre: 90 dk

Yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yaptığı, senaryosunu Ayşe Şasa'nın yazdığı *Balatlı Arif* filmi, İstanbul'u kendisine zemin olarak seçer ve iki farklı İstanbul hayatı arasında kalan bir tıp öğrencisinin yaşadıklarına odaklanır. Dönemin İstanbul'unun fakir semtlerinden Balat'ta yaşayan Arif, arabacılık yapan babasının desteğiyle zar zor okulunu okumaktadır. Beş yıllık sözlüsü olan Gülşen'le evlenmek için okulunun bitmesini bekler. Arif bu sırada okulda Çiğdem adında bir kızla tanışır. Çiğdem, Nişantaşı'nda oturan zengin bir ailenin kızıdır ve Arif'e yakın ilgi gösterir. İki kadın ve iki farklı dünya arasında kalan Arif, bir süre sonra bir karar vermek zorunda kalacaktır.

Film, Balat semtini ve burada yaşayan insanları tanıtan, semtin sosyokültürel ve ekonomik yapısını gösteren planlarla açılır. Gecekondulardan oluşan, yoksul, doğru düzgün yolu bile olmayan bu semtte bir mahalle kültürü vardır. Filmin ana erkek karakteri Arif de bu kültürün içinde doğmuş, at arabacılığı yapan babasının emekleriyle zar zor okumuş ve doktor olacağı günü iple çeken bir gençtir. Başrol oyuncusu olarak Yılmaz Güney'in seçilmesi hem söylemsel olarak filme katkı sağlar hem de dış görünüşleriyle popülerleşmiş Yeşilçam jönlerinden birinin tercih edilmemesi Arif karakterinin tek iktidarının tıbbiyeli olması gerçeğini destekler. Arif, kendi halinde bir muayenehane açıp uzatmalı sözlüsü Gülşen'le evlenerek bir hayat kurmak ister. Hayattan çok fazla bir beklentisi yoktur. Bunu da şu sözlerle dile getirir: *"Fukara kısmı haddini bilecek. Gülşen benim neyime yetmez. Namuslu namuslu oturur köşeciğinde. Biz de evelallah koyduk mu diplomayı cebimize…"*. Mahalleliye sürekli yardıma koşar, hastaları tedavi eder. Mahalleyi kendisini var eden yer olarak görür. *"Bu mahalle bizi anamız gibi sever."* der bir gün bir mahalleliye. *"Anama borcum neyse mahalleliye de o."* diyerek onlara hizmet etmekten gocunmadığını dile getirir. Bir gün Gülşen'in babası kızıyla Arif'i yakalayınca olay ciddiye biner ve ikili nişanlanır. Bu noktadan sonra Arif'te bazı değişiklikler olmaya başlar. Arif, gelenekle modern arasında bir eşikte durduğu sürece bir sıkıntı hissetmezken birden nişan nedeniyle gelenek tarafına kayar. Bu durum onda diğer –modern- tarafa bir öykünmeye neden olur. Sadece ders çalışarak geçen yıllarından hayıflanır ve fakirliğinin önüne engel koyması ona ağır gelmeye başlar. *"Gün görmeden ölüp gideceğiz."* sözü de bu durumu desteklemektedir.

Filmin iki kadın karakteri geleneği temsil eden Gülşen'le moderni temsil eden Çiğdem'dir. Aynı zamanda bu temsiller, Şasa'nın sinemasal dilinde alışık olunan çelişkiler üzerinden sorgulanır. Şasa burada bir modern ve gelenek çatışması kurmaktan ziyade çok belirgin bir biçimde iki yaşam biçimi arasındaki çelişkilere odaklanır. Gülşen, Arif'le aynı mahallede doğup büyümüş, okumamış, hayattaki tek amacı Arif'le evlenmek olan ve bu uğurda büyü bile yaptıran bir kızdır. Cehaletinin getirdiği bir ukalalıkla daha Arif'le evlenmeden doktor karısı olacağı varsayımıyla insanlara tepeden bakar. Gülşen'in erkeğin sahip olduğu iktidarı elde etmek için uyguladığı "ne yaparsa yapsın yeter ki Arif benim olsun" tavrı patriyarkanın kurduğu kadın pratiğidir. Okulun ve tıp bilgi/iktidarının

verdiği güven mahallede Arif'in her hareketinin meşrulaştırılması ile sonuçlanır. Tıp iktidarı hakkında Foucault, Kelimeler ve Şeyler kitabında şöyle der: "

> *"…'İnsan bilimleri', tıpkı kimya veya tıp veya herhangi başka bir bilim gibi modern episteme'ye mensupturlar; veyahut gramerin ve doğal tarihin klasik episteme'ye mensup olmaları gibi, modern episteme'ye dâhildirler. Fakat, onların epistemolojik alana dâhil olduklarını söylemek, yalnızca onların dispozitiflerinin köklerini buraya saldıkları, varoluş koşullarını burada buldukları, öyleyse yalnızca yanılsama, sahte bilimsel kuruntular, gerekçelerini kanaatler, çıkarlar, inançlar düzeyinden bulan kuruntular, başkalarının garip 'ideolojiler' adını verdikleri şeylerden ibaret olmadıklarını söylemek demektir…"*[279]

Sahip olduğu üniversite ve okulluluk iktidarıyla Arif sürekli kendi sınıfsal konumunu karşılaştırır. Bu da Bourdieu'nun "Sınıfsal angajman kültürel sermayenin girdileri ile sürekli sorgulanabilir haldedir."[280] sözünü doğrular niteliktedir. Bilinçdışında Arif rüyasında kendisini ordinaryüs profesör, Gülşen'i temizlikçi, Çiğdem'i hemşire ve bütün kadınları doktora aşık olarak görür. Sonra mimar da dâhil olmak üzere herkesi fallus ve iktidar simgesi olan silahıyla vurur. Bu durum da tıpın ve erkekliğin verdiği iktidar ile örtüşen bir göstergedir. Aslında Arif, J. J. Rousseau'nun *noble savage (soylu vahşi)* figürüne uygun bir karakterdir. Çünkü hem onu asil gösterecek kültürel sermayesi vardır hem de maskülen hatta zorba tavırlar sergiler. Arif'in tüm erkekler tarafından onaylanması da eril kültürün bir göstergesidir. Arif'in kötülenmesinin sadece Gülşen'in babası tarafından olması bir "iktidar kıskançlığı" olarak yorumlanabilir. Gülşen'in babasının Arif'e karşı olan tavrı, baba figürünün iki sevgilinin arasına girme ihtimalini doğurur. Arif'in sürekli olarak eksikliklerinden dem vuran baba figürü Lacan'ın sembolik kastrasyon anlayışı ile örtüşmektedir. Lacan'a göre "odipusun üçüncü döneminde artık babaya rakip görmekten vazgeçerek bu sembolik kastrasyonu benimseyecek olan çocuğun bu özdeşleşmeyi bir aşk olarak yaşaması" sonucu doğar.[281]

Çiğdem karakteri üniversitede okuyan, zengin ama daha duyarlı ve aklı başında bir profildedir. Karakterin bu denli "iyi" çizilmesi Arif'in arada kalma durumunu ve Gülşen'in yanında Çiğdem'le de nişanlanmasının nedenini güçlendirir. Aynı zamanda

[279] Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**, Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), İstanbul: İmge Kitabevi, 2017, s. 508.
[280] John Hartley, **A Short History of Cultural Studies**, Sage Publications Ltd, 2003, s. 174.
[281] Nami Başer, **Lacan**, İstanbul: Say Yayınları, 2010, s. 46.

zengin olan ve Batılı yaşam tarzını seçen, öyle bir sosyal tabakadan/sınıftan gelen Çiğdem'in çelişkisini de gösterir. Gelenek ya da modernizm savunucularının her iki sosyal tabakaya/sınıfa karşı yaklaşım biçiminin belirleyicisi olmaya aday bir temsil sağlar. Çiğdem geldiği bilinç düzlemi itibariyle iki tarafı da temsil eder. Annesi zengin ve modern bir aileden gelir babası ise yoksul bir mahalle çocuğuyken çalışkanlığı ile zenginleşmiş ve zengin bir kadınla evlenmiştir. Çiğdem, benimsediği yaşam tarzı ile annesinin bilinç düzlemini, tercihleri ve habitusuyla da babasının geldiği zümreyi temsil eder. Bu temsille bir zıtlıktan ziyade yeni ve eskinin mümkün olabilecek durumları tartışma zeminine çekilmiştir. Zira Çiğdem, her ne kadar ataerkil sistemin bir temsilcisi ya da uygulayıcısı olarak görülen Arif'i seçse de bu seçimi onun bu bağlamdaki iktidarından ziyade gelenekten gelen tarafının Çiğdem'in bilincindeki gelenek örüntüleriyle uyuşmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum zaten Arif'i arafta bırakan ve zora sokan temel unsurdur. Zira kendinden biri olan Gülşen'in yaşadığı mahalleye karşı üstenci tavrı, Arif'e onun iradesi dışında sahip olabilmek için büyü yaptırması vs. gibi tercihler Gülşen'in Çiğdem'den daha iyi olmadığı gerçeğini imlemektedir. Bu durumda geleneğin içerisinde olmanın iyi olmayı, modernin içerisinde olmanın da kötü olmayı gerektirmediği sonucu çıkarılabilir. Nihayetinde bu çelişkileri tartışma zeminine çekmeyi filmlerinin iskeleti haline getiren Şasa için bu film de kendi sinemasal düşüncesiyle uyuşmaktadır.

Filmde klasik melodram filmlerinde olduğu gibi modern-gelenek çatışmasını temsil eden iyi ve kötü kadın stereotipleri kullanılmamıştır. Bu stereotiplerin gerektirdiği tercihlerde bulunan kadınlar da yoktur. Filmdeki kadınlar da erkekler de kendi özgür iradeleri ile karar verir. Gülşen, babası zorlasa dahi kimi isterse onunla evlenmeyi seçer. Kendi zümresinin baskıladığı yaşam biçimini istediği ölçüde benimser. Bu bakımdan Arif filmde kendi kodlarına en yakın olan kadına yani Gülşen'e yaklaşmıştır. Filmdeki karakterlerde zorlama tercihlerden ziyade bir rasyonalite doğrultusunda yapılmış tercihler vardır. Karakterlerin bu özgür iradeleri senaryoda bir rasyonaliteye oturtulmuştur. Dolayısıyla bir modern ve gelenek çatışmasından ziyade geleneksel olarak birbirine daha çok tutunabilecekler arasındaki ilişkilerin rasyonalitesi vardır. Şasa'nın bunu yapma sebeplerinden biri de yabancılaşmayı ortadan kaldırmak istemesidir. Modernizmin vaatlerinden biri olan hızlı sıçrama yapma ve sınıfını/sosyal tabakanı hızlı bir biçimde

değiştirme vaadi yabancılaşmaya sebep olan bir durumdur. Bu yüzden de Arif, Çiğdem'i tercih etmez. Şasa, bunu da isteyerek yapar; çünkü izleyiciyi yabancılaştırmaktan kurtarmak ve yabancılaşmayı eleştirmek ister. Bu yüzden de Ayşe Şasa, Marksist geleneği kullanmayı tercih eder.

Çiğdem'in henüz yeni tanıştığı Arif'i evine davet etmesi de kötücül ya da faydacı bir tavır değil kendi "modern" çevresinde normal karşılanan bir durumdur; fakat Arif ve kendi çevresi için aynı durum söz konusu değildir. Nitekim Çiğdem'in bu teklifi sonunda taksi şoförünün attığı bakış da bunu destekleyen bir unsur olarak düşünülebilir. Filmde yer alan diğer karakterler ise belli bir tipoloji içinde yer aldıkları için zayıftır. Yunan sanat tarihi, plaklar ve İngilizce kullanımına yönelik detaylar senaryoda didaktik unsurlar olarak yer almış ve biraz sığ kalmıştır. Burada Arif geleneği temsil eden taraftan gelerek –sanki geleneğin eril olan taraf olduğunu imleyerek- Çiğdem'in arkadaşlarını fiziksel şiddetle cezalandırır. Bunun karşılığında da Çiğdem'in güvenini ve sevgisini kazanarak ödüllendirilir. Arif'in Çiğdem'le görüşmeye devam etmesi de sahip olduğu kültürel sermaye ile simgesel değiş tokuşa sokulabilecek bir pozisyon olarak ortaya çıkar. Arif'in flört ettiği Çiğdem'in mimar arkadaşına ailesi hakkında yalan söylemesi ve kendi sınıfsal durumunu farklı göstermeye çalışması buna örnek verilebilir.

Filmdeki en temel gözüken erillik, barda Çiğdem'in mimar arkadaşı tarafından öpülmesine sinirlenen Arif'in kadını tokatlamasıdır. Helene Cixous'in dediği gibi "Maskülen phallocentric bir kültürel sisteme tabi olmak, kadın arzusunu sürekli bastırılan bir öteki olarak varsaymak gerekir."[282] Burada Arif'e Çiğdem konusunda bir rakip çıkması da fallusmerkezciliği ortaya koymaktadır. Sonrasında çift bir inşaata giderek vakit geçirirken Çiğdem daha ilk seferde kendisini Arif'e açar. Arif burada klasik muhafazakâr taşralı "namus" söylemini arkasına alarak kadını suçlar. Bu da yine Arif'in taşralı habitusunu yansıtır. Arif'in Çiğdem'le yaşadığı onca olaydan sonra "bacısı" dediği Çiğdem'in arkadaşı kadınla öpüşmesi de birliktelik ve aşkın büyük anlatılarını sarsan bir postmodern durum olarak nitelenebilir. Bu da aslında Şasa'nın kendi söyleminin salt doğru olduğu gerçeğini savunmadığı, her zaman bunun da sarsılabileceği gerçeğini vurguladığı ve bu konuda bir açık kapı bıraktığı düşünülebilir.

[282] Malpas and Wake, s. 162.

Filmin senaryosunda mekân kullanımı oldukça büyük yer tutar. Şasa'nın Gülşen ve Çiğdem karakterleri üzerinden kurduğu geleneksel-modern temsilinin bir benzeri Balat ve Nişantaşı semtleri üzerinden de kurulmuştur. Balat, Arif'in dünyasındaki geleneği temsil eder ve içinde Gülşen'le olan hayatını barındırır. Bireyden ziyade mahallenin ön plana çıktığı daha samimi bir mekândır. Nişantaşı ise daha modern, apartmanların olduğu ve zengin hayatı sembolize eden bir semt olarak filmde yer alır. Daha bireyci, Batılı ve "tekinsiz" bir ortamdır. Bu tekinsizlik durumu daha alafranga bir ortamı temsil eden Nişantaşı'ndan sadece bir inşaat şantiyesinin görülebilmesine olanak verir. Burada Nişantaşı denince akla gelen miti kırar nitelikte izbe bir şantiye gözler önüne serilir. Bu durum tam manasıyla Lacan'ın "dilin, sosyal anlamların altında yatan yapının dışında kalan ve yalnızca psikoz ile açığa çıkan bir sembolik düzenin dışındadır."[283] Haliç ve üzerindeki köprü ise bu iki dünyayı birbirinden ayırır. Bu köprü Arif'in dünyasındaki eşiktir. Yerde para bulması ve bu parayı köprüdeyken Haliç'e fırlatması filmin genelinde yaşanacak olaylara verilen bir referans olarak düşünülebilir. Balat ve Nişantaşı arasında kurulan karşıtlık Marksist söylemle de örtüşür niteliktedir. Alt sınıfın/sosyal tabakanın yaşam mekânı olan ve dayanışmanın ön plana çıktığı mahalle, filmin de içinde geçtiği "alanı" oluşturur. Zengin olanın tercih edilmemesi gereken, kötülüğe daha yakın olarak resmedilmesi de Marksist bir söylemdir. Çiğdem'in babası zengin iyi karakter olarak gösterilir ama aslında o da geçmişinde bir taşralı emekçidir. Ancak eşi sayesinde şansı yaver gitmiş bir adamdır.

Sonuç olarak bu film Şasa'nın incelenen diğer üç senaryosundan ataerkil söylemin üretildiği bir film olması yönüyle ayrı tutulabilir. Yer yer ataerkil söylem yeniden üretilirken yer yer Arif'in maskülen tavırları karşısında bir huzursuzluk hissi yaratılmaya çalışılmıştır. Arif'in şiddete yatkınlığı, yalan söylemesi, Gülşen'i aldatması filmde içinde bulunduğu sosyal tabaka/sınıf tarafından ilk başta eleştirilir. Her ne kadar sonrasında onaylansa da Çiğdem'in ailesi tarafından kabul edilmemesi ve bu yaptıklarının gerekçelerinin altının özellikle çizilmemesi aslında Şasa'nın asıl niyetinin bu sistemi yeniden üretecek bir senaryo yazma niyetiyle yola çıkmadığının bir kanıtı olarak görülebilir. Filmdeki karakterler, kendi bilinçlerini kıyafetleri ile kullandıkları dil ile ve

[283] Chris Barker and Dariusz Galasinski, **Cultural Studies and Discourse Analysis**, SAGE Publications, 2001, s. 32.

verdikleri tepkiler ile temsil etmektedir. Bunun yanında bu filmde de kadınlar ve erkekler kendi özgür iradeleri ile hareket eder. Yalnız Gülşen'in, Arif'le beraber onun iktidarına da sahip olmayı istemesi ataerkil söylemi destekler. Bunun yanında Şasa'nın "gelenekle bağımızı koparmamalıyız." söylemi bu filmde de ete kemiğe bürünmüştür. Zira Çiğdem kendi bilinç düzleminden getirdiği duygularla Arif'le bir birlikteliği arzulamaktadır. Babasının da kızına destek olması ve bu tercihini takdir etmesi bunun bir göstergesidir. Film, Şasa'nın diğer senaryoları ile paralellik gösteren unsurları içerisinde taşımaktadır ve Şasa'nın sinemasal düşüncesini yeniden üretmektedir.

4.2.3. Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe (1983)

Yapımcı: Ayhan Sabuncu

Yönetmen: Yusuf Kurçenli

Senarist: Ayşe Şasa, Mahmut Cevher, Yusuf Kurçenli

Tür: Dram

Yapım Yılı: 1983

Özellikler: 35 mm, Renkli

Süre: 80 dk

Yönetmenliğini Yusuf Kurçenli'nin, senaristliğini Kurçenli'yle beraber Ayşe Şasa ve Mahmut Cevher'in yaptığı film, evli bir adamın reşit olmayan bir kızla beraber olması sonucunda yaşadıklarını anlatır. Karısı ve iki çocuğuyla turistik bir sahil kasabasında yaşayan Recep, bir otel işletir. Bu sırada dedesi kasabanın eski sakinlerinden olan Selma, ilk defa kasabaya gelir ve Recep'in otelinde kalır. Selma, kasaba sakinlerinden olan ve liseyi kendi yanında büyük şehirde okuyan Ayşe'yle yakından ilgilenir. Ayşe'nin tek amacı üniversiteye gitmektir fakat ailesi bu duruma karşı çıkar. Selma, Ayşe'nin ailesini ikna edip kasabadan ayrılır ama ailesi kararından dönerek okumasına izin vermez. Bu nedenle Ayşe evden kaçar ve Recep'in oteline sığınır. Adam genç kızı sakinleştirmeye çalışırken aralarında bir yakınlaşma olur ve ikili o geceyi birlikte geçirir. Ayşe reşit olmadığı için ertesi gün Recep tutuklanır ve hapis yatmaması

için tek çare karısı Zehra'dan boşanarak Ayşe'yle evlenmesidir. Zehra bu durumu kabullenir ve Ayşe'nin üzerine kuma gelmesine razı olur ama Zehra'nın erkek kardeşleri Recep'i rahat bırakmaz. Recep yaptığı hatanın sonuçlarına katlanmak zorunda kalır ve eski hayatı bir anda paramparça olur.

Film, Ayşe Şasa'nın diğer senaryolarında da görülen gelenek-modern arasındaki ilişkiyi temeline alır. Filmdeki kasaba turistik olmasının getirisiyle hem kasaba halkını hem de kasabaya gelen turistleri içinde barındırdığı için pek çok açıdan karşıtlıklar içerir. Ataerkil düzenin hissedildiği kasabaya büyükşehirden gelen Selma, bu düzenin merkezine oturtulur ve onun çizdiği profil üzerinden bazı örneklendirmeler yapılır. Bir kasabalının Selma hakkında söylediği *"Öyle de bu şehirli. Huyu suyu başka. Evde rahat edemez diye düşünmüştür."* sözü bu karşıtlığı özetler. Selma bikiniyle dilediği gibi denize girebilecekken onunla birlikte gezen ve kasabadan olan Ayşe erkeklerin olduğu kumsalda denize girmeye çekinir. Ayşe'nin bu tavrı onun modern ve gelenek arasında bir "eşik"te durduğunun göstergesidir. Bu eşikten atlamasını ailesinden gelen gelenek örüntüsü zorlaştırır. Ayşe'nin önerisiyle ikili kadınların olduğu daha uzak bir kumsala gider. Kamera burada -etrafta sadece kadınlar olmasına rağmen- kıyafetleriyle denize giren kasabalı kadınları yakın planda çeker. Selma, taşraya gelen modern kadın olarak kasabada hemen dikkat çekmesine rağmen karakter olarak çok muhalif bir kişilik değildir. Kasabanın örf ve adetlerinin farkındadır. Kadınların denize girdiği yerde bikini giymeyi tercih etmemesi, kayığa binerken Recep'in *"Üstünüze bir şey alsanız. Buralarda yanlış anlarlar."* lafı üzerine bikininin üstüne şal alması bu duruma örnek verilebilir. Filmde Selma, kendi bilincinde geleneğin kodlarını taşıyan ve yeri geldiğinde geleneğin getirilerini uygulayan ama özgürleşmek isteyen bir kadındır. Selma'nın gelenekle bağını ise Ayşe'yle konuşurken dile getirdiği ''kader kısmet'' meselesi gösterir. Ayşe, Selma'nın tıpkı kendi annesi gibi kadere ve kısmete olan bu inancına şaşırır. Bunun üzerine Selma şöyle bir açıklama yapar: *"Çünkü aklımız ve irademiz, içgüdülerimiz ve geleneklerimiz karşısında yenik. Şöyle bir ortamda kendimi üstüne plastik boya vurulmuş antik bir tekneye benzetiyorum. Fırtına çıkmazsa ne ala."*.

Filmin ana erkek karakteri Recep, ekmek parası peşinde koşan, sessiz, sakin bir kişiliktir. Selma'ya göre *"Recep farklı bir insan"*dır. Recep'e Selma tarafından bu kadar güvenilmesi Ayşe'yi de etkiler. Selma sonuçta Ayşe'nin rol modelidir. Ayşe'nin doktor

olmaya çalışması, o zamanki en meşru mesleki söylemi yansıtır. Ayşe'nin üniversite okumak istediğini gören insanların ona *"doktor mu çıkacaksın?"* diye bir soru yöneltmesi de bu söylemi destekler. Ayşe, kendi halinde, çalışkan ve tesettürlü giyinen bir kızdır ama artık on yedi yaşına geldiğinden dolayı kasaba erkeklerinin gözü her daim üzerindedir. Selma'ya *"Neden Selma Abla. Niçin hep gözleri üzerimde. Başımı da örtüyorum ama olmuyor."* diye dert yanar. Ayşe'nin bu çekingen ve korkak hali filmde bir noktada kırılır. Ayşe aslında öncesinde kırsaldaki normativiteye rağmen on yedi yaşında evlendirilmeye karşı çıkmıştır ama asıl kırılma sınav sonucunun gelmesiyle yaşanır. Sınav zarfı gelince babasının zarfı vermemesi Ayşe'nin kendi özgür iradesini kullanarak babasına karşı çıkmasına neden olur. Babasından "bana ait o" diyerek zarfı ister. Adam ilk defa gördüğü bu dirence karşı hemen şiddet uygulamayı seçer ve kıza tokat atar. Zarfı da yırtarak bir çeşit güç gösterisi yapar. Ayşe evden kaçtıktan sonra geceyi Recep'le geçirince babası tarafından öldüresiye dövülür. Burada kamera özellikle Ayşe'nin annesine odaklanır ve kadının bu durumdan memnun olmasının altını çizer. Ancak Ayşe'nin içinde bulunduğu durum ve annesinin tavrı Ayşe'yi hatalı olmaktan ziyade mağdur konumuna sokar. Ayşe'nin kendisini Recep'e sunması normativiteyi ihlal olarak düşünülebilir. Kendi özgürlüğünün bir yansıması olarak direnen Ayşe, okumasına izin verilmediğinde normativiteyi Recep'le beraber olarak başka türlü deler ve bunu da "modern"e en yakın adamla yapmış olur. Selma'nın yanına giderek eşiği geçme isteği ise bu sefer hamilelikle sekteye uğrar. Hamile kalması onu gelenek örüntüsüne tekrar çeker ve doğacak çocuğun babasız kalmaması söylemi onu bir zincirle taşraya tekrar bağlar. Ayşe direnmekten vazgeçmez ve bebekten kurtularak kendi zincirini bir kez daha kırmaya çalışır.

Recep'in karısı Zehra da tıpkı Ayşe gibi sessiz, sakin ama güçlü bir karakterdir. Recep kendisini aldattığında ailesi tarafından eve gelmesi için çağrılsa da kabul etmez. Üzerine kuma getirilmesine razı olur ama kardeşleri bu durumu kabullenmeyerek Zehra'nın tekrar gitmesine karşı çıkar. Annesi bunun üzerine Zehra'nın küçük kardeşine *"Deden babaannenin üstüne üç yıllık gelinken kuma getirmişti."* der. Küçük kardeşin *"onlar eskidendi."* sözü üzerine ise *"Ne değişti ki. Kadın gene kadın."* diye cevap verir. Zehra için Recep'in yeri çok önemlidir. Şasa, burada doğrudan bir güçlü güçsüz ayrımı yapmaz. Geleneğin kadını koruyan taraflarına tutunur ve karakterlerinin de buna uymasını ister. Zehra, çocuklarının babası olmasının yanında Recep'i düzenin

bozulmaması için terk etmez. Recep'i ormanda dayak yemekten kurtardığında ona *"Gölgenin üstümüzden kalkmasına katlanamam. Hapse girmemen için kumaya razı oldum. Başsız mı koyacaksın bizi."* diye veryansın eder. Zehra aldatılma olayından sonra zayıflık göstermez ve direnir. Evi terk etmeyerek, babasının evine gidip sinmeyerek, iktidarını bırakmayıp görünür olarak Recep'i iyilikle cezalandırır. Recep geleneğin dışına çıkmaya çalışıp uzaklaşmak istediğinde ise Zehra onu öldürür.

Şasa, senaryolarda kendi düşüncesini ortaya koyarken klasik Yeşilçam kodlarının dışına çıkarak hareket eder. Bu tercihler kimi zaman bir intihar, kimi zaman bir cinayet, kimi zaman da toplumun onaylamadığı bir şeyler yapmak olarak tezahür eder. Klişelerin dışına çıkarak gelenekten, kendi inandığı değerlerden tutunan Şasa, var olan sistemin sadece kadın üzerindeki baskısını değil erkek üzerindeki baskısını da gösterir. Erkeğin de ezildiğini dile getirmesi Foucault'la örtüşen bir söylemdir. Burada erkekliği performe etmek için gerekli olan söylemsel ve söylemsel olmayan pratikleri kullanmak erkek-oluşun gerektirdiği birer zorunluluk gibi anlaşılmaktadır. Bu bağlamda J. Butler'a göre "bu biyolojik ya da etnik kökenlerden neşet eden değişmez kimlikler değil gündelik pratiklerle bir performatif yorum kazanan söylemlerdir."[284]

Filmde Recep'in hapse atılma meselesinde Şasa, alışılmışın dışında bir tavırla karakterlerin davranışlarını ve seçimlerini de filme dâhil eder. Burada sadece hukukun ve ataerkil düzenin dediğini değil ayrıca geleneği ve özgür düşünceyi de hesaba katar. Böylece baskıyı sadece kadınlar üzerine değil erkek karakter üzerine de yaymış olur. Şasa sistem içerisinde ezilenin hem kadın hem erkek olduğunu vurgulayarak aslında alışık olunan klişelerin dışında kalır ve ataerkinin içerisindeki çelişkileri de anlatmaya çalışır. Şasa, ataerkil düzene yer vermeye çalışırken bunu patriyarkal söylemin yeniden üretimi için değil aksine kendi düşüncesine hizmet etmesi için kullanır ve çelişkileri anlatmaya çalışır. Şasa'nın dili bu sebeple hiç bir zaman tahakkümcü bir hale bürünmez. Çelişkileri sadece gösterir ve toplumsal olarak kendi kültürüne, değerlerine yabancılaştırılmış olan bir milletin kendi eserlerinde yabancılaşmasına izin vermez. Bunu yaparken de yabancılaşmanın absürtlüğüne sıkça yer verir.

[284] Barker and Galasinski, s. 125.

Şasa'nın bütün filmlerinde hem geleneğin içerisinde yer alan hem de geleneğin içinde özgür iradesi olan bireylerin geleneğin kendilerini koruyan taraflarına tutunması vurgulanır. Bu filmde özellikle kadınların gücü geleneğin içinden gelir. Kendi özgür iradeleriyle kendi kararlarını verip geleneğin kendilerini koruyan tarafına tutunurlar. Şasa bunu anlatırken çelişkilere yer vermekten kaçınmaz. Örneğin Selma geleneğin kendisini koruyan örtünme alışkanlığını yadırgamayıp denize daha kapalı bir kıyafetle girer ancak Ayşe kapalı giyinmesine rağmen sürekli erkeklerin bakışlarına maruz kalmaktan kurtulamaz. Bunun yanında Zehra, Recep'in evini terk etmeyerek oraya tutunur ve oradan aldığı güçle Recep'le ilgili hükmü kendisi verir. Kadınların hiç biri başkalarının yönlendirmelerine muhtaç değildir. Kendileriyle ve hayatlarıyla ilgili kararları geleneğin kendilerini koruyan unsurları ile yaparlar. Bu kimi zaman bir karar/hüküm kimi zaman bir nesne kimi zaman da bir tercih olur. Şasa, tüm bunlarla kendisine ait düşünceyi tekrar tekrar yaratır. Bu filmde de yabancılaşmaya Zehra'nın kararıyla engel olur. Recep, Ayşe ile beraber İstanbul'a gidebilseydi ve Ayşe'nin de en büyük isteği olan bu durum gerçekleşseydi yabancılaşma gerçekleşmiş olacaktı. Fakat Şasa yabancılaşmanın gerçekleşmesine engel olduğu gibi sınıf çelişkisini de bu filmde ana iskeletin temeline yerleştirmiştir.

4.2.4. Gramofon Avrat (1987)

Yapımcı: Lokman Kondakçı

Yönetmen: Yusuf Kurçenli

Senarist: Ayşe Şasa, Yusuf Kurçenli

Tür: Dram

Yapım Yılı: 1987

Özellikler: 35 mm, Renkli

Süre: 83 dk

Yusuf Kurçenli'nin yönettiği, senaryosunu Ayşe Şasa'yla beraber yazdığı *Gramofon Avrat* filmi Şasa'nın kendi ifadesiyle "en düzgün bulduğu" senaryosudur.[285] Sabahattin Ali'nin aynı isimli hikâyesinden senaryolaştırılan ve Konya oturak âlemlerinin konu edildiği film, güzelliğiyle bu âlemlerde nam salmış Cemile'nin hikâyesine odaklanır. Halk arasında "Gramofon Avrat" adıyla bilinen Cemile, kendisi gibi eski bir oturak kadını olan Azime ile beraber kalır. İkilinin en büyük hayali para biriktirip kendilerine başka bir şehirde hayat kurmaktır. Bir akşam kasabanın zenginlerinden Rıfat, Cemile'nin yolunu keser ve kadını kaçırmaya çalışır. Faytoncu Murat, Cemile'yi kurtarmak için adamı öldürür ve hapse düşer. Vicdan azabı duyan kadın, Murat'ı kurtarmak için kasabanın zenginlerinden Manifaturacı Ali'ye gider ve yardım ister. Kadına yardım eden Ali, Murat için avukat tutar ama Cemile'den de aşkına karşılık vermesini bekler. Murat'ı ziyaret etmesini istemez ve bir süre sonra kıskançlığı yüzünden Murat'a yalan söyleyerek vurulmasına neden olur. Bunun üzerine Cemile, Ali'yle ilişkisini keser ve geneleve yerleşir. Burada çalışıp Murat'ın ihtiyaçlarını karşılamaya başlar.

Filmin çıkış noktası Konya'nın oturak âlemleridir. Konya kültürü araştırmacısı olan Mahmut Sural, Yeni Konya Gazetesi'nde yazdığı yazılarda bu ortamlar hakkında bilgiler verir. Konya'nın eğlence kültüründe önemli bir yeri olan ve köklü bir geleneğe sahip olan oturak âlemleri 1900'lü yıllarla beraber yozlaşmaya başlamıştır. Oturak âlemi herkesin istediği gibi girebileceği yerler değildir ve "hovarda" adı verilen varlıklı kişiler âlemleri düzenler. Konyalı yerli kadınların bu âlemlerle bir ilgisi yoktur. Kadınlar yabancıdır ama bir fuhuş malı değildir. Değerleri güzellik, çirkinlikleriyle değil oyun kabiliyetleri, güzel türkü söylemeleri ve zekâlarıyla ölçülür. Onları kollayan ve taşıyan erkeklere de "efe" denir. Oturak âleminde içki, meze ve diğer yiyecekler oturak kadını tarafından hazırlanarak hovardalara sunulur. Daha sonra müzik ekibi çalar ve oturak kadını türkü söyleyerek oynar. Hovardalar asla oynamaz, oyuncu kadınla cilveleşmez ve konuşmaz, hatta birbirleriyle bile konuşmaktan imtina eder.[286] Filmde de bu anlatılan

[285] Şasa, **Bir Ruh Macerası**, s. 131.
[286] Vedat Çakır, "Konya'nın Geleneksel Eğlence Kültürü", **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 17, Konya, s. 360-361.

çerçeve birebir işlenmiş olup zaman zaman var olan geleneğe ve adaba uyulmaması üzerinden bazı anlatımlar yapılmıştır.

Filmde, dışarıda toplum içerisinde bireylerin son derece muhafazakâr görünmeleri bir çeşit genel söyleme, normativiteye uygunluk anlamına gelir. "Burada normallik istatistiki bir kategori olsa da normal genelde ahlaki düzeyde yerleşir ve buyruk gücüne sahiptir.". Cinsellik anlayışının normativitesi Konya'nın "toplumsal normativitesine bir norm statüsü kazandırıp anormal pratik ve arzulara göre tanımlar."[287] Hane içerisinde mevcut süperegonun tam tersine dans, kumar ve içki üçgeninde cereyan eden bir normativite ihlali mevcuttur. Bunun ayrıca normalleşmesi ve gelenekselleşmesi söz konusudur. Foucault için ihlalin sınırlarının daha önceden belirlenmiş olması yönetimsellik kavramıyla karşılanır. "Yönetimsellik, biyopolitik olarak sadece toplum yönetimini değil bireylerin kendi özgürlükleri içerisinde kendilerine ve birbirlerine göre sahip olabildikleri stratejilerin kontrollerini de içerir."[288] Aynı zamanda Şasa, modernin içinde var olduğu zannedilen eğlence biçimlerinin, kadının özgürlüğünün, kadın erkek ilişkilerinin geçmişte de var olduğunu, bizatihi geleneğin içinde de olabileceğini gösterir.

Şasa'nın izleyiciyi 1900'lü yılların başındaki Konya'nın bir oturak âlemine götürmesi kendi sinemasal düşüncesini üretebilmesi için seçilmiş doğru bir tercihtir. Kendisinin de ifade ettiği gibi bu senaryo Şasa'nın sinemasal düşüncesinin izlerini her kıyısında köşesinde barındırır. Şasa'nın, modern denilen şeyin aslında geleneğin içerisinde var olduğu, olabileceği, yeter ki bakılması gerektiğine dair söylemi bu senaryo ile ete kemiğe bürünür. Şasa, bu sebeplerle Konya gibi tasavvufu, geleneği, İslamiyet'i imleyen bir şehirde -hem de modernleşmenin daha devlet eliyle uygulanmadığı, halkın geleneksel değerlere bağlı yaşadığı bir dönemde- yaşanan bir gerçekliği tercih eder. Bu senaryoyla Batılılaşma denilen şeyin yanlış anlaşıldığına dair söylemini yeniden üretir. Bununla beraber geleneğin içerisinde çelişkilerle birlikte modern olma düşüncesinin içerisindeki çelişkileri de gözler önüne serer.

Gramofon Avrat'ta da *Ah Güzel İstanbul*'dakine benzer olarak özgür ve kararlı kadın imajı vardır. Bu filmde de Rıfat'ın Gramofon'un evini basması, erkek sahiplenmesi

[287] Tamsın Spargo, **Foucault ve Kaçıklık Kuramı**, İstanbul: Everest Yayınları, 2000, s. 76-77.
[288] Revel, s. 129.

ile kadın özgürlüğü ikileminin ve eril bastırılmışlıkla kadını düzeltmeye çalışmanın bir örneği verilmiştir. Buna rağmen filmdeki kadınlar tüm kararları kendi özgür iradeleri ile verirler. Cemile kendi isteğiyle oturakçı kadını olarak çalışır ve istemediği adamın oturağına gitmez. Öyle ki Manifaturacı Ali'nin boyunduruğu altına girmektense genelevde çalışmaya başlar.

Filmin ana kadın karakteri Cemile'dir. Yaptığı işten çok bir memnuniyetsizliği olmasa da bazı hovardaların yaptığı taşkınlıklardan rahatsız olur. "*Ne töre kaldı ne terbiye…*" diyerek yaptığı işin adabından ve geleneğinden haberdar olduğu ama artık yozlaşmaya başlamasından da rahatsız olduğu anlaşılır. Cemile, kasabada çok popüler bir kadındır ama insanlarla çok bir iletişim de kurmaz. Herkes onu "Gramofon Avrat" olarak bilir. Bir kasabalı adamın söylemiyle *"avradın giydikleri bile bir başka"*dır ve *"yakışır Gramofon'a"*. Oturak âlemleri gece yapıldığı için kaçırılma korkusu nedeniyle sadece Faytoncu Murat'ın arabasına biner. Murat terbiyeli, Gramofon'a bakmaktan bile imtina eden ama ona çok da âşık bir adamdır. Cemile, Şasa'nın geleneğin içinde özgür olan karakterlerinden biridir. *Ah Güzel İstanbul*'daki Ayşe gibi, *Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe*'deki kadınlar gibi Cemile de geleneği dışlamayan ve geleneğin içinde özgür olan bir karakterdir. Şasa, böylece geleneğe yabancılaşmış kadınlardan ziyade geleneğe tutunan kadın tercihleri kullanarak Marksist söylemi burada da gösterir.

Filmde iki kadın karakter daha vardır. İlki eski bir oturak kadını olan Azime'dir. Oturak âleminin geçmişini ve geleneğini temsil eden Azime, Cemile'ye her zaman sahip çıkar ve onunla birlikte büyük bir kentte hayat kurmak ister. Dürüst bir kadın olsa da karakol sahnesinde Cemile'yi korumak adına Murat'ı suçlamaktan çekinmez. Diğer kadın karakter ise Terzi Nürve'dir. Tek başına yaşayan, erkeklerle arkadaş olabilen rahat bir kadındır. Cemile'yle Ali'nin arasını yapmaya çalışır ama sarhoş oldukları bir anda Cemile'ye ilgisi olduğundan bahseder. Bu, sadece bilinçdışıyla açığa çıkan –burada sarhoşlukla- normativiteye uymayan bir cinsel pratiktir. Aslında Nürve'nin bunu herkesten saklaması ve Cemile'ye açıldıktan sonra Cemile'yi kendisinden uzaklaştırmaya çalışması heteronormatif söyleme karşı bir direniş göstermediği anlamını taşır. Gramofon'un radikal bir yaşamı olmasına rağmen heteronormatif söylemin pratiğiyle evden kaçması ya da gönderilmesi de buna işarettir. Yani Terzi, Cemile'yi heteronormatif bir ilişkiye göndermektedir. Terzi Nürve'nin ve Cemile'nin yaşadığı bu cinsel

yakınlaşmanın, oturak âlemlerindeki özgürleştirilmiş ilişkilerin ve yaşam pratiklerinin aslında modernleşmeyle bir ilişkisi olmadığını, geleneğin içerisinde de olabileceğini göstermesi açısından önemlidir. Burada film, farklı eşcinsel eğilimlerin talep edilmesinin modernleşmeyle ilişkili olmadığını, geleneğin içerisinde de bu tarz durumların olabileceğinin altını çizer.

Filmde iki tane "hovarda" vardır. İlki eşrafın zenginlerinden olan ve Gramofon'a yakın ilgi gösteren Rıfat'tır. Serseri bir tiptir ve sürekli olay çıkarır. Sonunda Gramofon'u kaçırmak istediği bir akşam Murat tarafından vurularak öldürülür. İkinci "hovarda" ise Manifaturacı Ali'dir. Daha sakin ve kibar olan Ali, Gramafon'a ilgi beslese de bunu resmiyete dökme yoluna gider. Cemile'ye hediyeler gönderir ve onunla evlenmek ister. Şapkası ve kıyafetleri oldukça moderndir. Ailesi oldukça dindardır ve karısının akli dengesi yerinde değildir. Bu nedenle ailesinden başka biriyle evlenmesi ve çocuk yapması üzerine izin çıksa da o Gramofon'la berber olmak ister. Ali'nin, kasaba çevresinde zengin ve söz sahibi biri olduğu için bir otoritesi vardır ve bunu Cemile üzerinde kullanmaya çalışır. Ali, normativiteye uygun olmayan bir şekilde evli olmadan kadının evine gider ve bu normativiteye karşı bir direniş gösterildiği anlamını taşır. Oturak meclisinde dahi oturak kadınlarıyla bir ilişki kurmak gelenek dışıyken Ali'nin Cemile'yle yaşadıkları tamamen geleneğe karşı bir direniştir. Kadını kontrol etme ve kendi dünyasına dâhil etme isteği bir süre sonra kıskançlığa dönüşerek Murat'ı ölüme göndermesine kadar gider. Ali bu durumdan sonra pişmanlık duysa da Cemile bu durumu kabullenmeyerek kendi isteğiyle geneleve yerleşir. Amacı Ali'yi kendi dünyasından uzak tutmaktır. Ali de var olan gücünü, otoritesini, saygınlığını arkasında bırakamaz ve genelevin kapısından içeri girmeye cesaret edemez. O kapı onun için bir sınırdır.

Filmde, Ayşe Şasa'nın çoğu senaryosunda yer verdiği gelenek-modern çelişkisine pek çok örnek mevcuttur. Şasa, senaryodaki bir öğretmen karakterinin sözleri ve davranışları üzerinden örtünme ve modernizm eleştirisini tartışma zeminine yatırır. Öğretmen karakteri İsmail, filmde en çok konuşan karakterdir. Halkevinde *"dünün ümmetinden yarının asri milletini yaratacağız."* diyerek organize ettiği bir piyes için hazırlıklar yapar. Bu piyeste renkli ve modern kıyafetleriyle "medeniyet meleği" rolünde pek çok küçük kız Batılı bir müzik eşliğinde performans ortaya koyar. Sahnenin ortasında kara çarşafın içinde ve iplerle bağlanmış olarak duran bir kadın vardır. Kadının

çevresinde dans eden küçük kızlar ipleri çözer ve çarşafı açar. Altından beyaz elbiseli ve üzerinde "medeniyet" yazılı bir kuşak takmış bir kadın çıkar. Şasa'nın burada kara çarşafa sarılı olup medeniyet düzenini ortaya çıkarması absürt bir durum olarak değerlendirilebilir. Medeniyet denilen şeyin örtünmekle ya da açık olmakla anlaşılmasının absürtlüğü üzerinden yapılan bu eleştiri, zaten kasabanın içerisinde açık bir şekilde yaşanan "medeni" şeylere yapılan trajik bir göndermedir. Şasa, böylece örtünme nesnesini nasıl gördüğünü kendi düşüncesini yaratmada kullanır. Filmin içerisinde oldukça didaktik durabilecek olan bu anlatımı bir piyese indirgeyerek bir çeşit dolaylı anlatıma gitse de filmin senaryosunun geneli düşünüldüğünde sahnenin oldukça yapıştırma olduğu değerlendirmesi yapılabilir. Aynı öğretmenin bir oturak âlemine davet edilmesi ve orada Cemile'yi izlerken oturak adabına uymayarak konuşması da bu gelenek-modern içerisindeki çelişkilere bir göndermedir. Öğretmenin *"Türk balesi buralardan doğacak eminim."* sözü de bulunduğu ortama ne kadar yabancı durduğunu gösteren bir detaydır.

Şasa, *Gramofon Avrat* filminde izleyiciyi geçmişe, geleneğe götürerek aslında bugün modern olarak talep edilen şeylerin gelenekte zaten var olduğunu gösterir. Böylece kendi düşüncesini bu filmle de oluşturmuş olur. Şasa'da Refiğ'de ya da Akad'da olduğu gibi bir modern eleştirisi yoktur. Akad, modernlikte aksayan yönleri keskin karşıtlıklar üzerinden anlatırken Şasa'da böyle bir amaç sezilmez. Şasa, sınıfsal çelişkileri ve bunu algılamadaki absürtlüğü ortaya koyar. Sinemasal düşüncesini algıyı bozmak, tüm algıdaki bulanıklığı ortadan kaldırmak için kullanır. Yani modern denilen şeyin aslında zaten geleneğin içinde de olduğunu söyler ve geçmişle bağını koparmamayı gaye edinir. Filmin dönem filmi olması da izleyicinin geleneği tanıması ve Şasa'nın altını çizdiği bağın seyirci tarafından daha kolay kurulabilmesi açısından önemli bir tercihtir.

Şasa'nın kendisine en yakın bulduğu senaryosu olarak nitelendirdiği bu çalışması, sınıf/sosyal tabaka çelişkisini farklı açılardan ele alan, inceleyen ve tekrar tekrar kuran, böylece Şasa'nın sinemasal düşüncesini taşıyan bir eserdir. Bunu hem geleneğin içerisindeki oturak âlemleri ile hem de örtü kullanmamanın medeniyet kabul edilmesi üzerinden kurar. Bunu yaparken de kostümler kendi düşüncesine hizmet eden yapıtaşları olmaya devam eder. Örneğin akşam oturak âlemlerinde dansöz kıyafetini andıran bir kıyafetle dans eden Cemile, gündüz şehrin içinde çarşafla gezmektedir. Filmdeki iki

oturaktan bilge olan yani Cemile'ye oturak geleneğini öğreterek onu yetiştiren Azime, Cemile'yi yetiştirirken ona bir bilinç aktarımı yapmaktadır. Bu durum Cemile'nin söylemlerinden ve bu söylemleri Azime'ye anlatırken ondan aldığı onaylardan anlaşılabilir. Bunların yanında filmdeki bütün karakterler bir birey olarak ele alınmış ve herkes kendi kararlarının getirdiği hayatları yaşamak zorunda kalmıştır.

5. SONUÇ

Ayşe Şasa, ataerkil bir ailede olduğundan dolayı annesinin kız çocuk doğurduğunda çok üzüldüğünü, hatta ona bir süre süt bile vermediğini dile getirir. Buna rağmen, geleneksel bir aileden gelen ve Şasa'nın ifadesiyle çift kimlikli, parçalanmış bir kuşaktan olan ebeveynlerinin yönlendirmeleriyle bir Batılı gibi büyütülür. Batılı gibi olmaya çalışan ailesi Şasa'yı modernleşme sürecinin yansımalarından biri olan mürebbiyelerin eline bırakır ve ailesinden uzaklaşan Şasa, ilk yalnızlığını bu süreçte yaşar. Aslında hayatındaki ilk çelişki de böyle başlamıştır. Daha sonra içinde bulunduğu ikili yaşam tarzı hayatı boyunca çelişkiler üretir. Gelenekten kopuk yaşamında kendi ana dilini öğrenirken ve konuşurken bile zorlanır. Kendisi Tanrı'ya yalvarırken Allah olarak değil de Gott ismiyle yakardığını ve bunun da kendi yabancılaşmasının birebir örneği olduğunu söyler. Şasa, ilerleyen yıllarda bu yabancılaşma meselesini yazdığı filmlerin merkezine koyarak kendi hayatında yaşadığı bu durumu filmlerinde yazdığı karakterlerinin yaşamasına izin vermez. Onları hep geleneğe bir şekilde tutunan kişiler olarak resmeder. Bunun yanında pek çok detayda da –örneğin *Gramafon Avrat*'taki sahne performansında- yabancılaşmanın absürtlüğünü gözler önüne serer.

Şasa'nın yaşadıklarından kaynaklı olan ontolojik bocalama hali onu uzun yıllar bir "iz sürücü" edasıyla neyin peşinden gitmesi gerektiği üzerine yönlendirir. Sonunda da bu durum onu yerli geleneğe ulaştırır. Kendi dünyasında aradığı cevapları İslamiyet'le anlamlandırır ve bu durum hem hayatını, hem düşüncelerini hem de sinema dilini belirgin şekilde etkiler. Yaşadığı değişimin temelinde sinemayla yaşadığı yoğun bir iç hesaplaşmanın ve arayışın olduğunu, kendi zanaatının onun kimliğini şekillendiren ve hakikatle bağını güçlendiren bir unsur olduğunu dile getirir.

Şasa, hayat hikâyesinin bir hakikat arayışının özeti olduğunu söyler. Dar gelirli insanların yaşadığı bir toplumda varlıklı bir ailede dünyaya gelmesi onda bir baskı ve aidiyet sorgulamasına neden olur. Bir arayış içerisinde olması onu bir süre sonra toplumcu düşüncelere iter ve sürekli bir şeylere ait olma ihtiyacı duyar. Türkiye'deki Batılılaşma anlayışının yanlış anlaşıldığını, bir toplumun asırlarca biriken kültürel mirasının bir çırpıda silinmeye çalışılmasının kültürel devamlılık açısından çok sıkıntılı olduğunu, özellikle dilin yozlaştırılmasının sakıncasını ve bu durumun Türkçe konuşan

bireylerin toplumla olan bağını körelttiğini dile getirir. Şasa, Batı'nın idealize edilmemesi gerektiğini söyler. Çatışmacı dilin bu topraklarda yer almadığını, yerli malzemenin, Türk hayatının, davranışının, ahlakının ve jestinin Batılı sanatlardan ve biçim anlayışından çok farklı olduğunu ve bu anlayışın empoze edilmeye çalışılması durumunda "malzemenin sürekli kustuğu bir çirkinlik" ortaya çıkacağını belirtir. Batı'dan gelen Prometeci görüşte insanın kendisiyle, ötekiyle ve kâinatla sürekli bir çatışma halinde olması istenir. Bu çatışma hali Batı insanı tarafından hem kişisel olarak hem de toplumsal olarak içselleştirilse de Türk insanı ve Türk sanatı bu anlayışı benimseyememiştir.

Şasa, Atıf Yılmaz'la birlikte sipariş olarak gelen kalıplaşmış senaryolar yazmaya başlar. O dönemki ticari baskılar istenilen senaryoların yazılmasını engellese de Şasa, kendi kodlarını filmlere aktarmaya çalışır. Başta Batı dramaturjisini Türk sinemasına dâhil etmeye çalışır fakat kısa süre sonra bu durumun vahametinin farkına varır. Ona göre asıl önemli mesele Türk toplumunun yapısından ve Türk tarihinin özelliklerinden beslenmektir. Şasa'ya göre Türk filmlerini şekillendiren iki unsur vardır: yerellik ve modernlik. Şasa, bu iki karşıt unsurun Türk sinemasının veriminde karmaşık bir rol oynadığını belirtir. Bu yüzden sinema dilinde karşıtlıklardan ziyade çelişkiler kullanmayı tercih etmiştir. Bu anlayışını iki dönemine de taşır. İlk döneminde gelenekten beslenen bir trajedi ortaya koymaya çalışır ve bazı çatışma unsurlarını filmine dâhil eder. İkinci döneminde ise gelenekten beslenilmesinin önemine tekrar vurgu yapsa da aslında trajedinin Türk sineması için uygun olmadığına ve epik bir yaklaşımın ön plana çıkması gerektiğine karar verir.

Şasa, sinemanın yaratıcısının bilinçaltını bir ayna gibi dışarı vuran bir sanat olduğunu söyler. Yeşilçam Günlüğü yazı dizisinde ilk dönem senaryolarını kendi ruh halinin ve gerginliğinin çokça hissedilmesi nedeniyle pek başarılı bulmadığını dile getirir. Yazdığı senaryolardan kendi ruhsal çelişkilerini okuması onu bir kimlik bunalımına sürükler. Bir çeşit oto-analiz olan bu süreç Şasa'da ağır bir sinir hastalığı yaratmış, meslekten tümüyle çekilmesine neden olan bir bunalım sürecine girmesine neden olmuştur. Şasa, ikinci döneminde ise tasavvufa ve İslamiyet'e yönelir. Kendi değerleriyle mesleğine baktığını anlatır ve içinde yaşadığı medeniyetin temelinde de İslam'ın yattığını açıklar. Burada ortaya çıkan Rüya Sineması kavramı rüya olgusunun tasavvuftaki kâinatın yaratıcısının bir rüyası olması meselesine bağlanır. Şasa, sinema yapılırken

tasavvuftan faydalanılması gerektiğini ifade eder. Zaten İslamiyet'te rüya, Yaratıcı ile bizatihi irtibat kurulabilen bir alan olarak görülür. Aslında Şasa'nın ortaya attığı şey, sinemanın hayalin mi yoksa rüyanın mı elinde olduğu meselesidir. Sinemanın Batı kaynaklı bir sanat olması, başlangıcından itibaren madde ile mana arasındaki uçurumu arttırmış, maddeyi ve insanı putlaştırmıştır. Hayal, gerçeği aşarak toplum hayatında birincil ereğe dönüşmüştür. Şasa, bu durumun Avrupa toplumunda da devam ettiğini ve sinemanın hayalin buyruğunda ilerlediğini ifade eder. Şasa'nın burada ifade ettiği kavram ise sinemanın hayalin buyruğundan sıyrılarak rüya niteliği kazanabilme olanağıdır.

Şasa'ya göre Yeşilçam sineması dram türünü başaramamış ve her ne kadar çabalansa da ortaya melodramlar çıkmıştır. Şasa, bu durumu iki nedene bağlar. İlki Aristocu bir dram geleneğinin olmaması, ikincisi de çağdaş bir kritik söylemin gelişmemesidir. Şasa, İslami geleneğin hayatı çatışma üzerinden değil uyum üzerinden kavramasını, çelişkiden uzak duran insan yapısını, Nietzsche ya da Freud gibi isimlerin yaklaşımlarının Türk kültürüyle bağdaşmamasını buna örnek gösterir. Şasa'ya göre Türk sinemacısı kendi idrakine ancak Batı sinemasını taklit etmekten vazgeçerse varabilir. Kurosawa ve Eisenstein gibi sinemacıların epik kalıbı modern bilinçle kullandıklarını ve böylece hem tarihi hem de psikolojiyi sinemalarına adapte ettiklerini dile getirir. Hegel'in Doğu sanatındaki dramatik noksanlığa ve lirik etmenlerinin güçlülüğüne yönelik ifadelerini de buna örnek gösterir.

Şasa'ya göre sosyal hafıza da denilen bilinç eğer tahrip edilirse yabancılaşma meselesi ortaya çıkar. Kolektif sembol ve değerlerin insanların bilinçlerinden silindiğini söyleyen Şasa, bir başka kültürün normları üzerinden dünyanın kavranmaya çalışılmasını eleştirir. Ona göre gelenek dünün, bugünün ve geleceğin sürekliliğini içerir. Bu nedenle Şasa, modernizmin ithal edilemeyeceğini, kendi geleneğinin içinde bir dönüşümün gerektiğini ifade eder. Aksi durumda bir sahicilik problemi ortaya çıkar. Ayrıca Kemal Tahir'in geleneksiz yapılamayacağını belirttiğini ve Osmanlı Medeniyeti'yle Batı Medeniyeti arasındaki ayrımı gösterdiğini anlatan Şasa, Tahir'in İslam'ın rolünü yeterince vurgulamamasını ise eleştirir. Ona göre bu role vurgu yapılmazsa medeniyete sadece dünyevi bir gözle bakılabilir ve böylece tarihin ve kültürün sadece kısıtlı boyutları ele alınabilir.

Ayşe Şasa, söylediklerini filmlerinde tam olarak ortaya koyamasa dahi Türk sineması üzerine düşünsel bir zemin kurmuştur. Ortaya attığı ve sinema literatüründe yer edinen bu fikirler hem geçmişte ortaya konan filmlerin okunabilmesine katkı sağlamış hem de daha sonra üretilen filmlere referans olmuştur. Marksist çizgisiyle birlikte filmlerinde bir sınıf çelişkisi/sosyal tabaka çelişkisi ortaya koyar ve farklı tabakadan insanları bir araya getirir. Şasa'nın içinden geldiği çevre ve iletişim halinde olduğu insanlar bu sınıf çelişkisini birebir yaşamasını ve dönemin Türkiye'sindeki realiteyi gözlemleyebilmesini sağlamıştır. Filmlerinde kullandığı argümanları çatışmalar üzerinden kurmaktan ziyade çelişkiler üzerinden kurmayı tercih eder. Söylemlerinde çatışmalardan bahsetse de senaryolarında çelişkileri kullanır. Böylece Şasa, izleyiciyi kendi geleneğine yabancılaşmaktan uzak tutma çabasındadır. Şasa, geleneğin zemine alınarak kullanılması taraftarıdır çünkü gelenek "sana ait olan şeylerdir.". Tüm geleneksel kodlar bir kişiyi kendisi yapan unsurlardır ve eğer bir değişim olacaksa bu da gelenek içerisinde gerçekleşir. Şasa'ya göre yeniyi keşfetmek kendi üzerinden olur. Yabancılaşmanın etkisini ortadan kaldırmak için geleneğe tutunmak gerekir. Bu nedenle Şasa'nın düşüncesi yabancılaştırmayı değil tersine yakınlaşmayı sağlar.

Şasa, sınıf/sosyal tabaka çelişkisini; dil, kostüm, bilinç, mekân, kadın ve erkeğin temsillerinde; filmin öyküsünü var eden kahramanların toplumsal statülerindeki, dillerindeki, kostümlerindeki, devindikleri mekânlardaki ve bilinç düzeyindeki çelişkileri ortaya koyarak açıklar. Burada bazı sorular ortaya çıkar: Bu çelişkilerden çıkan travmalar, kahramanları Ayşe Şasa'nın sinemasal düşüncesinin gerektirdiği alana taşıyor mu? Geleneksel, manevi değerlerden ve kültürel kimlikten kopmadan yeni bir imgelem düşlemek mümkün mü? Geleneğe yaslanarak, geçmişe ve geleneğe yabancılaşmadan yeniyi yakalamak ve düşlemek olası mı? Yapılan incelemelerde bu soruların cevabı aranmıştır.

Ayşe Şasa'nın Marksist söylemi 1980 sonrasında yazdığı senaryolarda biraz farklılaşır. Bu farklılaşma Marksist söylemi kırmak için değil kendi düşüncesini var etmek amacıyladır. Erkeği, kadını, aydını, yoksulu, fakiri ya da eğitimsiz insanı gösterirken alışık olan kodlardan ziyade çelişkiler üzerinden ilerler. Şasa, örneğin *Balatlı Arif* filminde zengin olan kadını illa kötü kadın olarak resmetmez. Klasik Yeşilçam filmlerinde baştan çıkarılan kadın lağvedilince "başka yapacağı bir şey yok" denilerek

kötü yola düşer. Şasa ise bu bakışı aşmak için karakterlere farklı yollar çizer ve böylece kendi düşüncesini var eder.

Şasa, filmlerinde kadın ve erkek arasında bir hiyerarşi kurmamış, Türk sinemasında çokça görülen ataerkil bir yapı kullanmamıştır. Bu nedenle kadını ve erkeği konumlandırışı farklıdır. Bir kadın sorunundan ya da bir erkek sorunundan bahsetmekten ziyade bir insan sorununa değinir. *Ah Güzel İstanbul* filmindeki Ayşe karakteri zayıf bir profil sergilemez ve Haşmet'e boyun eğmez. Kendi isteğiyle İstanbul'a geldiği gibi kendi istediği şekilde de ortamlara girer. Filmde Ayşe yerine kırsaldan gelen genç bir çocuk da kullanılabilir ya da Haşmet yerine bilge bir kadın figürü de yerleştirilebilir.

Ah Güzel İstanbul filminde Şasa'nın, "bize ait kodlarla sinemamızı var edelim." düşüncesini uyguladığı ve uygulama alanında senaryolarının temel düzenekleri olan sınıf/sosyal tabaka çelişkisini kostüm, dil, mekân, bilinç ve kadın erkek temsillerinde kurabildiği görülür. Haşmet ve Ayşe'nin iki farklı sınıftan gelen iki farklı insan oldukları dillerinde, kostümlerinde –kıyafetleri değişse bile sonuç değişmez-, bilinçlerinde bulunabilir. İki karakter sınıf/sosyal tabaka çelişkisini ortaya koyması bakımından da farklı sınıfsal/tabakasal bilinç seviyesindedir. Dolayısıyla bu film dil, kostüm, bilinç düzleminde birbirinden farklı iki insanın yakınlaşmasını anlatırken sınıf çelişkisini, senaryonun ana konusu yaparak tartışma zeminine çeker.

Balatlı Arif, Şasa'nın incelenen diğer üç senaryosundan ataerkil söylemin üretildiği bir film olması yönüyle ayrı tutulabilir. Yer yer ataerkil söylem yeniden üretilirken yer yer Arif'in maskülen tavırları karşısında bir huzursuzluk hissi yaratılmaya çalışılmıştır. Filmdeki karakterler, kendi bilinçlerini kıyafetleri ile kullandıkları dil ile ve verdikleri tepkiler ile temsil etmektedir. Bunun yanında bu filmde de kadınlar ve erkekler kendi özgür iradeleri ile hareket eder. Şasa'nın "gelenekle bağımızı koparmamalıyız." söylemi bu filmde ete kemiğe bürünmüştür. Zira Çiğdem kendi bilinç düzleminden getirdiği duygularla Arif'le bir birlikteliği arzulamaktadır. Babasının da kızına destek olması ve bu tercihini takdir etmesi bunun bir göstergesidir. Film, Şasa'nın diğer senaryoları ile paralellik gösteren unsurları içerisinde taşımaktadır ve Şasa'nın sinemasal düşüncesini yeniden üretmektedir.

Şasa'nın bütün filmlerinde hem geleneğin içerisinde yer alan hem de geleneğin içinde özgür iradesi olan bireylerin geleneğin kendilerini koruyan taraflarına tutunması vurgulanır. *Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe* filminde özellikle kadınların gücü geleneğin içinden gelir. Kendi özgür iradeleriyle kendi kararlarını verip geleneğin kendilerini koruyan tarafına tutunurlar. Şasa bunu anlatırken çelişkilere yer vermekten kaçınmaz. Kadınların hiç biri başkalarının yönlendirmelerine muhtaç değildir. Kendileriyle ve hayatlarıyla ilgili kararları geleneğin kendilerini koruyan unsurları ile yaparlar. Bu kimi zaman bir karar/hüküm kimi zaman bir nesne kimi zaman da bir tercih olur. Şasa, tüm bunlarla kendisine ait düşünceyi tekrar tekrar yaratır.

Şasa'nın kendisine en yakın bulduğu senaryosu olarak nitelendirdiği *Gramofon Avrat*, sınıf/sosyal tabaka çelişkisini farklı açılardan ele alan, inceleyen ve tekrar tekrar kuran, böylece Şasa'nın sinemasal düşüncesini taşıyan bir eserdir. Bunu hem geleneğin içerisindeki oturak âlemleri ile hem de örtü kullanmamanın medeniyet kabul edilmesi üzerinden kurar. Bunu yaparken de kostümler kendi düşüncesine hizmet eden yapıtaşları olmaya devam eder. Filmdeki iki oturaktan bilge olan yani Cemile'ye oturak geleneğini öğreterek onu yetiştiren Azime, Cemile'yi yetiştirirken ona bir bilinç aktarımı yapmaktadır. Bu durum Cemile'nin söylemlerinden ve bu söylemleri Azime'ye anlatırken ondan aldığı onaylardan anlaşılabilir. Bunların yanında filmdeki bütün karakterler bir birey olarak ele alınmış ve herkes kendi kararlarının getirdiği hayatları yaşamak zorunda kalmıştır.

6. KAYNAKÇA

Ahmad, Feroz, **Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)**, İstanbul: Hil Yayın, 1994.

Akalın, Atilla, **Tekillik Tartışmasında Öz Sorunu**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.

Akalın, Atilla, Beteş, Fulya, "Soyut-Makineler ve Energeia Kavramları Üzerinden Kafka'nın Ceza Kolonisi ve Duchamp'ın Büyük Cam Yapıtlarının Analizi", **Medeniyet Sanat Hakemli Dergisi**, Cilt: 3, Sayı: 1, 2017, s. 29-44.

Akalın, Uğur Selçuk, **Üç Dönem Üç Ekonomi**, İstanbul: Set Yayınları, 2004.

Akşin, Sina, **Kısa Türkiye Tarihi**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.

Arpad, Burhan, "Türk Sinemasının 40 Yılı (1919-1959)", **Sinema-Tiyatro**, Sayı: 5, 1959.

Arslanbay, Hülya, "Faruk Kenç ile Söyleşi", **Antrakt Dergisi**, Sayı: 24, 1993, Türk Sineması Araştırmaları Merkezi, http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/334/faruk-kenc-ile-soylesi (12 Mart 2017).

Ateş, Toktamış, **68'li Olmak**, Ankara: Ümit Yayıncılık, 1995.

Aydoğan, Metin, **Türkiye Üzerine Notlar 1923-2005**, İzmir: Umay Yayınları, 2005.

Barker, Chris, Galasinski, Dariusz, **Cultural Studies and Discourse Analysis**, SAGE Publications, 2001.

Başer, Nami, **Lacan**, İstanbul: Say Yayınları, 2010.

Başgüney, Hakkı, **Türk Sinematek Derneği**, İstanbul: Libra Kitap, 2010.

Bayar, Celal, **Başvekilim Adnan Menderes**, İstanbul: Baha Matbaası, 1969.

Beyru, Rauf, "İzmir'de İlk Sinema Gösterileri", **Antrakt**, Sayı: 53, 1996.

Bingöl, Hasip, "Bi Soru Daha Soralım: "Why Didn't You Study?"", Serkan Türk (hzl.), **Yüzyıllık Perde Türk Sinemasının 100. Yılında 53 Yazarlı Yerli Film Manzaraları**, İstanbul: Alakarga Yayıncılık, 2014.

Birand, Mehmet Ali, Dündar, Can ve Çaplı, Bülent, **Demirkırat Bir Demokrasi'nin Doğuşu**, İstanbul: Doğan Kitapçılık, 2005.

Boratav, Korkut, **Türkiye İktisat Tarihi 1908 - 2007,** 13. Baskı, Ankara: İmge Kitabevi, 2009.

Boztepe, Veli, **1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

Büyük Türkçe Sözlük, "Ortakçılık", www.tdk.gov.tr (02 Nisan 2018))

Coş, Nezih, Anlar, Abdullah ve Ayça, Engin, "Açık Oturum: "Umut" Filmi Üstüne Tartışma", **Yedinci Sanat**, Sayı: 15, 1974.

Coş, Nezih, "Örgütlenme Gereği", **Ve Sinema**, Sayı: 4, İstanbul: Hil Yayınları, 1987.

Coşkun, Esin, **Türk Sinemasında Akım Araştırması**, İstanbul: Phoenix Yayınları, 2009.

Cumhuriyet Gazetesi, 13 Eylül 1986.

Çakır Aydın, Mukadder, "1960'lar Türkiye'sinde Sinemadaki Akımlar", **25. Kare**, Sayı: 21, 1997.

Çakır, Vedat, "Konya'nın Geleneksel Eğlence Kültürü", **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 17, Konya.

Çavdar, Tevfik, **Türkiye Ekonomisinin Tarihi 1900-1960**, Ankara: İmge Kitabevi, 2003.

Çeçen, Anıl, **Atatürk ve Cumhuriyet**, Ankara: İmge Yayınevi, 2003.

Daldal, Aslı, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul: Homer Kitabevi.

Demirel, Süleyman, **1973'e Bakarken**, Ankara: Atak Matbaası, 1995.

Demirel Uyar, Ayşegül, "Hayret Yaylasına Yolculuk", **Hayret Perdesini Temâşâ**, Serdar Arslan (hzl.), İstanbul: İnsan Yayınları, 2015.

Dorsay, Atilla, "Ayşe Şasa: Gerçekten Müstesna Bir Hayat", **Hayret Perdesini Temâşâ**, Serdar Arslan (hzl.), İstanbul: İnsan Yayınları, 2015.

Erksan, Metin, "Şimdi bir de, 'Biz yeni sinema kuracağız' diye ortaya atılanlar var...", **Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi**, Sayı: 12, 1989.

Ertuğrul, Muhsin, "Bir İzah", **Temaşa Dergisi**, Sayı: 13, 1919, Latinize: Ayşe Yılmaz, Samime İnceoğlu, Türk Sineması Araştırmaları Merkezi, http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/332/bir-izah (4 Mart 2017).

Evren, Burçak, "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı Filmini Gören Bir Tanık", **Antrakt**, Sayı: 75-76, Aralık 2003-Ocak 2004.

Evren, Burçak, **Bir Filmin Serüveni: Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı**, İstanbul: MUFF Yayınları, 2014.

Evren, Burçak, **Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam**, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995.

Foucault, Michel, **Kelimeler ve Şeyler**, Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), İstanbul: İmge Kitabevi, 2017.

Gelder, Ken, **Subcultures: Cultural Histories and Social Practice**, Routledge 2007.

Gülendam, Ramazan, "Türk Romanında Dine ve Din Adamına Bakış", **Hece Dergisi**, Sayı: 65-66-67, 2002.

Güney, Yılmaz, **Siyasal Yazılar**, İstanbul: Güney Yayınları, 2000.

Hartley, John, **A Short History of Cultural Studies**, Sage Publications Ltd, 2003.

Hazar, Nedim, "Türk Sinemasında Yerel Arayışların Kısa Tarihçesi...", **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar**, Abdurrahman Şen (Ed.), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010.

İşler Sevindi, Meltem, "Ayşe Şasa'yı Senaryolarından Okumak", **Ayşe Şasa**, Burçak Evren (hzl.), Malatya Uluslararası Film Festivali, 2014.

İşler Sevindi, Meltem, "Senaryolarıyla Ayşe Şasa", **Hayret Perdesini Temâşâ**, Serdar Arslan (hzl.), İstanbul: İnsan Yayınları, 2015.

Kaplan, Neşe, **60'lı Yıllar Aile Sineması**, İstanbul: Pales Yayıncılık, 2015.

Kayalı, Kurtuluş, **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, 1. Baskı, İstanbul: Tezkire Yayıncılık, 2015.

Keyder, Çağlar, "Türkiye'de Demokrasinin Ekonomik Politiği", **Geçiş Sürecinde Türkiye**, İstanbul: Belge Yayınları, 1987.

Kılıç Hristidis, Şengün, **Sinemada Ulusal Tavır "Halit Refiğ Kitabı"**, 1. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.

Kongar, Emre, **21. Yüzyılda Türkiye**, 40. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.

Köymen, Oya, **Sermaye Birikirken**, İstanbul: Yordam Kitap, 2007.

Kuyucak Esen, Şükran, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, 2. Baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

Lüleci, Yalçın, **Türk Sineması ve Din**, İstanbul: Es Yayınları, 2008.

Malpas, Simon and Wake, Paul, **The Routledge Companion To Critical Theory**, New York: Routledge, 2006.

Milli Türk Talebe Birliği, **Milli Sinema Açıkoturumu**, İstanbul: MTTB Sinema Kulübü Yayınları.

Oktar, Suat, ve Varlı, Arzu, "Türkiye'de 1950-54 Döneminde Demokrat Parti'nin Tarım Politikası", **Marmara Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi**, Cilt XXVII, Sayı: 1, 2010.

Onaran, Âlim Şerif, **Lütfi Ö. Akad**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.

Onaran, Âlim Şerif, **Muhsin Ertuğrul'un Sineması**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013.

Onaran, Âlim Şerif, **Türk Sineması (I. Cilt)**, İstanbul: Kitle Yayınları, 1994.

Oran, Baskın, **Türk Dış Politikası**, 6. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Özdemir, Hikmet, "Siyasal Tarih 1960-1980", **Türkiye Tarihi**, 4. Cilt, Sina Akşin (drl.), İstanbul: Cem Yayınları, 1995.

Özer, İlbeyi, **Demokrat Parti Dönemi Siyasi ve Sosyal Hayat**, Birinci Basım, İstanbul: İskenderiye Kitap, 2015.

Özgüç, Agâh, **Türlerle Türk Sineması**, İstanbul: Dünya Yayıncılık, 2005.

Özön, Nijat, "Türkiye'de Sinema", **Arkın Sinema Ansiklopedisi**, Cilt: 2, İstanbul: Arkın Kitabevi, 1976.

Özön, Nijat, "Türk Sineması", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:7, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.

Özön, Nijat, **İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay**, İstanbul: TSD Yayınları, 1970.

Özön, Nijat, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları Cilt 1**, Ankara: Kitle Yayınları, 1995.

Özön, Nijat, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları Cilt 2**, Ankara: Kitle Yayınları, 1995.

Özturan, Yücel, "Türk Sineması'nda Olgunlaşma Devresi", **Artist Dergisi**, Sayı: 48, 1964.

Öztürk, Serdar, "Erken Cumhuriyet Yıllarında Sinema Konusunda Başarısız Kalmış İki Girişim: Çekilemeyen İki Propaganda Filmi (1939) ve İbret Yerleri Projesi (1923), **Selçuk İletişim Dergisi**, Cilt: 3, Sayı: 3, 2004.

Parr, Adrian, **The Deleuze Dictionary Revised Edition**, Edinburgh University Press, 2015.

Refiğ, Halit, **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul: Hareket Yayınları, 1971.

Revel, Judith, **Foucault Sözlüğü**, İstanbul: Say Yayınları, 2012.

Scognamillo, Giovanni, **Türk Sinema Tarihi**, Üçüncü Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010.

Scognamillo, Giovanni, "Toplumsal Gerçekçilik Kuramı", **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Sayı. 4.

Sim, Şükrü, "Türk Sinema Tarihi'nde İlk Üçleme, Metin Erksan'dan Mülkiyet Üçlemesi: Yılanların Öcü, Susuz Yaz, Kuyu", **İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 3, 2009, s. 171-196.

Soysal, Mümtaz, **100 Soruda Anayasanın Anlamı**, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1997.

Spargo, Tamsin, **Foucault ve Kaçıklık Kuramı**, İstanbul: Everest Yayınları, 2000.

Şasa, Ayşe, **Bir Ruh Macerası**, İstanbul: Timaş Yayınları, 2013.

Şasa, Ayşe, **Delilik Ülkesinden Notlar**, İstanbul: Timaş Yayınları, 2014.

Şasa, Ayşe, "Görüntüler Ontolojisi: Hayal, Rüya ve Sinema", **Dünyanın Orta Yeri Sinema**, Sadık Yalsızuçanlar (hzl.), İstanbul: Etkileşim Yayınları, 2008.

Şasa, Ayşe, "Sadık Yalsızuçanlar'ın Zengin İncelemesi: Rüya Sineması", **Rüya Sineması**, Sadık Yalsızuçanlar (hzl.), İstanbul: Kırkambar Yayınları, 1998.

Şasa, Ayşe, **Yeşilçam Günlüğü**, İstanbul: Küre Yayınları, 2010.

Tanör, Bülent, **Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri: 1789-1980**, 9. baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Teksoy, Rekin, **Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2012.

Teksoy, Rekin, **Dünya Sinema Tarihi**, İstanbul: Oğlak Yayınları, 2005.

Teksoy, Rekin, **Rekin Teksoy'un Türk Sineması**, İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2007.

Tezcan, Gülcan, "Yeşilçam'da Milli Bakışın Mimarı: Yücel Çakmaklı", **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar,** Abdurrahman Şen (Ed.), Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010.

Toprak, Zafer, "Türkiye'de Muhalefetin Doğuşu: II. Dünya Savaşı ve Tek Partinin Sonu", **Toplumsal Tarih**, Sayı: 121, 2004.

Tunçay, Mete, **Siyasal Hayat - Siyasal Gelişimin Evreleri**, **Cumhuriyetten Günümüze Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt: 7, İstanbul: İletişim Yayınları, 1984.

Uçakan, Mesut, **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul: Sepya Yayıncılık, 2010.

Ufuk, Adnan ve Osman, Mümtaz, "Türkiye'de Devrimci Sinema Tartışmaları-1", **Görüntü Sinema Dergisi**, Sayı: 4.

Yalsızuçanlar, Sadık, "Yeşilçam Günlüğü'ne Derkenar: Ve Sinema Ve Tasavvuf Ve Ayşe", **Düş, Gerçeklik ve Sinema**, İstanbul: İz Yayıncılık, 1997.

Yalsızuçanlar, Sadık, **Rüya Sineması**, İstanbul: Kırkambar Yayınları, 1998.

Yaylagül, Levent, "1960-1970 Dönemi Düşünce Akımları", **Sinemada Anlatı ve Türler**, Ankara: Vadi Yayınları, 2004.

Yeni Sinema Dergisi, "Türkiye Sinematek'i 15. Yıl Raporu", Sayı: 31, 1980.