

İSPANYOL ULUSAL SİNEMASI

NÚRIA TRIANA-TORIBIO

VakıfBank Kùltür Yayınları: 0433
Sanat: 029

İSPANYOL ULUSAL SİNEMASI
NÚRIA TRIANA-TORIBIO

Özgün Adı
Spanish National Cinema

Türkçesi
Fatma Büşra Çalış

Yayın Danışmanı
Ekrem Demirli

Proje Editörü
Mesut Bostan

Kitap Editörü
Ayşe Adlı

Kapak ve Sayfa Uygulama
Yümna Sarıkaya

Son Okuma
Handan Öyken

VakıfBank Kùltür Yayınları
İnkılâp Mahallesi
Dr. Adnan Büyükdenez Caddesi
No: 7/A1 – Kat 13
34768 Ümraniye / İstanbul
Telefon: 0 216 285 9571
www.vbky.com.tr - info@vbky.com.tr
Sertifika No: 40141

© Vakıf Pazarlama San. ve Tic. A.Ş., 2025
© Nùria Triana-Toribio, 2002

ISBN 978-625-5848-56-7

Kitabın tüm yayın hakları Taylor & Francis Group aracılığıyla VakıfBank Kùltür Yayınları'na aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak sınırlı alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

*All Rights Reserved
Authorised translation from the English language edition published by Routledge, a member of the Taylor & Francis Group.*

Baskı
Mega Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1
Baha İş Merkezi A Blok Kat: 2
34310 Haramidere, Avcılar / İstanbul
Tel: 0212 412 1700
www.mega.com.tr - info@mega.com.tr
Sertifika No: 44452

1. Baskı: Aralık 2025

İSPANYOL ULUSAL SİNEMASI

NÚRIA TRIANA-TORIBIO

TÜRKÇESİ
FATMA BÜŞRA ÇALIŞ



NÚRIA TRIANA-TORIBIO

Birleşik Krallık'taki Kent Üniversitesi'nde Hispantik Çalışmalar Profesörüdür. Spanish Film Cultures (2016) ve Spanish National Cinema (2003) kitaplarının yazarı; The Cinema of Álex de la Iglesia (2007) kitabının ortak yazarı ve "Spanish and Latin American Filmmakers" (İspanyol ve Latin Amerikalı Film Yapımcıları) serisinin editörlerindendir. İngiltere Sanat ve Beşeri Bilimler Araştırma Konseyi (AHRC) tarafından finanse edilen "Leading Women in Portuguese and Spanish Cinema and Television, 1970-1980" (1970-1980 Arası Portekiz ve İspanyol Sinema ve Televizyonunda Öncü Kadınlar) projesinde ortak araştırmacı olarak görev yapmaktadır.

FATMA BÜŞRA ÇALIŞ

1990'da Van'da doğdu. 2012'de İstanbul Üniversitesi İngilizce Mütercim-Tercümanlık Bölümünden mezun oldu. Çevirinin farklı dallarında hizmet vermenin yanı sıra yayıncılık sektöründe editörlük ve yayın koordinatörlüğü yaptı ve yirmiden fazla kitap çevirdi. Hâlihazırda serbest çevirmenlik ve editörlük faaliyetlerini sürdürmektedir.

İÇİNDEKİLER

Sunuş	7
Teşekkür	15
1 Giriş	17
İspanyol Ulusunun Yönetmeni?	17
Uluslar ve Ulusçuluk	20
İspanyol Ulusçuluğu	22
Ulus ve Sineması	25
Popüler Sinema ve Sanat Sineması	30
Yöntemler	35
Diğer Ulusal Sinemalar	36
Sözlük ve Filmografi	37
2 1896'dan 1939'a Kadar İspanya'da Sinema	39
Bir Ulusun Doğuşu?	39
İspanyol Halkının Gördüğü İspanya	56
İspanyol Sinemasının “Doğal” Seyircisi	64
Savaşta İspanyolluk Propagandası Yapmak (1936-1939)?	70
3 Halktan Sınıflara Sürekli İlgi, 1939-1962	81
Ulusal Sinemada <i>Hispanidad</i>	81
Kuşatma Altında İspanyolluk	93
“Yabancılarla Aynı Kulvarda Yarışmak İçin Çok Büyük İşler”	105
Tartışma Mahalleri: Ulusal Fayda Filmleri	111
Folklor Unsurlarının Dâhil Edilmesi ve Dışarda Bırakılması	124
García Escudero'nun Zevke Dair Hükümleri	129

4 Franco İspanyası Lehinde ve Aleyhinde, 1962-1982	135
Chicos de García Escudero vs. Chicas de la Cruz Roja	135
Süreklilik ve Değişim Arzusu: 1960'larda Marisol	159
Sansürün Yarattığı	177
5 Kimlik Göstergeleri Nasıl "Geri Alınacak", 1982-1989	199
Ulus İçin Asil Bir Sinemaya Doğru	199
Yeni Bir Tartışma Mahalli: <i>La Ley Miró</i>	205
Öteki 1980'ler	220
Komedi ve Ulusçuluk: 1980'lerin Ulusal Film Yapımcısı Olarak Pedro Almodóvar'ın Dalgalı Talihi	242
6 1990'lardan Sonra İspanyol Sineması	261
Kuzeye Bakıp Batıya Yönelmek	261
Çeşitlilik Söylemi	262
Yeni Bayağılıklar: Siz Tam da İspanyol Sinemasının Daha da İyiye Gittiğini Düşünürken...	275
1990'lar Sonu ve Sonrasında <i>Cine Social</i>	284
Alex de la Iglesia	287
Diğerleri (Alejandro Amenábar, 2001)	293
Sözlük	297
Kaynakça	305
Filmografi	323
Dizin	335

SUNUŞ

İspanyol Ulusal Sineması, Ulusal Sinemalar dizisinin bir parçası olarak, “ulus” ve “ulusal sinema” kavramlarını İspanyol sineması bağlamında tarihsel ve kuramsal boyutlarıyla ele alan kapsamlı bir çerçeve sunmaktadır. Kitap, ulusun kültürel inşasında sinemanın oynadığı rolü, bu rolün sınıfsal, estetik ve ideolojik boyutlarını hem İspanya özelinde hem de daha geniş bir teorik bağlamda tartışmaya açar. Bu yönüyle yalnızca İspanyol sinemasına dair bir eser değil, “ulusal sinema” düşüncesini farklı bağlamlarda yeniden anlamlandırmaya çalışan okurlar için de değerli bir kaynak niteliğindedir.

Özellikle Soğuk Savaş sonrası dönemde sosyal bilimlerde ulus kavramının kurmaca niteliğine dair artan eleştirel söylem, diğer kültür alanlarında olduğu gibi sinema alanında da ulusal temsillerin doğasını sorgulayan bir yönelime yol açmıştır. Benedict Anderson’un “hayalî cemaat” kavramsallaştırmasına yaslanan bu kuramsal çizgi, sinemayı ulusun hayal edilmesinde ve temsil edilmesinde kilit bir alan olarak görür. Kitap, tam da bu kesişim noktasında konumlanarak “İspanyol sineması diye bir şey var mı?” sorusu üzerinden ulusal sinema tahayyülünün neyi kapsadığı ve dışarıda bıraktığına odaklanır. Yazar Núria Triana-Toribio’nun çalışması, filmlerin Franco döneminde ve sonrasında ulusal bir kültür endüstrisi olarak nasıl işlev gördüğünü inceleyen, popüler sinemaya ve uluslararası alanda ün kazanmış “yüksek sanat” filmlerine eşit derecede odaklanır.

Bu sorgulama, sadece İspanya'ya has bir mesele değildir. Benzer şekilde Türkiye'de de 1960'lı yıllardan itibaren "ulusal sinema"nın ne olduğu, ne olması gerektiği ve kim tarafından nasıl üretildiği soruları etrafında canlı tartışmalar yaşanmıştır. Yeşilçam'ın çözülmeye başladığı bir evrede bu tartışmalar, bir yandan bağımsız sinema gibi yeni kavramsal alanlara yönelirken, diğer yandan geçmiş dönemde daha çok hesaplaşılması ve tasfiye edilmesi gereken bir pratik olarak popüler sinemayla barışmayı gündeme getirmiştir. Bu bağlamda *İspanyol Ulusal Sineması*, Türkiye'deki benzer yönelimleri düşünmek için verimli bir karşılaş-tırmalı zemin sunmaktadır.

Bu kavramsal sorgulamanın bir uzantısı olarak, kitap-ta öne çıkan *españolada* kavramı, İspanya'da popüler sinema-nın belirli bir tipini ifade eder. Bu kavram, Türkiye bağlamında "alaturka" ya da daha yaygın kullanımıyla "Yeşilçam sineması" ifadesiyle karşılaştırılabilir. İspanyol sineması tartışmalarında *españolada* ve *españolidad* terimleri 1920'lerden beri yaygın olarak kullanılmıştır. *Españolada*, genellikle "özgün olmayan, yabancılar tarafından ve onlar için yapılan" şeklinde tercüme edilerek, film-lerdeki geleneksel sahnelerin ve popüler atmosferin klişe görün-mesi hâlinde eleştirmenler tarafından küçümseyici bir biçimde kullanılmıştır. Türk sinemasında da "Yeşilçam sineması" olarak ifade edilen popüler sinema pratiği uzunca bir dönem Hollywo-od'un kötü bir taklidi olmakla ya da Mısır sineması gibi yabancı ve ulusal kültüre mugayir bir sinemanın etkisinde olmakla itham edilmiş ve halkın duygularını suistimal etmekle eleştirilmiştir. Diğer yandan toplumsal gerçekçilik, ulusal sinema, milli sinema ve devrimci sinema eğilimleri farklı yönlerden kendini Yeşilçam'a karşıt konumlandırırken farklı toplum tahayyüllerine rağmen temelde ortak bir ulusal sinema söylemine atıf yapmışlardır. Nitekim İspanyol sineması bağlamında *Hispanidad* kavramı da

benzer şekilde ulusal kültürel kimliğe olumlu bir vurgu yapar. Böylelikle kitapta popüler ulusallık ile seçkin ulusallık şeklinde benzer özelliklere farklı söylemler dâhilinde farklı olumlu ya da olumsuz özellikler atfedildiği ortaya konur. İspanyol sinemasında seçkin ulusallığın ifadesi olan *Hispanidad*'a benzer şekilde “Türk sineması”, “yerli filmcilik” ya da “ulusal sinema” gibi terimler de Türkiye bağlamında sinemada arzu edilen kimliksel doğrultuların isimlendirilmesinde kullanılmıştır.

İspanyol Ulusal Sineması'nın en önemli katkılarından biri, ulusal sinema tahayyülünün ardındaki sınıfsal ve ideolojik konumları görünür kılmasıdır. Kitap, İspanya'da halkın beğeni ve taleplerine karşılık veren popüler sinema türlerinin hem sağ hem de sol entelektüel çevrelerce mesafeye karşılandığını, hatta zaman zaman küçümsendiğini göstermektedir. Örneğin, 1940'ların Falanjist dergisi *Primer Plano*, ulusal sinemanın “aşırı yoksulluk” gibi temaları göstermemesi ve sadece “Yeni İspanya” için savaşanların değerlerini yücelten bir sinema olması gerektiğini savunmuştur. Bu durum, ulusal sinemanın kimi zaman halk adına konuşurken halkın gerçek tecrübelerini dışlayan bir üst anlatıya dönüştüğünü gözler önüne serer. Türkiye’de Yeşilçam sinemasına ve arabeske yöneltilen entelektüel eleştiriler ya da erotik sinema döneminde halkın gösterdiği ilgiyi rahatsızlıkla karşılayan söylemler, bu çelişkinin tipik örneklerindendir. Dolayısıyla “ulusal sinema”, çoğu zaman belli bir ideolojik projeksiyonun ifadesi olarak şekillenir ve somut sinema pratiklerinden uzaklaşır.

Modernleşme süreci ile ulusal sinema arasındaki gerilimli ilişki, hem İspanya hem de Türkiye bağlamında ortak bir eksen olarak dikkat çeker. Türkiye’de özellikle 1960’lı ve 70’li yıllarda sol entelektüellerin öncülüğünde gelişen toplumsal gerçekçi sinema, halkın yaşadığı dönüşümleri ideolojik bir süzgeçten geçirerek temsil etmiştir. Bu sinema dili, modernleşmenin halk nez-

dinde doğurduğu çelişkileri eleştirmekle kalmamış; çoğu zaman bu tecrübeyi aşma ve dönüştürme çabası içinde olmuştur. Buna karşılık popüler sinema, tüm estetik eleştirilere rağmen, gündelik hayatı, arzu biçimlerini ve duygusal dünyayı daha doğrudan yansıtmış; halkla kurduğu bağ sayesinde etkisini sürdürmüştür. Kitap, bu farkı net biçimde ortaya koyarak idealize edilen ulusal sinema tahayyüllerinin toplumsal gerçeklik karşısında ne kadar kırılgan olduğunu gösterir. Örneğin, 1920'ler ve 30'larda popüler olan *zarzuela* ve *sainete* uyarlamaları, bilinçli bir milliyetçi politikadan ziyade ticari kaygılarla yapılmış ve geleneksel, anti-modern imgeleri öne çıkarmıştır. Bu durum, dönemin modernleşme eleştirmenleri tarafından “anakronik” ve “gelenekçi” olarak görülmüş ve eleştirilmiştir.

Kitap, ulusal sinema tahayyülünün yalnızca içsel dinamiklerle değil, aynı zamanda Batı'yla kurulan estetik ve politik ilişkilerle de şekillendiğini ileri sürer. İspanya örneğinde Avrupa merkezli sinema estetikleri karşısında yaşanan konumlanma süreci, Türkiye bağlamında da fazlasıyla tanındıktır. Türkiye’de ulusal sinema arayışları, çoğu zaman uluslararası festivallerde temsil edilebilir bir sinema üretme hedefiyle biçimlenmiş; halkın beğendiği melodram, güldürü ya da arabesk gibi türler dışarda bırakılmıştır. Bu yönelim, Batı’nın beğeni normlarına uygun düşen filmlerin “bizim sinemamız” olarak inşa edilmesi ne neden olmuş, böylece ulusal sinema söylemi tersinden işler hâle gelmiştir. İspanya’da da 1940’lar ve 50’lerin eleştirmenleri, İspanyol sinemasının “yabancılarla aynı kulvarda yarışabilecek harika işler” yaratmasını ve uluslararası statü kazanarak ülkenin itibarını korumasını talep etmişlerdir. Bu talep, uluslararası tanınırlık arayışının, ulusal sinemayı kendi kültürünün “geçerli” temsilcisi olarak meşrulaştırma çabasının bir parçası olduğunu gösterir.

Ulusal sinema tartışmalarında halkın beğenilerinin sürekli olarak dışarda bırakılması, yalnızca estetik değil, aynı zamanda sınıfsal bir meselenin de işaretidir. *İspanyol Ulusal Sineması* kitabında yer alan tartışmalar, halkın rağbet ettiği sinema türlerine dönük eleştirilerin arkasında çoğu zaman aristokratik bir tonun, bir tür kültürel seçkinciliğin saklı olduğunu gösterir. Örneğin, 1960’larda sinema müdürü olan José María García Escudero, popüler sinema izleyicisini “vasıfsız” ve “zevkten yoksun” olarak tanımlamış, onların filmlere ağlayarak ya da gülerек tepki vermesini düşük kültürel sermayenin bir göstergesi olarak görmüştür. García Escudero, bu türleri “kadınsı” olarak kodlamış ve daha “erkekleşmiş” ve “sanat” değeri taşıyan bir ulusal sinema vizyonunu savunmuştur. Türkiye’de de benzer bir tutum, melodram, arabesk ya da komedi gibi türleri “aşağı” ve “sığ” olarak görme eğiliminde kendini gösterir. Bu eğilim, halk kültürünü ve onun duygulanım biçimlerini bastırmaya yönelik üst sınıf duyarlılıklarının sinemaya taşınmış bir versiyonudur. Oysa halkın sinema tercihlerinde ortaya çıkan örüntüler, yalnızca estetik değil, aynı zamanda tarihsel, ekonomik ve kültürel bağlamların bir toplamı olarak görülmelidir. Bu bağlamda ulusal sinema tahayyülleri, halk adına konuşurken halkın tecrübesini dışarda bırakan ve onun beğenisini değersizleştiren bir tür sessizleştirme biçimi olarak da değerlendirilebilir.

Ulusal sinema tahayyülünün geçirdiği dönüşüm, sadece temsiller düzeyinde değil, sinemanın siyasallaşma biçimleri üzerinden de izlenebilir. Özellikle Franco sonrası dönemde, angaje sinemanın yerini estetik ve anlatı düzeyinde daha “bağımsız” ve “evrensel” değerlerle ölçülen bir sinema anlayışı almıştır. Türkiye’de de bu kırılma, 12 Eylül sonrası dönemde toplumsal gerçekçi sinemanın zayıflaması ve yerini bireysel, içe dönük anlatılara bırakmasıyla kendini gösterir. Bu dönüşüm, yalnızca bir estetik ter-

cih değişimi değildir; aynı zamanda ulusal sinemanın artık halk ve siyasal taleplerle birlikte uluslararası festival normlarıyla da ilişkilendirilmesi anlamına gelir. Bu bağlamda, 1980’lerde yürür-lüęe giren ve filmlerin “iyi” ve “kaliteli” olmasını teşvik eden “Ley Miró” adıyla anılan sinema yasası, demokratik bir ulusal sinema inşa etme amacı taşımış ancak eleştirmenler tarafından yüksek maliyetli ve didaktik bulunmuştur.

Bununla birlikte “toplumsal gerçeķçilik”, ulusal sinema düşünceğinde önemli bir çatallanma noktası olarak ele alınır. Bir yandan ulusun temsiline dair güçlü bir iddiayla sahneye çı-karken, diğer yandan bu ulusun içsel çelişkilerini, zaaflarını ve çıkmazlarını görünür kılar. Bu ikili yapı, toplumsal gerçeķçilięi hem ulusal sinemanın taşıyıcısı hem de eleştiricisi konumuna yerleştirir. “Ley Miró”nun teşvik ettiği “miras filmleri” de bu an-layışa uygun olarak, Franco döneminde “gasp edilmiş ve yeniden şekillendirilmiş bir geçmişi telafi etmek” için edebiyat eserlerinin uyarlanmasına odaklanmıştır. Bu filmler, imparatorluk geçmişi yerine alt sınıfların kaderine ve yakın tarihe odaklanarak Fran-co’nun mitlerini çürütmeyi amaçlamıştır. Benzer bir yapı Türk sineması için de geçerlidir: 1960’larda yükselen toplumsal ger-çeķçilik, hem halk adına konuşan hem de halkın yaşadığı dönü-şümleri sorgulayan bir sinema dili geliştirmiştir. Bu açıdan ba-kıldığında, hem İşpanyol hem de Türk sinemalarında toplumsal gerçeķçilik, bir yandan ulusal sinema tahayyülü içinde toplumu “yansıtmayı” amaçlarken bir yandan da toplumun zaaflarını top-lumsal kabulün sınırlarını zorlayacak şekilde abartılı bir söylem-le dile getirir.

Folklor, ulusal sinema tahayyülünde bir başka tematik eğilim olarak hem ulusal kimliğin devşirildiği bir kaynak hem de modern ulus inşası bağlamında bastırılması gereken bir miras şeklinde çelişkili biçimde konumlanır. Kitap, geleneksel kültürün

ulusal kimliğin kaynağı olarak sahiplenildiği durumlarda folklorun nasıl öne çıkarıldığını; ancak aynı zamanda modernliğe aykırı görülerek bastırıldığını ortaya koyar. Örneğin, 1930'ların sonunda çekilen ve popüler folklorik müzikaller olan *Suspiros de España* ve *El barbero de Sevilla* gibi filmler, "İspanyol ırkının erdemlerini yüceltmek" gibi milliyetçi amaçlara hizmet etmiştir. Öte yandan, Arjantin doğumlu Imperio Argentina gibi oyuncular, "özgün İspanyolluk" mitini somutlaştırmış ve eleştirmenler onun yabancı kökenini görmezden gelerek bu mite katkıda bulunmuştur. Bu tarihsel dönüşüm, folklorun hem ulusun temsiline hem de onun eleştirisine hizmet eden çelişkili bir konuma yerleştiğini gösterir. Kitapta geçen "folklorik sinema" kavramı, bu çelişkinin sinemadaki iz düşümünü analiz etmek için önerilen kavramsal bir çerçeve olarak önemlidir. Türk sinemasında da folklor hem ulusun idealize edilmesinde hem de toplumsal eleştirinin bağlamı olarak taşranın ve özelde de köyün ulusal sinemanın sahnesi hâline gelmesinde önemli rol oynamıştır. Edebiyattaki köy romanı eğilimine paralel bir biçimde gelişen köy filmleri, toplumsal eleştiri üzerinden sarstığı bağları genellikle folklor üzerinden tekrar kurmaya çalışmıştır. Edebiyatta olduğu gibi sinemada da 1980'lerden itibaren etkisini kaybeden bu eğilim artık dijital bir platformda yayımlanan ve Yeşilçam sinemasını mizah konusu eden bir dizinin bir bölümüne parodi malzemesi olmaktan öte geçerliliğe sahip görünmemektedir.

Sinemada kültür politikalarının ve etkili bürokratik figürlerin rolü, kitapta dikkat çeken olgulardan bir diğeridir. Kitap, İspanyol sinemasında bir kültür kurumunun varlığının sinema üzerinde nasıl bir tecrübe yarattığını göstermesi açısından da dikkate değerdir. Böyle bir kurum söz konusu olduğunda, sağ ya da sol kültür politikalarının görünürdeki farklılıklarına rağmen, derinden derine benzer bir ulusal sinema tahayyülüne sahip ol-

dukaları görülmektedir. Örneğin, Pilar Miró ilk Sosyalist hükümette Genel Müdür olarak atanmış ve sinema için bir dizi yasal düzenleme (ley Miró) getirmiştir. Bu yasa, yapımları niteliğine göre destekleyerek yeni bir “kaliteli sinema” akımını yaratmayı amaçlamıştır. Bu durum Türk sineması bağlamıyla önemli bir farklılık olarak tebarüz eder. Türkiye’de bu tarz bir kurumun uzunca bir süre olmaması, sinemanın siyasetten otonom bir şekilde gelişmesine imkân tanımıştır. Bu açıdan kitap, bir bakıma ulusal sinema bağlamları arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri görme imkânı sunar.

Tüm bu bağlamlar içinde *İspanyol Ulusal Sineması*, sadece bir ülke sinemasına dair akademik bir inceleme olmakla kalmaz; ulusal sinema düşüncesinin kavramsal sınırlarını, tarihsel dönüşümlerini ve ideolojik kurgularını görünür kılar. Türkiye örneğiyle kurulabilecek bağlantılar, benzerlikler ve farklılıklar, okura Türk sineması tarihini yeniden düşünme fırsatı sunar. Kitap, popüler sinema ile ulusal sinema arasındaki mesafeyi, halkın tecrübeleriyle estetik idealler arasındaki gerilimi ve kültürel seçkincilikle toplumsal katılım arasındaki çelişkileri ifşa eden yapısıyla yalnızca sinema araştırmacılarına değil, kültürel çalışmalar alanında çalışan tüm okurlara hitap eden eleştirel bir harita çizmektedir.

Mesut Bostan