

T.C  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI  
RADYO-TV BİLİM DALI

## 1990 SONRASI TÜRKİYE'DE BAĞIMSIZ SİNEMA

Yüksek Lisans Tezi

Neslihan Çavuşoğlu

İstanbul-2006

T.C  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI  
RADYO-TV BİLİM DALI

## 1990 SONRASI TÜRKİYE'DE BAĞIMSIZ SİNEMA

Yüksek Lisans Tezi

Neslihan Çavuşoğlu

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Serpil Kirel

İstanbul–2006

Marmara Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı RADYO TV. Bilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi NESLİHAN ÇAVUŞOĞLU nın 1990 SONRASI TÜRKİYE'DE BAĞIMSIZ SINEMA adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 22.06.2006 tarih ve 2006-6/13 sayılı kararı ile oluşturulan jüri tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 19.08.2006  
1) Tez Danışmanı : DOÇ. DR. SERPİL KIREL  
2) Jüri Üyesi : PROF. DR. ŞÜKRAN ESEN  
3) Jüri Üyesi : YRD. DOÇ.DR. BATTAL ODABAŞI

.....  
.....  
.....

# İÇİNDEKİLER

İçindekiler	i
Tablo Listesi	iv
Giriş	1
I. BÖLÜM: BAĞIMSIZ SINEMA	3
A. Sinemanın Doğuşu: Fotoğraftan Sinemaya	4
B. Farklı Biçemlere Doğru: Sinemanın Evrimi	5
C. Bağımlı Sinema: Bir Tüketim Aracı Olarak Film	7
D. Amerikan Bağımsız Sineması	9
E. Bağımsız Sinemanın Estetik Gelişimi	11
1) Avangarttan Bağımsız Sinemaya	11
2) Avangarttan Deneysel ve Yeraltı Sinemasına	13
F. Bağımsız Sinemanın Ekonomik Gelişimi	16
1) Yeni Hollywood: Rönesans'tan Bağımsız Sinemaya	20
2) Hollywood'un Yeniden Yükselişi	26
G. Yeni Bağımsız Sinema: Stranger Than Paradise'dan Günümüze	28
H. Bağımsız Sinema ve Auteur	33
1) Sinemanın Başlangıcından 1940'lara	33
2) Kavramdan Kurama	35
İ. Bağımsız Sinema ve Postmodern Söylem	40
II. BÖLÜM: TÜRK SINEMASININ ÖZGÜL KOŞULLARI	43
A. Sinemanın Türkiye'ye Girişi	46
B. Yeşilçam Öncesi Dönem (1914–1950)	47
C. Yeşilçam Dönemi (1950–1970)	50
D. Yeşilçam Sonrası Dönem (1970–1993)	55
1) Yeşilçam Sonrası Dönem (1970–1980)	56
2) Yeşilçam Sonrası Dönem (1980–1993)	59
E. Amerikalı ve C-Blok:1993, Bir Yol Ayrımı	64

III. BÖLÜM: TÜRKİYE'DE BAĞIMSIZ SİNEMA	67
A. Türkiye'de Bağımsız Sinemanın Temel Özellikleri	67
Türk Sineması ve Bağımsız Sinema	82
B. Yönetmenler Çerçevesinde Türkiye'de Bağımsız Sinema	86
1) Zeki Demirkubuz	86
a) C.Blok	92
b) Masumiyet	97
c) Üçüncü Sayfa	102
d) Yazgı	105
e) İtiraf	108
f) Bekleme Odası	110
2) Nuri Bilge Ceylan	113
a) Kasaba	116
b) Mayıs Sıkıntısı	118
c) Uzak	121
3) Semih Kaplanoğlu	125
a) Herkes Kendi Evinde	126
4) Derviş Zaim	128
a) Tabutta Rövaşata	130
b) Filler ve Çimen	133
5) Yeşim Ustaoğlu	136
a) Güneşe Yolculuk	137
b) Bulutları Beklerken	140
6) Yeni Sinemacılar	142
a) Gemide	143
b) Laleli'de Bir Azize	145
c) Dar Alanda Kısa Paslaşmalar	147
7) Ahmet Uluçay	148
a) Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak	150
8) Handan İpekçi	151
a) Büyük Adam Küçük Aşk	152

SONUÇ	154
KAYNAKÇA	158

## **TABLÖLAR:**

Yönetmen Analizi	Tablo-1
Film Analizi	Tablo-2
Film Analizi (Devam)	Tablo-3

## GİRİŞ

Bağımsız sinema kavramı, 1910'lardan sonra hızla endüstrileşmeye başlayan Amerikan sinemasında öncelikle ekonomik ve daha sonraları estetik/ideolojik alanda yaşanan kırılmaya denk düşer. Kavramın, filmin ekonomik yönünden, içerik ve biçimini de kapsayacak şekilde genişlemesi ile bağımsız sinemanın ne olduğu ya da ne olmadığı üzerine yapılan tartışmaların çerçevesi de genişlemiştir. Özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan sonra sinemanın sadece bir "kitle eğlence aracı" olarak algılanmasının yanı sıra "sanat" olarak değerlendirilmesi ve buna yönelik çabalarla daha anlamlı bir zemine oturur. Bu dönemde ortaya çıkan popüler sinema/sanat sineması ayrımıyla birlikte değerlendirilebilecek olan bağımsız sinema, sanat sineması alanında daha anlamlı bir yer edinir. Bu bağlamda Amerika'da popüler sinema Hollywood'a denk düşerken, bağımsız sinema da yeraltı sineması, avangart sinema, deneysel sinema gibi karşı akımları kapsar. Bu ayrımlaşma ile birlikte bağımsız sinema, kapitalist sinemanın üretim biçiminden ve onun politika ve sanat alanındaki söyleminden bir kopuşu ve ona karşı muhalif bir tavır temsil eder.

Bağımsız sinema, sadece içinde olgunlaştığı Amerikan sinemasında değil diğer ülke sinemalarında da önemli bir bölünmeyi temsil eder. Türk sinemasında bu bölünme 1990 sonrasına rastlar. Her ne kadar Türk sinemasında Amerikan sinemasında yaşanan benzer bir endüstrileşme süreci yaşanmamışsa da benzer bir muhalif tavır ve benzer bir bölünme görülmüştür. Türk sinemasında var olan bu muhalif tavır, geleneklerden, hakim sinema anlayışından ve de Amerikan sinemasına öykünmecilikten uzaklaşmayı ve mesafeyi temsil eder.

Çalışmamızın temel amacı, Türkiye'de 1990 sonrasında bir yandan ticari bir sinema gelişirken bir yandan da bağımsız bir sinema pratiğinin filizlenmeye ve gelişmeye başladığını göstermek ve bu pratiğin genel hususlarını ve Türkiye'ye özgü özelliklerini ortaya koymaktır. Çalışmamız için seçtiğimiz yönetmenler Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Handan İpekçi Yeşim Ustaoglu, Ahmet Uluçay, Kudret Sabancı ve Serdar Akar gibi bağımsız bir sinema anlayışına sahip olan yönetmenlerdir. Bu yönetmenler her ne kadar



birbirinden farklı filmler üretseler de, yaptıkları filmler “bağımsız“ sinema anlayışı içinde yer alırlar.

Tezimizin temel tartışma alanı olan 1990 sonrası Türkiye’de bağımsız sinema ile ilgili kaynak taraması yaptığımız zaman bu konuyla ilgili yeterli bir kaynak birikimi olmadığını gördük. Bunun yanı sıra bu dönem sinemacıları ve filmleri farklı başlıklar altında değerlendirildiği için Türk bağımsız sineması adına bütünlüklü bir yaklaşım ile karşılaşmadık. Tezimiz, bu alanda var olan boşluğu bir ölçüde de olsa kapatma amacındadır.

Çalışmamız için seçmiş olduğumuz yönetmenler ve filmleri analiz edilerek Türkiye’de bağımsız sinema nedir ne değildir sorusu yanıtlanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın kapsamı dâhiline olabildiğince çok yönetmen ve film almaya dikkat ettik ancak bazı filmlere ulaşamadığımız için bu filmleri çalışma dışında bırakmak durumunda kaldık.

Tezimizin ilk bölümünde bağımsız sinemanın ortaya çıkış koşulları, tarihsel bir perspektiften ekonomik ve estetik gelişimi ile birlikte incelenerek bağımsız sinemanın ne olduğu, hangi alanlara denk düştüğü tartışılmıştır. İkinci bölümde “auteur” kuramı ve bu kuramın bağımsız sinema ile olan ilişkisi ile bağımsız sinemanın postmodern söylem tarafından nasıl ve ne şekilde biçimlendirildiği incelenmiştir.

İkinci bölümde, Türk sinemasının özgül tarihsel gelişimi incelenmiş ve 1990 sonrasında başlayan canlanma ile birlikte gündeme gelen Türk bağımsız sinemasının olanakları ve olabilirliği tartışılmıştır.

Üçüncü bölümde, Türk bağımsız sinemasının önde gelen yönetmenleri Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu, Yeni Sinemacılar, Ahmet Uluçay ve Handan İpekçi’nin filmleri incelenerek Türkiye’deki bağımsız sinemanın genel yapısı ortaya konmuştur. Bu bölümde, yapılan film ve yönetmen analizleri ile Türk bağımsız sinemasının genel özellikleri çıkarılmıştır.

# I. BÖLÜM: BAĞIMSIZ SİNEMA

*“Eğer yönetmene özgü ise o zaman bağımsızdır”<sup>1</sup>*

*Ted Deme, Monument Avenue'nün yönetmeni*

Türk Dil Kurumu sözlüğünde “bağımsız”; “*davranışlarını, tutumunu, girişimlerini herhangi bir gücün etkisinde kalmadan düzenleyebilen, özgür, hür*”<sup>2</sup> olarak tanımlanır. Bu tanımdan yola çıkarsak “bağımsızlık” kavramı, etken olmayı, kendinin farkında olmayı, “öteki” olmayı, muhalif olmayı ve karşısında bağımsız olunabilecek kurumlaşmış bir egemen güce karşı olmayı içinde barındırır. Bu tanım ve ilkeleri 20 y.y. kitle iletişim araçlarının en etkililerinden biri olan ve yedinci sanat olarak kabul edilen sinemaya uyarlayacak olursak bağımsız sinema, karşısına egemen güç olarak, sinemanın geleneksel anlatı yapısını, üretim ilişkilerini ve klasik sinemaseyirci ilişkisini alır. “Kendinin farkında olma”, “bilinçli bir meydan okuma”, “öteki olma”, “kapitalist üretim ve gösterim biçiminin dışında yer alma” bağımsız sinemayı, popüler ya da ticari sinema dediğimiz olgudan ayırır. “Bağımsız film yapımları kapitalizmin, ticarete, reklâma ve tüketime dayalı, tek tipleştirilen yoğun ölçekli üretimlerinin dışında bu yapıya karşı durabilen kaynak alanlarının, örgütlenme biçimlerini beraberinde getirmiştir”<sup>3</sup>.

Geoff King, Amerikan Bağımsız Sinemasını tahlil ettiği “*American Independent Cinema*” adlı kitabında, bağımsız filmi belirleyen üç özellikten bahseder: 1) Filmin endüstrideki yeri, 2) Filmin biçimsel ve estetik yöntemi ve 3) Filmin sosyal, kültürel, ideolojik ve politik alanlarla girdiği ilişki<sup>4</sup>. Bazı filmler bu üç özelliği birden içerirken, kimi filmler bunlardan bir ya da iki tanesini içeriyor olabilir.

Bağımsız sinemayı anlamak ve açıklayabilmek için yapılması gereken şey, bağımsız sinemanın içinden filizlendiği “bağımlı sinemayı” anlamak ve onun tarihsel olarak ortaya çıkış koşullarına bakmaktır. Çünkü bağımsız sinema ya da bağımsız film üretim biçimi bu bağımlı sinema karşısında tanımlanmış ve anlam kazanmıştır. Ancak bu ikili açıklama bizi bir düalizme sürüklememelidir. Bu ikili sinema anlayışı,

<sup>1</sup> Emanuel Levy, *Cinema of Outsider*, NewYork., New York Univ. Pres,2000, s4

<sup>2</sup> **Türk Dil Kurumu Sözlüğü**, Milliyet Yayınları, İstanbul,1992, s.127,

<sup>3</sup> Tül Akbal Süalp, “**Bağımsız Sinema Kim(ler)den ve Ne(ler)den Oluşur?**”, Antrakt, Sayı:75–76, Aralık 2003-Ocak 2004,s20

<sup>4</sup> Geoff King, *American Independent Cinema*, NewYork, I.B.Tauris, 2005, s.2

çok okumalı ve kaygan zeminlidir. Birbirleri ile kesiştikleri ve birbirlerinden ayrıldıkları noktalar vardır. Bu farkları ancak onlara tarihin penceresinden bir süreç olarak bakabilirsek kavrayabiliriz.

## A. SİNEMANIN DOĞUŞU: Fotoğraftan Sinemaya

*“Suyun, gazın, elektriğin belli belirsiz bir el hareketiyle bizlere hizmet etmek üzere uzaklardan evimize gelmesi gibi, görüntü ve sesleri de küçük bir el hareketiyle, dahası belki de bir işaretle açıp kapatabileceğiz”<sup>5</sup>*

*Paul Valéry*

Sinema, teknolojik açıdan bir anlatım aracı olarak tiyatronun kapısında doğdu. Başlangıçta böyle bir aracın yaratılmasını çağıran tek özlem, fotoğrafa, hareketin sürekliliğini katmaktı. Sinema ortaya çıkarılırken beklenen şey, yaşamın canlılığını sürdüren ve belli bir anda donup kalmayan fotoğraflara ulaşmaktı.<sup>6</sup>

Thomas Alva Edison ile yardımcısı William Kennedy Laurie Dickson'ın yaptıkları kinetograf, kameranın ilk biçimi olarak ortaya çıktı. Edison kinetoskop adını verdiği bir gösterim aygıtı aracılığıyla da bu görüntüleri hareketli bir biçimde yansıtmayı başardı. Kinetoskopların ticari olarak satışa sunulmasıyla birlikte Edison, kitlesel film çekimi yapılabilen ve güneşin durumuna göre tekerlekler üzerinde döndürülen ilk film stüdyosu Black Maria'yı inşa etti.<sup>7</sup> Kinetoskopu Paris'te bir sergide gören Auguste ve Louis Lumiere, sinematograf adı verilen aygıtı geliştirdiler. Elle çalıştırılabilen bu aygıt film çekimi ve gösterimi yapabiliyordu ve 10 kg dolayındaki ağırlığı sayesinde de, istenen yere taşınabiliyordu. Lumiere Kardeşler ilk gösterilerini 28 Aralık 1895'te Paris'te, Capucines Bulvarı'ndaki Grand Cafe'nin bodrum katında gerçekleştirdiler. Bu gösteri sinemanın başlangıcı olarak kabul edilir. Nisan 1896'da ise New York'ta Koster and Music's Hall'de ki ilk ticari gösterimlerden başlayarak kitlelerin ilgisini çeken ve yaygın bir eğlence aracına dönüşen sinema, 20. yüzyılın ilk 10 yılında başlı başına bir sanayi ve ticaret dalı haline geldi. Önceleri dünya pazarına Fransız

<sup>5</sup> Walter Benjamin, **Pasajlar**, İstanbul, YKY Yayınları, 2004, s.50

<sup>6</sup> Ali Gevgilli, **Çağmı Sorgulayan Sinema**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1989, s.13

<sup>7</sup> [www.precinemahistory.net/introduction](http://www.precinemahistory.net/introduction)

sinemacılar egemendi ve Charles Pathe ilk uluslararası sinema imparatorluğunu kurmuştu. ABD'de ise Nickelodeon adı verilen sinema salonlarının hızla yayılması, başlıca Doğu kentlerinde art arda film yapım şirketlerinin kurulmasına yol açtı. Yapımcı şirketlerin 1908'de kurduktan Motion Picture Patents Company'nin yürüttüğü mücadele karşısında bazı sinemacılar Batı'ya giderek orada etkinlik göstermeye başladılar ve böylece Hollywood'un temellerini attılar.<sup>8</sup>

## B. FARKLI BİÇEMLERE DOĞRU: Sinemanın Evrimi

*“Bizim bu icadımız, bilimsel meraklılık adına belli bir süre için kullanımda olacaktır ama bundan öteye onun hiçbir ticari değeri yoktur”*  
**Auguste LUMIERE**

Paris'teki Grand Café'de ve New York'taki Koster and Bial'de gösterilen filmler arasında çığır açıcı bir fark bulunuyordu. Edison'un filmleri genellikle stüdyoda çekilmiş sirk ve vodvil gösterileri iken, Lumiere Kardeşlerin filmleri dünyanın çeşitli yörelerine gönderilmiş kameramanların saptadıkları belgeseller ya da haber filmleriydi. Bu fark, birbirine karşıt iki estetik eğilimi ifade eder; daha eski sanat biçimlerinin materyal ve modellerini kullanarak, artistik bir çaba içinde olan “şekilci eğilim” (formative) ve fotoğrafik yeniden-üretimin gerçeğe benzerliğini kullanarak olayların ve nesnelerin katışıksız gerçekliğini yakalamak amacıyla olan “gerçekçi eğilim” (realistic). Gerçekçi gelenek, en başta daha etkin bir konumdaydı. Ancak 1900'lerin başına kadar her iki türden filmler, halka sunuluyordu. Her iki biçimin filmleri de kısa, tek bir kamera pozisyonu ile çekilen filmlerdi ve vodvil programlarının bir parçası olarak sunuluyordu.<sup>9</sup>

Lumière'lerin Paris'teki ilk gösterimlerini izleyen ve aynı zamanda bir sihirbaz olan Georges Méliés, gösterimden ve kameradan çok etkilenmiş ve hemen film yapımı soyunmuştu. Tiyatro ve sihirbazlıktan gelen Méliés, Lumière'lerin ve Edison'un denemediği değişik şeyler denemeye başladı ve birkaç sene içinde bugün

<sup>8</sup> Jack C. Ellis, **A History of Film**, New Jersey, Prentice Hill, 2000, s.4

<sup>9</sup> a.g.e. s.5

özel efekt olarak adlandırılan küçük hilelerle büyüdü bir dünya yarattı. 1896'dan 1913 yılına kadar 4000'e yakın film çeken Méliés'in sinemaya yaptığı en büyük katkı, "kameranın ilk kez gerçek anlamda bir 'kalem'e, bir anlatım aracına dönüşmesi"yd<sup>10</sup>. Méliés'in başka bir önemli katkısı da "sinemanın aslında ne kadar büyük bir ticari olanak taşıdığı"<sup>11</sup> idi. Méliés, hileli filmleri ile 1920'lerde Fransa'da başlayacak ve daha sonra deneysel/yeraltı/bağımsız film haline gelecek olan avangart geleneğinin temellerini de atmıştır Böylece sinemanın ilk yıllarında üç farklı eğilim kendini göstermiştir; öyküsel (narrative fiction, Edison), belgesel (documentary, Lumière) ve deneysel (experimental, Méliés). Bu ilk yıllarda belgesel ve deneysel yapımlar güç bela yapım ve gösterim olanağı bulmuştur. <sup>12</sup>.

Sinemayı ilginç bir eğlence düzeyinden başlı başına bir anlatım aracı konumuna yükselten en önemli sinemacı Griffith oldu. Söze ve yazıya başvurmadan yalnızca sinemanın anlatım olanaklarıyla izleyiciyi etkileyen, duygu ve düşünceleri en çarpıcı biçimde perdeye yansıtan Griffith, günümüzde artık klasikleşmiş olan sinema tekniklerini uyguladığı gibi, film yapım sürecinin de temel aşamalarını yerleştirdi ve bütün bu aşamaları uyumlu biçimde yürüten yönetmenin önemini ortaya koydu. Griffith, her şeyden önce, sinemanın tiyatro başta olmak üzere diğer sanat dallarından ayrı bir alan olduğunu ortaya koydu ve sinemasal sahne düzenlemeleri ile tek bobinlik filmlerle koşullanan sinema endüstrisini önce iki, giderek daha çok bobinli yapımlara yönelten düzenlemeleri yaptı. <sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Gevgilli, *Çağmı Sorgulayan Sinema*,s16

<sup>11</sup> Betton Gerard, *Sinema Tarihi*, İstanbul, İletişim Yayınları, 1990, s.9

<sup>12</sup> Ellis, *A History of Film*, s.10

<sup>13</sup> Gevgilli, *Çağmı Sorgulayan Sinema*, s21

## C. BAĞIMLI SİNEMA: Bir Tüketim Aracı Olarak Film

*“Lumiére kardeşlerin 1895’te keşfettikleri yeni bir sanat değil,  
yeni bir teknikti; gerçekliğin görsel imajını saniyenin  
küçük bir kesrinde değil de,  
hareketi içinde ve süreğen olarak yakalamaya  
ve arşivlemeye olanak sağlayan bir teknik.”<sup>14</sup>*

**Milan KUNDERA**

Sinemanın en büyük ayrılığı onun endüstri niteliği gösteren tek sanat dalı oluşudur. Yapılmasının büyük bir maddi güce dayanması, bu özelliği, sinemayı yönlendiren, biçimlendiren en önemli etkidir. Öyle ki bugünkü haliyle, bağımsız bir yaratma istemini engeller. Sinemanın yapım ve dağıtım olarak bir ticaret metası gibi planlanması kapitalist üretim biçiminin bir sonucudur.

Sinema, yüksek kapitalizm çağının bir ürünüdür. Fizik, kimya, optik ve mekanik alanlarındaki deneyim ve buluşların anlamlı birleşiminin bir ürünüdür. Özünde fotoğraftır, hareket içeren ve akış halindeki görüntülerin yansıtılmasına yarayan, bilim adamları ve teknisyenler tarafından yaratılan bir yeniden-üretim aracıdır. Tıpkı modern işitsel, yeniden-üretim teknikleri, örneğin gramofon ya da radyoda olduğu gibi, filmim de hemen icadından sonra, ekonomik açıdan değerlendirilişi devreye girer.<sup>15</sup> Böylece sinemanın ilksel özelliği onun harekete dayanması ve ekonomik bir değişim değerine sahip olmasıdır. Her ne kadar anlatım biçimi olarak evrim geçirmeye başlasa da diğer tüm sanat dallarından farklı olarak, ortaya çıktığı andan itibaren bir sanat biçimi olarak değil bir eğlence ve tüketim aracı olarak var olmuştur. Uluslararası tekelleşmenin başladığı, sömürge paylaşımının son haddine ulaştığı 1895’li yıllar sinemanın bir meta olarak gelişmesi için çok uygun zamanlardı ve sinema bir endüstri kolu olarak hızla gelişti. Fransa’da geliştirilen sinema aracı yine ilk olarak Fransa’da 1898’de Pathé tarafından kurulan yapımevi ile güçlenmeye başladı. 1907’de Pathé, Fransa içinde gelişimini tamamlamış, öteki ülkelere sermaye ihracı ile temsilcilikler kurmaya başlamıştı.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Milan Kundera “**Bu Sanat Bana Ait Bir Kutlama Değil**”,25. Kare, Sayı 13,1995, s.3

<sup>15</sup>Peter Bachlin, “**Bir Meta Olarak Film**”, 25.Kare, Sayı:17,1996, s.75–76

<sup>16</sup> SAYMAN, Aydın, “Türk ve Dünya Sinemasının Konumu 1” s.12, Gerçek Sinema, sayı:2,1973

1895'den 1920'lere kadar sinema, kentlerdeki halk yığınlarını eğlendiren bir araç olarak görülmüştür. 20'lerden itibaren bir zanaattan bir endüstri koluna doğru gelişme göstermiş, bunun en yüksek noktasını ise Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşamıştır. Bu dönemde önceden bağımsız olarak çalışan pek çok küçük yapım evleri birleşerek büyük stüdyo ve şirketleri oluşturmuş ve böylece sinema Fordist kitle-üretimine yasalarına - ölçek ekonomisinin standartlaşması ve ayrıntılı iş bölümü-tabii olmuştur.

Birinci Dünya Savaşı ile birlikte Avrupa'daki film üretim ve dağıtım zinciri küçülmeye başlamış ve savaşın bitimiyle Amerikan film endüstrisi dünya genelinde sahip olduğu dağıtım ağlarıyla dünya liderliğine soyunmuş ve hiçbir zaman bu unvanı kaybetmemiştir. Savaşı sona erdiren Versay Antlaşması ile stok pazarının çöküşü arasında, Amerika, yeni bir tür imparatorluk yaratacak olan ekonomik genişleme ve kültürel yayılmanın yeni bir biçimini oluşturdu. Amerikan arabaları, buzdolapları ve diğer teknolojik ürünler tüm dünyaya ithal ediliyordu. Kitlesele üretim, özendirme ve satış konusundaki Amerikan yeteneği, dünya çapında bir "eğlence imparatorluğu" yarattı. Filmi bir meta ve eğlence aracı olarak değerlendirirken Amerikan sinemasından ve onun üretim ve dağıtım koşullarından bahsedilmesinin nedeni, sinemanın da bu topraklarda popüler kültür ürünü haline dönüşmesidir. Bu nedenle, bağımlı ya da bağımsız sinema dendiği zaman, genelde Amerikan ve özelde Hollywood sinemasının gelişim ve üretim koşullarına bakılmalıdır.

## D. AMERİKAN BAĞIMSIZ SİNEMASI

*Bu “isyankâr” akım, dünyanın her ülkesinde kimlik bulma şansına sahip gibi görünmesine karşın, temelde ve özellikle Amerikan sinema endüstrisi içinde (aslında dışında) varlığını sürdürür.<sup>17</sup>*

“Bağımsız” terimi, Amerika’da ilk zamanlarda Edison, Biograph ve Vitagraph gibi 1890 ve 1900 yılları arasında film piyasasına hâkim olan yapım şirketlerinin gölgesinde iş yapmaya çalışan şirketler için kullanıldı. Bu erken dönemden itibaren “bağımsız” terimi, güçlü tröstlere karşı cesur bir girişimi sergileyen ikincil bir anlam kazanmıştır. 1915’te bu tröstler illegal bulunmuş ve fes edilmişlerdir. Daha sonra, Amerika Birleşik Devletleri’nde film üretim, dağıtım ve gösterimine egemen olan, dikey bir hâkimiyete sahip Hollywood stüdyo sistemi bu tröstlerin yerini alır. Stüdyo sistemi 1950’lerde daha büyük toplumsal değişimler ve federal düzenlemeler nedeniyle değişime uğradı, fakat egemenliği geniş ölçüde devam etti. Bu dönemde Hollywood’a egemen olan endüstriyel değişimler nedeni ile bağımsız aktiviteler iki kategori altına girdi; Hollywood çemberinin dışında ve içinde olanlar. Bağımsız film şirketleri ya düşük bütçeli “B” tipi filmler ya da stüdyo sisteminin olanaklarından faydalanarak “A” tipi pahalı filmler üretiyorlardı. Bu ikinci türün yakaladığı başarılar Hollywood’un geleceğini şekillendirdi. Artık Hollywood, kontrat usulü ile çalışan, stüdyoların filmler için hem birbirleri ile hem de bağımsız yapım şirketleri ile ortaklıklar kurduğu Fordist bir yapıya geçmişti.<sup>18</sup>

Ancak Hollywood, sosyal ve politik değişimleri yakalamakta biraz geri kalıyordu. İkinci Dünya Savaşı’nın hemen arkasından genç nüfusun ihtiyaçlarına cevap bağımsız yapımlardan geldi. Bu dönemde çok düşük bütçeli korku ve gençlik filmleri yapıldı. 1950’lerin sonlarına doğru bağımsız yapımlar, düşük bütçeli ve Hollywood’un dışında olmanın yanı sıra daha sanatsal ürünler vermeye başladı. Artık çağdaş Avrupa sinemasının ürünlerine benzer, daha öyküsel ve karakter yoğunluklu filmler üretiliyordu. Bu sanatsal gelişme köklerini 1940’larda deneysel filmler yapan Maya Deren’de bulur. 40’lardan 60’lara kadar yapılan bu “sanatsal, deneysel ve

<sup>17</sup> Murat Özer “Sanatın Bağımsızlığı” Milliyet, 24 Ocak 2004

<sup>18</sup> Jim Hiller, American **Independent Cinema: A Sight and Sound Reader**, Suffolk, bfi Publishing, 2001, s.7



avangart” filmler, 60’ların sonlarında Hollywood Rönesans’ı denilen bir yeniden yapılanma ve sinemanın kendisini sorgulama dönemine kaynaklık etti. 70’ler de Hollywood’un, bağımsız sinemanın bazı esaslarını kullandığı bir bağımsız sinemayı daha da uçlara ittiği bir dönemdir.

1960’lardaki gelişmelerin tümünde var olan kültürel eleştiricilik, büyük bir sosyal ve politik güç yarattı. Vatandaşlık hakları için mücadele, Vietnam Savaşı’na artan direniş ve İkinci Dünya Savaşı sonrası genel durgunluğa ve uyumculukla duyulan genel tepki tüm sanatlar aracılığı ile hissettirildi. Televizyonun büyüyen başarısından gelen katı ekonomik baskılar altında ticari yönetmenler bile seyirciyi geri kazanmak için Hollywood endüstrisinin geleneksel retorğine saldırıyorlardı.<sup>19</sup>

80’lerle birlikte “bağımsız” film, daha yüksek bir düzeye ulaşmış, daha da kurumsallaşmış ve bir marka haline gelmeye başlamıştır. “*Seks Yalanları*”nın (Sex, Lies and Videotape) 1989’da Sundance Film Festivali’nde keşfi, bağımsız filmin bir “araca” dönüşmesi olarak görülebilir. Yönetmen Jay Rossenblatt, milyonlarca dolara mal olan ve tamamen klasik Hollywood paradigması içinde üretilen “*İngiliz Hasta*”nın (The English Patient) bağımsız olarak görülmesini “*terimin saçmalaması*” olarak görür. Eleştirmen Peter Lunenfeld, hatayı ve yanlışı bağımsız sinemanın genç yönetmenlerinin daha büyük bütçeli filmler yapma isteğinde görmez, Hollywood kendi gerçekliği için her zaman kariyere sırtına dayamıştır. Ancak bunu bağımsız film tarihi pahasına yapmak, bağımsızlık pratiğini küçültür ve saygınlığını yitirmesine neden olur. Media küratörü Bill Horrigan “bağımsız” filmin iki yönünü birbirinden ayırır: Sundance Film Festivali’ne kabul edilenler ve içerik ve biçimleri yüzünden “görünmez” olanlar. Horrigan’ın referans noktası, 1940’lardan 1970’lere kadar ürünler vermiş olan Maya Deren, Keneth Anger, Andy Warhol gibi yönetmenlerin belirli elementler içeren filmleridir. Bu yönetmenler için “bağımsız” film, baskın medya anlayışına pek çok farklı alanda karşı duruşu temsil etmekteydi.<sup>20</sup> Bunlar;

---

<sup>19</sup>Scott McDonald, *Avant-Garde Film*, London, Cambridge Univ. Press, 1998, s.7

<sup>20</sup>Emanuel Levy, *Cinema of Outsider*, New York, New York Univ. Press, New, 2000, s.5-6

1. Teknik alanda; profesyonel 35 mm'ye karşı amatör 8mm ve 16mm'nin kullanılması
2. Kurumsal alanda; kişisel ve kolektif çaba karşısında şirket üretimi
3. Estetik alanda; orijinal ve avangart karşısında geleneksel ve türsel film
4. Ekonomik alanda; film sevgisi karşısında para sevgisi
5. Politik alanda; sıra dışı ve unutulmuş azınlık kültürüne karşı baskın kültür.<sup>21</sup>

## E. BAĞIMSIZ SİNEMANIN ESTETİK GELİŞİMİ

### a) Avangarttan Bağımsız Sinemaya

Scoyy Mcdonald “avangart “ terimini, tarihte belli noktaları olan ve sinemasal bir araziye belirten “yeraltı sineması” (underground), “deneysel film” (experimental), “deneysel avangart “ (experimental-avant-garde), v.b denilen bir bütünlük için kullanır. Terimin bu çok çeşitliliği, bu tarihsel alanın genişliği ve farklılığı için bir delil oluşturur. Terim, film çalışmalarında, çoğunlukla farklı yerlerde ve farklı biçimlerde meydana gelmiş ve devamlılık sergileyen tarihi bir süreci referans alır.<sup>22</sup>

Avangart sinema Hollywood için önceden temel güç olan “neden-sonuç” ilişkisini reddetmek ve filmin mekânsal ve zamansal olasılıklarını keşfetmek için bir girişimdir. Eğer Hollywood sineması stüdyo sisteminin işbölümü ile karakterize edilirse avangart sinema, onun bireysel ya da küçük bir ekiple film çekme gibi özgül durumu ile tanımlanabilir. Ekonomik ve teknolojik pek çok faktör prodüksiyonu etkilediği için, avangart sinemanın her türlü tanımı bu nedenle estetikten daha geniş bir alanda olmalıdır.

“Öncü asker” anlamına gelen “Avangart” teriminin kendisi sinema, tiyatro, görsel ve edebi sanatlar arasında uzun bir geçmişe sahiptir. 19 y.y.’dan beri var olan çeşitli sanat hareketlerini tanımlar ve ilk defa Paris sanat dünyasındaki bir fraksiyon için kullanılır.

---

<sup>21</sup> a.g.e. s.5-6

<sup>22</sup> McDonald, *Avant-Garde Film*, s.15

Tarihi olarak “Avangart” terimi tarihin, düzenli yıkımlar ve devamlılığın bir geleneği olan politik bir sav taşır. Çabalarıyla avangardı tarihte bir yere oturtmaya çalışan tarihçi T.J. Clark’a göre önemli olan nokta, avangardın öncü ya da itici olup olmaması değil aynı zamanda çatışmanın belirli koşulları ile politik bir cevap niteliğinde sosyal olarak nasıl var olduğudur.19 y.y Paris’inde kendilerine “avangart” diyenler, gücü yeniden kazanmak ve sanatsal dünyada baskınlıklarını yeniden oluşturmak için kendilerini öncü olarak tanımladılar. Bu anlamda avangart, saf bir estetizm yerine sosyal bir görüngü olarak anlaşılabilir. Sanat dünyasından daha geniş bir kültürel dünyaya kadar çatışmak için inşa edilmiş olan avangart, estetik, sosyal, ekonomik ve politik pratik ve sunumların bileşke merkezidir.<sup>23</sup>

İlk avangart filmler, ticari kitle sinemasına iki farklı eleştirel tepkiyi göstermişti. Şaşırtıcılıktan çok uzak bir şekilde bu tepkiler, bu yüzyılın ilk on yılında güzel sanatlardaki en temel iki eğilimle paralellik gösteriyordu: *soyutlama* (abstraction) ve *gerçeküstücülük* (surrealizm). Her iki eğilim de, Batı Avrupa, Kuzey Amerika, Japonya ve başka yerlerde eleştirel film üretimini şekillendirecek ve etkileyecek kadar unutulmaz olan filmlerin yapılması ile sonuçlandı.<sup>24</sup>

Avangart sanat, kapitalist üretim koşullarının belirlediği ve sistemin yaygınlaştırdığı, estetik görme biçimlerinin yozlaşmasına neden olan popüler kültür ürünleri karşısında güçlü bir alternatif görüş olarak ortaya çıkmış ve pek çok akımı etkilemiştir. Avangart sanat, seyredilmeyi değil, izleyicinin katılımını öngören bir anlayışa sahiptir. Avangartlara göre devlet idaresinden destek alan sinema da ticari bir sinemadır ve varlığını sürdürebilmek için festivallere, ödüllere ve kar elde etmeye ihtiyacı vardı. Avangart filmler kişisel filmlerdi ve çoğunlukla filmi yapan kişi tarafından finanse ediliyordu. Bu filmler için bir pazar ya da dağıtım olanağı yoktu.

Amerika’da yirmilerden otuzlara kadar, ilk avant-gard filmler, saf görüntüsel biçimlerle hareketteki biçimlerin görsel konsepti dışında hiç birşey içermeyen hareket eden tablolar halindeki filmler yaparak, Hollywood’un varsayımlarından kaçma eğiliminde olmuşlardır. Robert Flarey ve Slavko Vorkapich’in 1928 tarihli çalışması

---

<sup>23</sup> Louren Robinovtz, **Points of Resistance: Women, Power and Politics in the New York Avant-Grade Cinema 1943–71**, Chiago, Unv. of Illinois Pres,1991, s.14

<sup>24</sup> McDonald, **Avant-Garde Film**’,s2

“*Life and Death of 9413- an Avant-garde Hollywood Extra*” modern endüstriyel sistemin insansızlaşması ve yüzsüzleşmesine karşı bir protesto olmasına rağmen gerçekte, hareket etmek için yapılmış, Alman Deneyselliğinin görsel yerleştirme ile Fransız Gerçeküstücülerin kamera hilelerini kombine ettikleri bir seridir. “*Rhythmus 21*” (1921), ve “*Rhythmus 23*” (1923–4), “*Wax Experiment*” (1921–6), “*Opus 1–2–3–4*” (1922–3) gibi filmler, seyircinin dikkatini, onların ruhlarına geleneksel film üreticilerinin dokunduğundan daha doğrudan bir biçimde dokunabilme umuduyla “şekle, harekete, ışığa ve renge” odaklanmaya çalıştılar.<sup>25</sup>

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, Amerika’da avangart sinemanın önemli açılımını gerçekleştirecek teknolojik ve estetik gelişmeler oldu. Daha ucuz olan 16 mm kameraların ve projektörlerin artan elde edilebilirliği alternatif biçimlerin prodüksiyonunu ve gösterimini ekonomik olarak daha mümkün hale getirdi.

### **b) Avangarttan Deneysel Sinemaya ve Yeraltı Sinemasına Doğru**

Deneysel sinema film biçimleri ve işlevleri konusunda bazı yeni yönelimlerin öncülüğünü yapmıştır. Filmler için yeni form ve konuların bulunup geliştirilmesi, Melies’in büyü, yapay bir biçimde düzenlenmiş sahnelerini oluşturmak için değişik kamera tekniklerini keşfetmesi ile başlar. Bu arayışlar daha sonraları Sovyet sinemacıların kurguyu saflaştırma çabaları ve Almanların dışavurumcu (expresyonist) düzenlemeleri sinemaya sokmalarıyla devam etmiştir. Avangart akımı, anlatısal ve belgeselci biçimlerle birlikte deneysel sinemanın temelini oluşturur. Ancak bu akımın sınırlarını çizmek hemen hemen imkânsızdır. Doğal olarak, akımın ismini koymak da zordur. Yeraltı (Underground) Sineması, Deneysel (Experimental) Sinema, Avangart Sinema, Yeni Dalga ve Yeni Amerikan Sineması gibi değişik isimler önerilmiştir akımı tanımlamak için. Bir anlamda bu akım bütün bu nitelendirmelerin özelliklerini gösterir, ancak daha fazlasını da içerir. Deneysel filmin doğası yönetmenleri, daha önceden kimsenin girmediği yeni alanlara götürmüştür. Akımı bütün bu sınıfsal nitelendirmelerin dışına bırakırsak, herhalde en doğrusu akımı bir “süreç” olarak tanımlamak olacaktır: Sürekli, gelişen, değişen ve evrimleşen bir şey. Bu sürecin arkasında ise bağımsız yönetmenler vardır. Hangi

---

<sup>25</sup>Gerald Mass, *A Short History of the Movie*, New York, McMillian, 1986, s448

dönemde ve coğrafyada nasıl bir isim alırsa alsın avangart sinemanın temel özellikleri aynıdır:

- Avangart filmler kolektif olarak çalışan küçük bir grup ya da tek bir kişinin çabası ile çok düşük bir bütçe ile yapılırlar.
- Filmin yönetmeni aynı zamanda filmin yapımcısı, senaristi, görüntü yönetmeni, kameramanı, kurgucusudur.
- Doğrusal bir anlatı yapısına sahip değildir.
- Yapılan film üzerinde bir farkındalığı gerektirir.
- Ana akım kültürünün değerler sistemine ve kitle iletişim araçları ile empoze edilen biçim ve içeriklere bir karşıtlığı simgeler.
- Çoklu okumaya uygundur ve herhangi bir açık mesaj verme kaygısından uzaktır. Seyircinin filme etkin katılımını sağlamak amacındadır.

Tarihsel olarak modern deneysel sinema Amerika'da Maya Deren ile başlamıştır. Avrupa'daki 1920'lerin Avangart anlayışı ile 2.Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan Yeni Dalga akımını birleştirmiştir. Deren, kitlelere ulaşan ilk "kişisel" yönetmendir. Önemli filmleri, "*Meshes of the Afternoon*"(1943), "*At Land*" (1944) "*Meditation on Violence*" (1948). Onun asıl önemi, verdiği konferanslardan, yazdığı kitaplardan ve o zaman emekleme döneminde olan Avangart akımı için düzenlediği organizasyonlardan gelmektedir.<sup>26</sup>

"Yeraltı Filmi" (Underground Film) ilk olarak Amerikan film eleştirmeni Manny Farber'ın bir 1957 tarihli bir makalesinde kullanılır. Farber, terimi John Ford gibi B tipi filmler yapan auteurlerin aslında gündelik üretimler gibi görünen sanatsal ürünleri için kullanır.1950'lerin sonlarına doğru "deneysel film" terimi California, New York ve San Francisco'da ilk bağımsız sinema yapımcılarının küçük filmleri için kullanılmaya başlanmıştır. Bu akım, o zamanlar daha çok deneysel filmler yapan Andy Warhol, John Mekas, Ken Jacobs gibi yönetmenlerin filmlerinin kategorileştirilmesi olarak görülmüştür. 1960'ların sonuna doğru Yeraltı Sineması, Deneysel ve Avangart akımlardan farklı olarak temsil edilmeye başlanmıştır.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Thomas W. Bohn, Richard L.Stromgren "**Deneysel Sinema**" Çev: Barış Tarımcıoğlu, 25.Kare, Sayı 10,1995, s 14-15

<sup>27</sup> McDonald, **Avant-Garde Film**, s.11

Çağdaş Avangart akımının 50'lerin sonunda 60'ların başında ortaya çıkışı neredeyse bir imkânsızlık sonucu olmuştur. Estetik zenginliğin ve fırsatların yokluğunun ucuz 16mm ve 8mm teknikleri ile birleşmesi bir devrimle sonuçlanmıştır. Akımın savı açık ve nettir: "Hangi yöne doğru olursa olsun..."<sup>28</sup>. Aslında ilk başlarda bu başkaldırı anlayışının ekonomik bir yönü de vardı. Ucuza mal edilebilen filmler, sinema alanında adaletin simgeleri gibiydiler. Örneğin John Cassavetes ilk filmi "Gölgeler"i (Shadows,1960) 15.000 dolara yapmıştır. Ancak bu yaklaşım fazla uzun sürmedi ve bazı yönetmenler, kişisel tercihlere göre deneysel filmin hiç de ucuz bir uğraş olmadığını anladılar. Bu konudaki örnekler Stanley Kubrick'in "Space Odyssey" (1968) ve "Otomatik Portakal" (Clockwork Orange,1971)'dir. Coğrafi açıdan akımın yerleşmesi dağınıktı ama iki temel odak New York ve San Francisco'ydu. Bu akımları daha çok sinema dernekleri ve yönetmenler sağlıyorlardı. Ancak anahtar rolü Jonas Mekas'ın 1960'da kurduğu "Film Culture" dergisi üstlenmişti. Asıl etken 1966 yılında "New York Film Festivali"nin Yeni Amerikan Sineması'nı yasal olarak tanınması ve birçok bilinmeyen yönetmene festival bünyesinde yer ayırmasıydı.<sup>29</sup>

60'ların sonuna doğru, yeni gelişmeler eleştirel sinemada yeni biçimler yaratılmasıyla sonuçlanıyordu. "Baby Boomer"ların\* Amerikan eğitim sisteminin kapısına dayanması eğitim endüstrisinde büyük bir etki yarattı. İlk kez, film tarihi ve uygulayımı geniş bir akademik alanda çalışma konusu oldu. Yabancı filmlerin ve avangart gelişmelerin devamı yeni bir kuşağı sinemanın okumaya degecek bir alan olduğunu iknaya yardımcı oluyordu. Akademik olarak tutarlı bir konu olan filmin yükselişi popüler ve alternatif sinemanın her ikisini de yeni izlekler kazandırdı.<sup>30</sup>

Onlar için, sinemanın ilk dönemlerine bu yeniden dikkat çekiş, belirgin bir beslenme kaynağı oldu. Film üreticileri, bu "ilksel" örneklere, geleneksel film tarihinin tanımladığı gibi bu ilksel örneklerin daha az pazarlanabilir ama aynı zamanda kullanışlı alternatifler olduğunu görmek için geri döndüler. Avangart filmler tabi ki bu ilksel kaynaklardan beslendiler. Lumière'lerin filmleri, Hollywood endüstrisinin çöküşüne ve onun günlük kişisel gerçekliği küçük görüşüne karşı ayaklanmalarında

---

<sup>28</sup> Bohn, Stromgren "Deneysel Sinema" s.14-15

<sup>29</sup> Robinovtz, **Points of Resistance: Women, Power and Politics in the New York Avant-Garde Cinema 1943-71**, s 27

\* Baby Boomer: Amerika Birleşik Devletleri'nde 1946-1964 yılları arasında doğan kuşağa verilen isim.

<sup>30</sup> McDonald, **Avant-Garde Film**,s7

bu film üreticilerine yeni soluk verdi. Tarih ve o zaman ki endüstri-film üretiminin pratikleri tarafından yaratılmış bir bakış açısından bakıldığında, Lumiére'lerin seçtiği konular, işçi sınıfına duyulan popüler hayranlık ve gündelik yaşamın hazzı ile zekice bir tartışmaya girmiş gibi görünmektedir. Devamlı, tek çekim kullanımının varlığı, farklı hareket çalışmalarına izin veren bir yöntem olarak görüldü.<sup>31</sup>

## F. BAĞIMSIZ SİNEMANIN EKONOMİK GELİŞİMİ

*“Öte yandan sinema bir işleyimdir”*

*André Malraux<sup>32</sup>*

Ortaya çıktığı dönemde teknolojik bir yenilik ve halk için kitlesel bir eğlence aracı olarak alımlanan sinema, 20.y.y. kapitalizminin içinde ve onun bir ürünü olarak ortaya çıktığı için, ekonomik faktörler her zaman önemli olmuştur. Sinema bir sanat alanı olarak görülmeye başlanmadan önce başlı başına bir sanayi ve ticaret dalı haline gelmiştir.

Yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarından oluşan ve piyasa koşullarına göre hareket eden sinemada önceleri dünya pazarına Fransızlar egemendi ve Charles Pathe ilk uluslararası sinema imparatorluğunu kurmuştu. ABD’de ise Nickelodeon adı verilen sinema salonlarının hızla yayılması, başlıca Doğu kentlerinde art arda film yapım şirketlerinin kurulmasına yol açtı. Thomas Edison, yardımcısı W.K.L.Dickson’un sıra dışı kamerasının patentini aldığı zaman başka hiç kimsenin bu aygıtı satın almamasını sağlamış oldu. Edison, icadı kıskançça koruduğu için, uzun zaman içinde üretilen tek filmler onun gelişkin olmayan filmleri oldu. 1909’da Edison, patent hakkını korumak ve rekabeti yıldırmak için on büyük yapım şirketini bir araya toplayarak “Motion Picture Patents Company” (MPPC)’yi kurdu. Bu tekel, örgütsüz diğer firmaları sindirmek ve film stok ve malzemelerini kontrol etmek yolu ile geliştirmekte olan sinema film endüstrisine hakim olmanın yollarını aradı. Böylece ekonomik hacmi ve pozisyonunun getirdiği avantajla hem piyasa fiyatlarını belirleyip

---

<sup>31</sup> a.g.e.8-9

<sup>32</sup> Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya**, Ankara, Kitle Yayınları,1995,s.288

hem de daha fazla kar sağlayabiliyorlardı. Ayrıca sinemanın ilk on yılında var olan rekabette son bulmuş oldu. MPCC karşısında tutunamayan şirketler Batı'ya giderek orda etkinlik göstermeye başladılar ve böylece Hollywood'un temelleri atılmış oldu.<sup>33</sup>

Ekonomik faktörler, sadece ticari sinema için değil "bağımsız sinema" içinde anahtar bir rol oynar. Her ne kadar günümüzde bağımsız sinema, baskın tecimsel sinemanın gelenek ve pratikleri karşısında yer alsada, tarihsel olarak bakıldığında Hollywood, tekeli sinema üretiminden bir kopuşu, bir bağımsızlaşmayı temsil etmiştir. 1910 yılında, MPCC ortakları, kendi dağıtım ağlarını kurarak yaratıkları monopolü güçlendirmeye çalıştılar. Ancak, MPCC'nin Hollywood'a taşınmış olan "bağımsız" film yapımcılarını denetlemesi oldukça zordu. Hollywood'un Meksika sınırına yakın oluşu bu denetlemeyi oldukça güçleştiriyordu. Hollywood'da konuşlanan ve daha sonra ikinci bir tekel kuracak olan bağımsız firmaların hızlı yükselişi ve Amerika Birleşik Devletleri Anayasa Mahkemesi'nin önce 1912'de ham film üzerinde MPCC'nin patent hakkını ve daha sonra 1915'de MPCC'nin tüm patent hakları üzerindeki yetkisini kaldıran kararları ile MPCC tasfiye edildi.<sup>34</sup>

Bu dönemdeki "ticari bağımsız yapımcılar", herhangi bir dağıtım şirketi ile ticari bir ortaklık kurmasalar bile, filmlerinin gösterime girmesi için bu filmlerin belli başlı stüdyolar tarafından dağıtılması gerekiyordu. Bu bağımsız film üreticileri, hem film dağıtımını için büyük stüdyolara ihtiyaç duymalarından hem de ürettikleri filmlerin bu stüdyolarda üretilen filmlerden farksız olmamasından ötürü gerçek anlamda "bağımsız" değildiler. Hem sisteme hem de stüdyolara sıkı sıkıya bağımlıydılar.<sup>35</sup>

MPCC'nin, bağımsızların rekabetini engellemek üzere oluşturduğu tekel, film yapım aşaması üzerinde bir hegemonya kurmuştu. MPCC'nin tavsiyesinin ve Birinci Dünya Savaşının ardından ise film üretiminin kontrolünden ziyade, dağıtım ağının kontrolüne sahip olmak ana hedef haline geldi. Büyük yapım şirketleri (RKO, Warner Bros., Paramount, Loew's Inc.) ülkenin dört bir yanındaki sinema salonlarını satın almaya başladılar. Böylece hem yapım, hem dağıtım hem de gösterim ağını kontrol eder hale geldiler. Bu "dikey kontrol" 1948'e değin devam etti. 1917'de bu şirketler

---

<sup>33</sup> Hiller, *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*, s.14

<sup>34</sup> John Lewis, *The New American Cinema*, London, Duke Univ. Press, 1998, s.149

<sup>35</sup> Hiller, *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*, s.15



“First National” adı altında ulusal ve uluslararası dağıtım şebekesini kontrol etmek amacıyla bir şirketler birliği oluşturdular. 1930’larda Amerikan sinema endüstrisini tüm alanlarıyla yöneten beşi “büyük”, üçü “küçük, toplam sekiz şirket vardı. Bu şirketler sadece ulusal alanda değil uluslararası alanda da kontrole sahiptiler. Avrupa’da gösterilen filmlerden elde edilen kazancın üçte biri bu şirketlere aitti<sup>36</sup>.

Hollywood stüdyo sisteminin yaratıldığı ve belli başlı şirketlerin tüm ekonomik ve estetik kararları verdiği bu dönem, Fordist üretim yapısı ile analiz edilebilir. Fordist üretim biçimi, 20.y.y.’ın başında endüstrileşmiş Batı toplumlarında kapitalizmin aldığı yeni biçimdir ve modernlik paradigması çevresinde şekillenmektedir. Fordist üretim, kısaca, büyük ölçekte ve standart mal üretimini sağlayan kitlesel-seri üretimdir. Bir ürünün akan bir montaj hattı üzerinde aşırı derecede yoğunlaşmış bir iş bölümü ile kitlesel olarak üretilmesi prensibi ile karakterize edilir. Böylelikle çok kısa zamanda yüksek oranda çıktı alınabilir. Ancak birincil amaç ürün kalitesi değil, ürünün hızlı bir biçimde üretiminin tamamlanmasıdır. Fordist ekonomik örgütlenmenin öngördüğü ekonomik kültür ise, standart ürüne bağlılık, merkezi bir planlama ve detaylı iş bölümü etrafında inşa edilmiş katı bir örgütlenme biçimini içerir. 1920 ve 40’lı yıllar arasında altın çağını yaşayan Hollywood stüdyo sistemi, tüm diğer endüstriyel sektörlerde olduğu gibi, Fordist üretim anlayışı uyarınca film üretimi yapıyordu. Fordist montaj hattında üretilen tüm ürünler birbirinin aynısı olmasına rağmen, stüdyolarca üretilen filmler birbirinden farklıydı. Ancak, tüm filmler belirli bir formülasyona göre yapılıyordu. Bu anlamda tek bir elden çıkma gibiydiler. Büyük stüdyolar binlerce kişiyi istihdam ediyordu ve film üretimi aşırı uzmanlaşmayı beraberinde getirdi. Fordist üretim biçiminin sinema endüstrisine uyarlanması sineman sektörünü bir endüstri olarak daha da güçlendirdi.

Sesli sinemayla birlikte izleyici sayısındaki artış, ABD’de büyük şirketlerin egemenliğini ve bu şirketlerin kitlesel olarak film çektikleri stüdyo sistemini güçlendirdi. 1930–45 arasında 7.500 film, stüdyo sistemi içinde çekilirken, şirketler de belli tarzlarda uzmanlaştılar. Bebek doğumundan tutkulu öpüşmelere kadar birçok olay ve konunun filmlerde gösterilmesini yasaklayan ve kendi mührünü taşımayan filmlerin dağıtımını yasaklayan Yapım Yönetmeliği’nin çıkarılmasından (1934) sonra

---

<sup>36</sup>Lewis, *The New American Cinema*, s.153

stüdyo sistemi daha da güçlendi ve bu sistem dışında yenilikçi yapımlar gerçekleştirmek neredeyse olanaksızlaştı.<sup>37</sup>

Ancak 1938'de MPPC'ye 25 yıl önce açılan tröst-karşıtı davası gibi federal hükümet de belli başlı beş stüdyoya karşı ünlü "United States v. Paramount Pictures" (A.B.D. Paramount Pictures'e karşı) davasını açtı. Dava 1948'de sona erdi, Stüdyoların endüstriyi dikey olarak kontrolünün bir monopoliyi teşkil edeceğine ve beş büyük şirketin kendisini sinema salonlarından tecrit etmesine karar verildi. "Paramount Kararları" olan bu kurallar, stüdyo sisteminin çöküşünü hızlandırdı<sup>38</sup>. Artık şirketler sadece üretim ve dağıtım ağlarına sahip olabilecekti. Zorlayıcı stüdyo pratiklerinden uzak gösterimciler, artık istediklerini sinemalarında göstermekte serbesttiler. 1950'ler, Hollywood'un yıkılışı ile birlikte sinema tarihinde ilk kez olan bir olgu ile karşı karşıyaydı; bağımsız olarak üretilen film.

Bu yeni dönemde, film üretimi Fordist ilkeleri terk ederek, Post-Fordist ilkeleri benimsemiştir. Sosyolojik çalışmalardan türetilen "Post-Fordizm" in ilkesi, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası pek çok endüstrinin temel prensibi olan Fordist kitle-üretimini (ölçek ekonomisi ve ayrıntılı iş bölümü) değişen market koşullarının sonucu olarak gözden geçirilmesi ile kapitalist üretimin doğasının değişmesidir. Savaş sonrası Hollywood'un ve Post-Fordizmin kapsamı kitle-üretimini kapsayıcı farksızlaşmasından, daha heterojenleşmiş özgül pazarlara ve bunun sonucu olarak özelleşmiş malların satışına doğru kaymıştır. Fordizm sonrası değişimi tanımlayan Post-Fordist kuram, yaşam biçiminin de yeniden örgütlenmesini ve bu yolla kapitalist üretim ilişkilerinin yeniden yapılanmasını öngören yeni bir paradigmadır. Bu paradigmaya göre Post-Fordizm, "örgütsüz kapitalizm"<sup>39</sup> olarak tanımlanır. Katı olana karşı esneklik, merkeziliğe karşılık merkezsizleştirme, ulusala karşı uluslararası, eski yerine yeni yer alır.

Paramount'un, büyük stüdyoların gösterim kollarının tasfiye edilmesi ile sonuçlanan 1948'de aldığı kararların şoku film pazarında "kesinsizlik ve düzensizlik

---

<sup>37</sup> HILLER, *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*, s37

<sup>38</sup> Richard Ferncase, *Outsider Feature, American Independent Cinema of the 80's*, London, Greenwood Pres, 1996, s.3

<sup>39</sup> John Urry, "Örgütlü Kapitalizmin Sonu", S.Hall ve M.Jacques (der) *Yeni Zamanlar içinde*, Çev: A.Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1999;s.97

seviyesinde” belirgin ölçüde bir artışa neden olmuştur. Gösterim alanındaki kontrolün kaybı hali hazırda yolda olan iki trendin, daha büyük bütçeli ancak daha az sayıda film anlayışı ile “bağımsız “ film üretiminin önünü açmıştır. <sup>40</sup> Bu da bağımsız film şirketlerinin yanı sıra oyuncu ajanslarının, özel efekt şirketlerinin ve lojistik hizmetler sağlayan birtakım şirketlerin sayısında bir artışa neden olur. Üretim organizasyonu, Fordist üretim anlayışına göreceli olarak, pazardaki bu değişime daha iyi adapte olabilen özgülleşmiş üniteler bakımından artık daha esnek hale gelmiştir. Film endüstrisindeki ekonomik değişimler Hollywood’da gerçekleşmekte olan köklü dönüşüme katkıda bulundu. 60’lı yıllarda, eski stüdyo sisteminden arta kalanlar özel kuruluşlarca satın alındı, bir kısmı da holdinglere dönüştü. Filmler giderek bağımsız yapımcıların, gerekli yatırımı sağlayan ve dağıtımı üstlenen büyük stüdyolara “bağladığı” işler olarak görülmeye başlandı. Stüdyo sisteminin çöküşü, film yapımcılarına yapıtları üzerinde önceki döneme göre daha fazla denetim hakkı sağladı ve bu gelişme, toplumsal açıdan daha muhalif, daha yenilikçi filmlerin üretilmesinde etkili oldu.<sup>41</sup>

## 1. YENİ HOLLYWOOD: Rönesans’tan Bağımsız Sinemaya

*Yeni Amerikan Sineması ruhsal bir kılavuz gibidir ve  
Hollywood’un düşleyemeyeceği kadar fizikseldir...  
Yeni sinema özneliği eski vatanına geri göndermeye  
uğraşır ve insan doğasının dengesini dürter ve bozar.*

*Ken Kelman*

*“Anticipation of the Light”<sup>42</sup>*

Eğer bir “hareket” resmi organizasyon ve liderlik ile birlikte muntazam bir kategorileşmeyi ifade ederse, Yeni Amerikan Bağımsız sinemasından bir hareket olarak bahsedemeyiz. Ancak, bir hareket, paylaşılan yaratıcı bir süreci ve ruhsal ve vizyonsal bir birlikteliği temsil ederse, bağımsız sinemanın gevşek sanatsal bir hareketlilik olarak, kendi kurumsal yapısı, değerleri ve amaçları olan bir akım olduğu söylenebilir Bağımsız sinema akımının arkasındaki sanatsal güç, daha önceleri

<sup>40</sup>Smith Murray, “Theses on the Philosophy of Hollywood History”, S.Neale, M.Smith (der), Contemporary Hollywood Cinema içinde, London, Routledge, 1998, s.6–7

<sup>41</sup> D. Kellner, M.Ryan, **Politik Kamera**, Çev: Elif Özsayar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları,1997, s.25

<sup>42</sup>Bohn, Stromgen “**Deneysel Sinema**” s.16

görmezden gelinen, yabancı ve saklı kalmış deneyimlerin politik olarak motive edilmiş ihtiyaçlar olduğu kadar, yeni konuları, formları ve stilleri keşfetme yaratıcılığı ihtiyacı içinden de çıkmaya devam etmektedir. Yeni sinemasal biçimler, genellikle, Amerikan toplumunun karamsar doğası ve baskın kültür ve ana akım sinemasının kısıtlayıcı sertliğine karşı bir reaksiyon olarak ortaya çıkmaktadır.<sup>43</sup>

Smith Murray'e göre "Yeni Hollywood Sineması"nın temelleri 1960'lara dayanmakla birlikte, bu terimin akademik çevrelerde kabul görmesi 1970'lere rastlamaktadır. Ancak, bu yeni sinemanın kökleri daha eski tarihlere uzanmaktadır. 1920 ve 1950'li yıllarda geleneksel sinema anlayışına meydan okuyan sanatçılara ve onların alternatif çalışmalarına dayanmaktadır. Thomas Elsaesser 1975 tarihli "*the Pathos of Failure*" adlı makalesinde bu yeni sinemanın temel özelliğinin klasik sinemanın tipleşmiş kahramanından, Avrupa Sanat Sinemasından devşirilmiş, marjinal, belirsiz ve alt-kültürel kahramanına geçiş olduğunu belirtir. Bu dönem klasik Hollywood sinemasından temel bir kırılma ve kopuşu yansıtırken artık önem, Hollywood'un "marjinal" seyircisine kayar.<sup>44</sup>

1960 yılında New York'ta bir araya gelen 23 sinemacı ortak bir bildiri yayınlayarak, Yeni Amerikan Sineması'nın çerçevesini belirlemiştir:

*"Bizi ilgilendiren insandır. İnsan ve insanla doğrudan doğruya ilgili her şey. Biz yönetmeni modası geçmiş dar ilkeler çerçevesine sokan estetik bir okul değiliz. Ne sanatta ne yaşamda klasik ilkelere inanmak elimizden gelmez. Artık cilalı ve sahte filmler istemiyoruz, kaba ama canlı filmleri tercih ediyoruz. İstedığımız kan rengi filmlerdir."<sup>45</sup>*

Peki, bu manifestonun hazırlanıp yayınlanmasını sağlayan koşullar nelerdir?

---

<sup>43</sup> Levy, *Cinema of Outsider*,s63

<sup>44</sup> Murray, *Theses on the Philosophy of Hollywood History*, s.245

<sup>45</sup>Njat Özön "Manifesto: Yeni Amerikan Sinema Topluluğu", *Ve Sinema*, Sayı:6,1989, s.22

1948'de Amerikan yargısının, sinema endüstrisini yapım, gösterim ve dağıtım ağlarıyla ellerinde tutan büyük şirketlerin aleyhinde aldığı ve gösterim ağının bu yapıdan tasfiyesi yönünde aldığı karardan dört sene sonra "Mucize Karar" olarak adlandırılan ve Hollywood'un filmlerin içerikleri üzerindeki denetleme hakkına son verdiği kararla, stüdyo sisteminin çöküşü iyiden iyiye hızlanır. Bu karara göre, sinema ürünü sanatsal bir araç olarak değerlendirilmiştir ve sanatçının eseri aracılığı ile düşüncesini ifade etme özgürlüğü anayasal bir hak olarak tanınmıştır. Böylece, sinemada işlenecek konular, stüdyo dönemindeki formülasyondan kurtulmuş ve bağımsızlaşmıştır. Aynı zamanda o zamana dek bir endüstri kolu olarak kitlesel eğlence aracı olarak görülen sinemanın sanatsal bir alan olduğu yasalarla da tespit edilmiştir.<sup>46</sup>

"Yeni Amerikan Sineması"nın yükselişini ve stüdyo sisteminin çöküşünü hızlandıran bir diğer olgu da televizyondur. 1948–1952 yılları arasında Amerika'da 17milyon<sup>47</sup> televizyon satılmıştır. Artık sinema, geleneksel izleyici için bir eğlence aracı olmaktan çıkmış ve sadık film izleyicileri evlerine kapanmıştır. Geleneksel seyircinin televizyona yönelmesi ile birlikte, sinemaya gitmek artık daha bilinçli bir tercih haline gelmiştir. Artık seyirci profilini okumuş, incemiş zevkleri olan genç bir kesim oluşturmaya ve böylelikle sinema günden güne artan bir oranda bir sanat alanı olarak alımlanmaya başlamıştır. Film yapım şirketleri ise televizyonla, izleklerin televizyonda göremeyeceği büyük bütçeli yapımlara yönelerek halkı "eğlendirme" çabalarına devam etmişlerdir. Büyük bütçeli yapımlar yüzünden üretilen film sayısında bir düşüş başlamıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonlarında doğan ve 50'li yılların sonunda etkili bir konuma gelen Avrupa'daki sinema hareketleri, Hollywood'un temsil ettiği sinema anlayışına alternatif olmaya başlamıştır. Godard, Truffaut, Antonioni gibi genç yönetmenlerin filmleri yeni bir sinema anlayışını beyazperdeye taşıyarak, genç bir izleyici kitlesini de sinemaya bağlamıştır. Sinema izleyicisinin demografik özelliklerinin değişmesiyle yeni politikalar üretmeye çalışan Hollywood için, Avrupa sinemasındaki bu değişiklikler önemli bir çıkış noktası bulmuştur. Ancak Hollywood sinemasında Fransız ve İtalyan yönetmenler gibi "film yazarı yönetmenler" ve bu

---

<sup>46</sup> Mass, *A Short History of the Movie*, s.499

<sup>47</sup> Douglas Gomery, Robert Allen, *Film History, Theory and Practice* McGraw Hill, 1985, s.252

yönetmenlerin özgürce çalışabileceği bir yapılanma da yoktu.<sup>48</sup> Bu noktada, “Yeni Amerikan Sineması” çeşitli biçimlerle (deneysel sinema, yeraltı sineması gibi) bu boşluğu doldurmaya çalıştı.

1940’larda Amerika’da, Maya Deren ve Kenneth Anger ile birlikte avangart sinema yükselmeye başlamıştı. Yaptıkları filmler genellikle 16mm ile çekilmiş ve filmlerini kendileri finanse etmişlerdir. Ortaya koydukları filmlerle, geleneksel ana akım sinemasından kopuşu ve yeni biçim ve içerik arayışını temsil ederler. Seçtikleri kişiler Hollywood tarafından marjinalleştirilmiş, siyahlar, kadınlar ve eşcinsellerdir. Dağıtım ve gösterim olanakları için yapmış oldukları mücadele, 50 ve 60’lı yıllarda “Yeni Amerikan Sineması”nın bu alandaki çabalarına yardımcı olmuştur.

Hollywood Rönesans’ının gerçekleşmesinde, New York temelli deneysel sinemacıların önemli katkıları vardır. Bu doğrultuda, John Cassavetes’in 1958 yılında çektiği “*Gölgeler*” (Shadows) filmi öncü bir örnek olarak dikkat çeker. Filmini profesyonel yapım süreci dışında, küçük bir bütçe ile çeken Cassavetes, siyah bir ailenin yaşamından kesitler sunar. Belirli bir öykü düzeni olmayan ve senaryosuz çekilen film, parçalı bir anlatıma sahiptir. Bu filmde kent ve gece yaşamı olanca doğallığı ve sadeliği içinde yansıtılır. Gerçek kişilerin rol aldığı film, hem oyuncular, hem de yönetmen açısından doğaçlamaya açık bir özellik taşır.<sup>49</sup> “*Shadows*” için film yapımcısı ve eleştirmeni Jonas Mekas “ Hollywood’un bize güzel ve ölü filmler sunarken, bu, sinemaya ihanet etmeyen bir film”<sup>50</sup> yorumunu yapar. “*Shadows*”, aralarında Shirley Clarke, Robert Frank, Jones Mekas’ın yer aldığı “Yeni Amerikan Sinema Grubu”nun 1960 yılındaki kuruluşu içinde önemli bir dönüm noktasıdır. Bu grup, yapım ve dağıtım alanlarının ikisinde de “resmi sinemaya” karşıdirlar.

1950’li yıllar Amerika için büyük bir dönüşümün başladığı yıllardır. Bu dönem, Beat kuşağının harekete geçtiği, siyahların beyaz baskısına karşı ayağa kalktığı ve Yeni Sol düşüncesinin filizlenmeye başladığı dönemdir. Liberalizm ataktadır ve yenilikçi, özgür ruh sadece Amerika’da değil tüm dünyada insanları etkisi altına almak üzeredir. İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesi, bu özgürlük düşüncesini

<sup>48</sup>Peyami Çelikcan, “**Hollywood Rönesansı**” Deniz Derman(der), Sinemda Akımlar içinde, Ankara, Med-Campus 126 Proje Yayınları, 1997, s.193

<sup>49</sup> a.g.e. s.126

<sup>50</sup> Hiller, **American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader**, s10

filizlendirmiştir. Faşizmin yenilgisi, liberalizmin ve Yeni Solun zaferi ile sonuçlanmıştır. Tüm bu gelişmeler, sinemada kendini içerik yönünden daha özgürlükçü ve eleştirel filmlerde bulur. Filmler sadece içerik açısından değil biçimsel açıdan da dönüşüme uğramaya başlamıştır. 50'lerde köklerini bulan bu değişim, 60'lı yıllarda daha radikal değişimlere sahne olur. Artık Hollywood filmleri, Avrupa ve Üçüncü Dünya sinemasında uzun zamandır etkili olan eleştirel ve deneysel tema ve biçimleri benimsemeye başlar. Bu yıllardaki biçimsel yenilikler ve toplumsal bilinç taşıyan filmlerin artışında en önemli etken belki de dönemin özgürlükçü ve radikal toplumsal akımlarında –yurttaşlık hakları, savaş karşıtlığı, tüketimcilik, eşcinsel özgürleşmesi, hippie karşı kültürü- seks ve uyuşturucuya ilişkin katı tutumun gevşemesinde aranabilir<sup>51</sup>. Bu dönemde -60'lar- siyahlar yoksulluğa, ayrımcılığa ve toplumsal haklardan yoksun bırakılmaya başkaldırmaya başladılar. Kadınlar, üreme hakları ve eşit yurttaşlık hakları çerçevesinde feminist hareketi yeniden ateşlediler. Genç beyaz kuşak, Amerikan rüyasının öngördüğü burjuva başarıya sırt çevirdi ve alternatif değerlerin sembolü olarak uyuşturucu ve müziğe sarıldılar. Kapitalizm Amerikan yaşamının verili olarak kabul gören bir kurumu olmaktan çıktı, özellikle de üniversitelerde radikal düşünce filizlendi. Tüm bunlar, ataerkil aileden başlayıp toplumsal haklara, çevreye ve savaşa ilişkin yasalara kadar birçok kurumsal değişikliği zorlayarak Amerikan toplumunu dönüştürdü.<sup>52</sup>

Amerikan sinemasındaki klasik öykü düzeni, bu yenilikçi değişim süreci ile birlikte, bozulmaya başlamıştır. Klasik Amerikan Sinemasının varoluş yasasını bir varsayım belirler: insan, yani izleyici alıcı (rasyonel) bir varlıktır. Bu düşüncenin temelinde “insan aklına mutlak bir inanç” besleyen Batı rasyonalizmi yatar. Rasyonalist akla bağlı Amerikan Sineması temel mantığını her zaman akılcı izleyicinin filmin anlamını emebileceği bir kurguya dayalı kılmıştır. Sorun, temelde anlaşılabilirlik, yani anlamlı kurgunun seyircinin beyninde kolaylıkla yer edebilmesi, iz bırakabilmesidir. Klasik Amerikan Sinemasının üç belirgin özelliği vardır:<sup>53</sup>

1. Eylem-durum bağımlılığı
2. Ayrımlanabilir birimlerden ve birimler arası ilişkiler sisteminden oluşması

<sup>51</sup> Kellner, Ryan, **Politik Kamera** s25

<sup>52</sup> a.g.e.26

<sup>53</sup> E. Orhan, M.Çakmur “**Klasik Amerikan Sineması Karşısında Altman ve Cassavetes**” 25.Kare,sayı2, 1991,s35

3. Anlamı içe hapseden yapısının atomcu, nedenselci ve rasyonalist özelliklerle bire bir ilişkili olmasıdır.

Filmin temeli öykü ile oluşturulan olay örgüsü olmaktan çıkıp öyküde yaratılan karakter olur. Geri ve ileri zaman kayışları hiç de alışık olunmayan bir biçimde kullanılarak filmsel zaman anlayışı parçalanır. Sıçramalı kesmeler, donuk resimler, yavaş gösterimler gibi radikal sayılacak biçimsel özelliklere sıkça yer verilir. Artık yönetmenler, stüdyo sisteminin de çöküşü ile birlikte stüdyolardan çıkarak doğal mekânlarda çalışmaya başlarlar. Doğal ortamlarda daha etkili ve özgürlükçü filmler çekerler.<sup>54</sup> Bu yeni dönem, teknik yönden de yeni özgürler getirmiştir. Kamera artık, derinlik kaygısıyla stüdyo ışıklarına, koşullarına mecbur değildir. Dev vinçler, metreler süren kaydırmalar yerine 16mm'lik kameralar, sinema diline dar çemberlerin ötesinde yeni teknik özellikler vermektedir.<sup>55</sup>

Yeni bağımsız sinemanın temel sanatsal itkisi, “ötekiden” gelmiştir. Bağımsız sinemanın “öteki” Amerika'nın sineması olması, iki yolla geçerlilik kazanmıştır. İlki, pek çok bağımsız filmin karakterleri bu “öteki”lerden oluşur. İkinci olarak, film üreticilerinin, yapımcıların ve yönetmenlerin kendisi bu “öteki”nin içindedir; etnik azınlık mensupları, gey ve lezbiyenler, kadınlar ve ana akım sineması içinde yer almayan beyaz erkekler. Ancak yenilikçilik kendi kısıtlamalarına sahiptir. Bir film, eğer yapısı kapitalizm tarafından belirlenen bir sistem tarafından dağıtılıyorsa nasıl bağımsız olabilir diye sorulabilir. John Sayles bu soruya şu yanıtı verir: “*Ancak bir avuç ticari sinema salonunda görülebilen ve ana akım film endüstrisinin mekanizmasından tamamen bağımsız bir film yapmanın hiç bir yolu yoktur.*” Aynı zamanda da, yönetmenlerin Hollywood'u özümlemesine gerek olmadığını söyler; “*Eğer amacın, para kazanmak ya da şöhret değil de filmin kendisi ise, bağımsız bir ruhla en azından bir hikâye anlatmak için gerekli olan merkeze sahipsiniz.*”<sup>56</sup>

Bir sanatçı, yeni tip bir film yaptığında ve seyirci bunu beğendiği zaman, sanatsal yaratıcılık, var olan gelenekselliğin ihlal edilmesinden geçer. Film dünyası, bazı üyelerini yaratıcı olmak hususunda kışkırtır. Devrimci yenilikler, rutin motifleri

---

<sup>54</sup> Çelikcan, “**Hollywood Rönesansı**”, s197

<sup>55</sup> Gevgilli, **Çağın Sorgulayan Sinema**,s149

<sup>56</sup> Levy, **Cinema of Outsider**,s55



dağıtıp bozar ve film dilinde kesin bir değişime neden olur. Bu radikal değişimler, değerler dizisi ve geleneklerdeki yavaş dönüşümlerden farklılaşarak, ana akım sinemasına tematik, ideolojik ve örgütlenme biçimleri ile saldırır. İtalyan Yeni gerçekçiliği (neo-realism) ve Fransız Yeni Dalgası (The New Wave) gibi ideolojik saldırılar, estetik manifesto ve filmin teknik imkânlarının değişimci kullanımlarını almıştır. Eski paradigmaları bırakmışlar ve yeni estetik değerleri benimsemişlerdir. Ola gelen finans, dağıtım ve gösterim biçimlerinin değiştirmeyi hedefleyen örgütsel değişimler, sınırlı kaynaklar için ( fonlar, ekran ve izleyici) yapılan şiddetli rekabette bağlanabilir.<sup>57</sup>

## 2. HOLLYWOOD'UN YENİDEN YÜKSELİŞİ

Hollywood, 1950'li ve 60'lı yıllardaki demografik ve sosyal değişimlere ayak uydurmakta oldukça yavaştı ve bu boşluğu bağımsız yapımcılar doldurmaya başladılar. Özellikle artan refah ve nüfus artışı ile o dönemde genç izleyiciler sinemaları doldurmaya hazırlanıyorlardı. Pek çok bağımsız firmanın bir araya gelerek oluşturduğu "American Independent Pictures" (AIP), bu genç izleyiciler için düşük bütçeli korku, motosiklet ve yol filmleri yapmaya başladılar (*Easy Rider, Night of the Living Deads, The Texas Chain Saw Massacre...*). Bunların sinemadaki başarısı beklenmedik ölçüde yüksekti. Buna karşılık stüdyo sisteminin çöküşü ile kendine yeni bir yol aramaya başlayan Hollywood, kültürel, estetik ve endüstriyel anlamda kendini yeniden inşa etmekle meşguldü. Dönem artık "Şeytan" (The Exorcist,1973), "Jaws" (1975), "Yıldız Savaşları" (Star Wars,1977) gibi büyük bütçeli, bol özel efektli filmlerin dönemiydi ve Hollywood kendini bu filmler üzerine kurmaya başladı. Bu filmlerin yönetmenleri Francis Ford Copolla, Martin Scorsese, George Lucas ve Steven Spielberg gibi, sinema okullarından mezun, yetenekli genç yönetmenlerdi. Bu yönetmenlerin filmlerinin bir bölümü, toplumsal sorunlar karşısında ailenin konumunu vurgulayarak yeni bir ahlak anlayışı ararken, bir bölümü de klasik serüven, gerilim ve bilimkurgu öykülerini son derece gelişmiş görsel efektlerle perdeye getirdi. Diğer taraftan, Hollywood'un bu yeni formülasyonu, o dönemdeki bağımsız film yapımcılarını "Derin Gırtlak" (Deep Throat) ,"Pembe Flamingolar" (Pink Flamingos gibi daha marjinal filmler yapmaya zorladılar. Artık Hollywood için 4 milyon dolar gişe

---

<sup>57</sup> Ferncase, **Outsider Features, American Independent Films of the 80's**, s 268

yapan 2 milyon dolarlık filmler yapmak mümkün değildi. Bu yeni yönetmenler stüdyolar için filmler yaparken bir yandan da bağımsız film yapımcıları yeni yöntemler geliştiriyorlardı; sömürü filmleri (blaxploitation), kadın yönetmenlerin bağımsız filmleri ve kült filmler. Başka yeni eğilimler gibi bunlarda uzun soluklu olamamış 70'lerin ortalarına doğru etkilerini yitirmeye başlamışlardır.<sup>58</sup>

Amerikan sineması için yeni bir umut olarak görülen “Yeni Amerikan Sineması” beklendiği kadar uzun ömürlü olamadı ve 70'lerin sonuna doğru etkisini yitirmeye başladı. Yeni Sinema, Hollywood'un büyük bütçeli yapımları ve Amerika'da yükselmekte olan muhafazakârlık karşısında dayanamadı. İrksal temalarla ve özgürlükçü değerlerle uğraşan Yeni Sinema, bu akımların kendisi kadar sağlam olması gereken bir ekonomik atmosfere bağımlıydı. Ne var ki 70'li yıllar, enflasyon, işsizlik ve işçi hareketlerine karşı olan muhafazakâr geri tepki nedeniyle, sancılı bir ekonomik kriz ve maddi sıkıntı devri haline geldi.

Altmışlı yılların liberalizm ve radikalizminin beklenmedik iki etkisi olmuştu. Radikalizm, birçok ılımlı liberali muhafazakâr kampa savurmuş ve liberal hareket, sosyal devletçiliğe, kürtaja, toplu taşımacılığa ve devlet düzenlemelerine şiddetle karşı çıkan, buna karşılık, geleneksel aileyi, yurtseverliği ve kökten dinciliği dirençle savunan bir karşıt tepki yaratmıştı. Bu muhafazakâr tepki, sinemaya altmışlı yılların ağırlıklı olarak eleştirel görünümü çok sayıda filmine meydan okuyan sinemasal temsiller biçiminde yansdı. Muhafazakâr tema, tipleme ve üsluplar Hollwood'da yeniden ağır basmaya başladı. “*Aşk Hikâyesi*” (Love Story,1970), “*Havaalanı*” (Airport,1971), “*Baba*” (The Godfather,1972), “*Şeytan*” (The Exorsist,1973), “*Jaws*”(1975) gibi gişe sıralamasında birinci ya da ikinci sıraya yerleşen filmlerin başarısı, Hollywood yapımcılarını daha geleneksel ve bildik türsel formüllerde gişe aramaya itti. Altmışlı yılların filmleri türsel süreksizlikle ve yenilik arayışı ile damgalanmışken, yetmişli yılların başında şeytani korku ve felaket filmleri halinde dönüş yapan film türleri temel bir film formatı oluşturdu. Klasik Hollywood sinemasının çözüm yönelimli öyküleme tarzı tam gaz geri dönerken, altmışlı yılların öykülemeye, görüntüye ve karaktere ilişkin deneyselliği gerilmeye yüz tuttu.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> a.g.e. s.9

<sup>59</sup> Kellner, Ryan, **Politik Kamera**, s,30

Stüdyo sisteminin çöküşü ve Hollywood'un dağılması, bağımsız sinemayı geçerli bir film üretim modu haline getirmiştir. Hollywood'un her zaman için kitlelere yönelik üretime olan eğilimi, alternatif filmlerin, sistem dışında üretilmesine olanak tanımıştır. Eşcinsellik, siyahlar ve kadın gibi konuları hep kapı dışına atmış olan Hollywood her zaman baskın kültür değerlerine bağlı kalmıştır. Hollywood tarafından dışlanan "öteki", bağımsız sinemada temsil olanağı bulmuştur.<sup>60</sup>1980'lerde "bağımsız sinemanın" en büyük başarısı Reaganizme karşı meydan okumasıdır. Reagan'ın liderliği altında yeniden hayat bulan muhafazakâr toplumsal hareket, geçmiş elli yılın özgürlükçü toplumsal kazanımlarından birçoğunu başladığı yere döndürmeyi başarmıştır<sup>61</sup>.

## G. YENİ BAĞIMSIZ SİNEMA: "Stranger Than Paradise"dan Günümüze

Bağımsız sinemanın 70'lerdeki başarısının ardından seksenlerin başlarında pek çok bağımsız film ülke çapında dağıtım imkânı bulmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrası yetişkin nüfus arasına katılan baby boom kuşağı, alternatif filmler için bir izler-kitle yaratmıştır. Bu yıllarda John Sayles, Jim Jarmush, Spike Lee gibi bağımsız sinemacıların başını çektiği, belirgin bir yarı-ana damar (mainstream) karşı akım ortaya çıkmıştır.<sup>62</sup>

Jim Jarmush'un 1984 yapımı "*Cennetten de Garip*" (Stranger Than Paradise) pek çok sinema tarihçisi için Yeni Bağımsız Sinemanın miladı olarak görülmektedir<sup>63</sup>. Bu dönemde bağımsız yapımlar, Cinecom, Island/Alive, Goldwyn, New Line ve Miramax gibi bağımsız dağıtım şirketleri tarafından dağıtılmaya başlanmıştır. Bağımsız filmlerin göstermiş olduğu gişe başarıları Hollywood'un bu alana göz dikmesine sebep olmuştu. 90'larla birlikte "bağımsız" yapım şirketlerin yapısında büyük ve köklü değişimler yaşanmaya başlandı. Miramax, Walt Disney Company tarafından satın alındı, Fine Line Features, New Line Cinema'nın bir kolu oldu, ardından Broadcasting tarafından satın alındı ve Time Warner'ın bir bölümü haline

<sup>60</sup> Hiller, *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*, s498

<sup>61</sup> Kellner, *Politik Kamera*, s33

<sup>62</sup> a.g.e. s.432

<sup>63</sup> Bknz "American Independent Cinema" (John HILL) ve "Cinema of Outsider" (Emanuel LEVY)

geldi. Özellikle doksanlarda endüstrideki bu büyük değişimlerle “yeni bağımsız” sinemanın içeriği ve kavramı da değişmeye başladı. Özellikle bağımsız sinemanın ekonomik yönü çokça tartışılır olmaya başladı.1994’de Spirit ödüllere aday gösterilen Columbia yapımı “*I Like It I Like That*” 5 milyon dolarlık ve 1998’de pek çok dalda aday gösterilen “*Rushmore*” 15 milyon dolarlık bütçesi ile “bütçe” kriterinin içeriğini değiştirdi. Çalışmamızın en başından beri üzerinde sıklıkla durduğumuz ekonomik kriterler, filmlerin içerik ve biçimlerini de değiştirmeye başladı. Filmler düşük bir bütçe ile de çekilse filmin pazarlama ve reklâm giderleri için bütçeden daha fazla para harcanmaya başladı.<sup>64</sup>

Bağımsız Sinema, anlatım biçimi olarak Hollywood dışında gelişmesine karşın bugün yine Hollywood’un bir parçasıdır. Bu, Hollywood’un oyuncularından ve teknik imkânlarından faydalanılmasını ve filmlerin Hollywood firmaları tarafından dağıtılmasıyla ilgili olduğu kadar, Hollywood’un tüm dünyada sinemayla özdeşleşerek ulusal sinemaları “öteki” haline getirmesiyle de ilgilidir. Avrupa’da bile seyirci, filmlerin Amerikanlaşmasını istemekte, onun hızlı ritmi, yıldız sistemi ve teknik gelişmesine uyulmasını beklemektedir. Hollywood’un yaygınlaşması, kapitalizmin kendini sürekli yenileyerek yayılmasıyla aynı anlama gelmektedir. Bu yaygınlaşma bugün öyle bir hal almaktadır ki, seyirci artık, bağımsız sinema ile Hollywood sineması arasında değil, Hollywood ile bağımsız-Hollywood arasında tercih yapmak durumundadır.<sup>65</sup>

Bu noktada karşımıza “yeni bağımsız sinemanın özellikleri nelerdir ve önceki dönemlerden nasıl ve niye ayrılmaktadır” sorusu çıkmaktadır. Bu soruyu yanıtlamak ve açıklamak için Emanuel LEVY’nin “Cinema of Outsider” adlı çalışmasında kullanmış olduğu kriterleri kullanacağız

---

<sup>64</sup> E.Deidre Pribram, *Cinema and Culture*, Peter Lang Publishing, 2002 s43,

<sup>65</sup>Levent Cantek, “Gönderen: Bağımsız Hollywood Sineması” *Kültür ve İletişim*,3(2),2000, s.58

## 1. YENİ BAĞIMSIZ SİNEMAYI BELİRLEYEN GÜÇLER

- 1. Kendini Açıklama İsteği:** Bağımsız sinemayı taşıyan ilk ve en önemli güç, genç filmcilerin kendilerini artistik olarak açıklama isteğidir. Bu genç sanatçılar, *statüko* ile çarpışan ve geleneksel sinemanın dışladığı alternatif ve farklı filmler yaratırlar.
- 2. Hollywood ve Bağımsızlık Ortamı:** Hollywood'un yaygın iklimi, genellikle rutin ve geleneksel film üretim biçimini, çoğunlukla "akıl"dan arınmış eğlence üretimini cesaretlendirir. Hollywood filmlerinin, sadece ses ve görüntüye devşirilmesi, tüysükle bir sinema yaratmıştır. Hollywood'un harcadığı büyük paralara karşın yaptığı filmler sanatsal kalite ve orijinallikten oldukça uzaktır. Bağımsız filmler, ana akım dışına çıkarak bu tür riskleri göze almışlardır. Bağımsız filmler, hâlihazırda varolan seyirci için film üreten Hollywood'un karşısında yer alır.
- 3. Bağımsız Film Üretimi İçin Gerekli Fırsatların Artması:**1990'larda bağımsız filmler için finansal kaynak bulma olanağı daha önceki dönemlere kıyasla çok daha kolay olmuştur. Yerli ve yabancı yatırımcıların sayısındaki artış, film gösterimi için seçeneklerin artması (festivaller, kablolu televizyon, video, DVD) bu süreci hızlandırmıştır. Görsel medya için artan talep, özellikle video piyasası, önemli bir rol oynamaktadır. 1980'lerin ortalarında videonun patlaması ve evlere yayılmasıyla, pek çok bağımsız yapım için kaynak yaratılmış oldu. Son yıllarda pek çok bağımsız film yapımcısı Avrupa pazarına yöneldi ve filmlerinin ön satışından elde ettikleri parayı filmi yapmak için kullanmaya başladılar.
- 4. Görsel Medyaya Artan Talep:** Son 20 yıldır Amerika'da yılda ortalama bir milyar sinema bileti satılmaktadır. 1989'da bu sayı 1,1 milyarken 1998'de 1,4 milyara ulaşmıştır. Bunun yanı sıra DVD ve video'da hızla artan talep ve özellikle popüler sinema dergilerinin sayısının artması da Amerika'da daha önce olmadığı kadar film seyredilmesini sağlamıştır.

**5. Seyirci Desteği:** Bağımsız Sinemanın yükselişindeki neredeyse en önemli faktörlerden birisi seyirci desteğidir. Daha incemiş zevkleri, daha çok boş zamanı ve filmlere harcayacak daha çok parası olan “Baby boom” kuşadı kaçınılmaz olarak bağımsız filmleri desteklemiştir. Bağımsız film seyircisi pazarın %5 ila %10’unu oluşturmakla birlikte takdirkâr ve sadık olmuştur. Bu özelleşmiş seyirciler

- Üniversite öğrencileri ve mezunları
- Bekârlar ve çocuksuz çiftler
- Provakatif eğlence arayan ayrımcı izleyiciler
- Yeni yönetmen ve yeni filmlerden haberdar olan bilgilendirilmiş seyirciler
- Ayda en az bir kere sinemaya giden olağan seyirciler.

**6. Yabancı Dildeki Filmlerin Gerilemesi:** Yabancı filmlerinin popülaritesinin azalması, Amerikan bağımsız sinemasının artan başarısında paya sahiptir. Bağımsız film üreticileri 20 yıl önce Bergman, Fellini, Truffaut, Godard ve Kurosowa’nın filmlerini seven sanat sineması seyircisini kendine çekmişti. İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa sinemasının yükseliş ile Amerika’da bu sinema düzenli olarak takip edilmiş ve izlenmişti. Ancak 1980’lerde bu yükselişin sona ermesi ile yabancı filmlerin pazardaki payı %2’lere gerilemiştir.

**7. Sinema Okullarındaki Artış:** Eğlence endüstrisindeki radikal değişimler 1970’lerde sinema okullarına da yansımıştır. Film sektörünün kendi elemanlarını yetiştirdiği Hollywood stüdyo sisteminin çöküşü ile bu açığı sinema okulları doldurmaya başlamıştır. 1992’de ilk filmlerini çeken yönetmenlerin %72si bu okullardan mezundur. Bu oran 2000 yılında %80’in üzerine çıkar.

**8. Sundance Film Festivali:** 1985’de yolculuğuna başlayan festival Amerika’da bağımsız filmler için birinci sınıf bir gösterim imkânı ve pazar sunmaktadır. 1989’da “*Seks Yalanları*”nın (Sex, Lies and Videotape) büyük başarısı bu saygın festivale bakışları değiştirdi. Pek çok yönetmen için Hollywood’dan bir önceki durak olarak görülmeye başlandı. Festivalin sahibi Robert Redford’a

göre Sundance ne Hollywood'a karşı ne de onun içinde yer alan bir organizasyondur. Ancak görünen o ki Cannes'dan sonra en prestijli "bağımsız" film ödülleri verilen festival bağımsız sinemanın popülerlik kazanmasına neden olmuştur. Sundance'in pazara yönelik tavrını eleştiren pek çok organizasyon ve yönetmen, Amerika'nın değişik şehirlerinde "alternatif" festival düzenlemeye başlamıştır.

**9. Organizasyon Desteği:** *"Independent Feature Project"*(IFP), *"the Association of Video and Filmmakers(AVF)"*, *"the Black Filmmakers Foundation"* (BFF) gibi birlik ve organizasyonlar, pek çok kar amacı gütmeyen medya kuruluşu ve laboratuvar bağımsız sinema adına olumlu gelişmelere katkıda bulunmuştur. IFP'nin üye sayısı 10 yılda 600'den 3500'e, bütçesi de 500.000 dolardan 2 milyon dolara yükselmiş, böylece bağımsız yönetmenler için bir kaynak haline gelmiştir. Bu organizasyonların yanı sıra 1994'de *"the Independent Channel"* (IFC), 1996'da *"Sundance Channel"* kablolu televizyon yayınlarına başlayarak, neredeyse 3 milyon eve ulaşmış ve bağımsız filmler için en büyük sorunlardan biri olan gösterim imkânı için büyük bir fırsat sunmuştur.

**10. Ticari Başarı:** "Seks Yalanları" (Sex, Lies and Videotape), "Manzaralı Oda" (A Room with A View), "Örümcek Kadının Öpücüğü" (Kiss of the Spider Woman), "Ucuz Roman (Pulp Fiction) gibi filmlerinin 40 ila 100 milyon dolara ulaşan gişe başarıları, pek çok yönetmene ve Hollywood'a düşük bütçelerle büyük paralar kazanılabileceğini göstermiş, özellikle dağıtım şirketlerinin bu alana girmesine olanak sağlamıştır.

## H. BAĞIMSIZ SİNEMA VE AUTEUR

*“Benim için yönetmen bir süper stardır.  
En iyi filmler, hiç kimse yüzünden değil  
sadece yönetmen yüzünden en iyidir...  
O, filmi yapar, filmi yaratır...”  
Roman POLANSKI*

Bağımsız sinema ve Auteur kuramı nerede ve nasıl kesişir ya da nasıl ayrılır birbirinden? Bu soruya verilecek cevaplar oldukça zengin ve çeşitlidir. Öncelikle her “yaratıcı yönetmen” bağımsız bir sinema yapıyor değildir. Büyük yapım şirketleri için film yapan pek çok yönetmen “auteur” olarak sınıflanmıştır (Alfred Hitchcock, Martin Scorsese, Robert Altman...) Bağımsız sinemanın ve auteurlüğün kesiştiği ortak küme yönetmenin film üzerindeki mutlak hâkimiyetidir. Özellikle Amerika’da 50’lere kadar yönetmenin film üzerindeki hâkimiyetinden bahsetmek oldukça güçtür ve Fransa’da yönetmenin hakkının yönetmene verilmesiyle ortaya çıkan “auteur”lük ve bağımsız sinemanın doğumu aynı döneme rastlamaktadır. Bağımsız film üreten yönetmenler, nerede ve hangi tarihte olursa olsun egemen söylem ve üretim biçiminin dışında kalmış (kalmaya çalışmış) ve filmlerini kendi kişisel tercihleri doğrultusunda üretmişlerdir. Auteur olarak kabul edilen, kendini öyle tanımlayan yönetmenler ise ticari sinema pratikleri içinde yer alsalar bile kişisel perspektiflerini ürettikleri film üzerine olabildiğince yansıtmaya çalışmışlardır. Bir başka kesişim noktası da sinema filminin bir sanat ürünü olarak yorumlanmasında yatar. Böylece, bir sanat eseri olarak film, onu yaratan sanatçının ki yönetmendir bu, kişisel vizyonunun bir ürünüdür.

### 1. Sinemanın Başlangıcından 1940'lara

Thomas Edison’un 1884 yılında kitlelere tanıştırdığı, ilk hareketli resim oynatıcı “Kinetograf” ve göstericisi “Kinetoskop” un ardından Avrupa’da görülmemiş bir rekabet başladı. Bu rekabetten alınının akıyla çıkan Auguste ve Louis Lumière Kardeşlerin taşınabilir, üçü bir arada kameraları, “cinematograph” oldu. 1895’te “Trenin Gara Girişi” adlı filmleri ile sinema, hayatına resmi olarak başladı. O dönemlerin filmlerinde –bugün ki anlamda- ne sinema tekniği ne kurgu ne de kamera hareketi mevcuttu, var olan, basit sahne kompozisyonları ile yaratılan birbiri ardına



akıp giden hareketli fotoğraflardı. Lumiérlerin bir kayıt ve belgeleme aracı olarak kullandıkları sinemayı Parisli bir sahne sihirbazı olan Georges Méliés büyülü bir değneğe dönüştürdü. 1896 yılında film çekip göstermeye başladı. Kullandığı sihirle fantastik ve bir o kadar da “tuhaf” filmler yaptı. 1902 yapımı “*Aya Seyaha*” uzay yolculuğunu konu alan ilk filmidir. Méliés, pek çok özel efekti ilk defa kullanıp, devrimci bir şekilde sinemanın görünen gerçekliği aslı görülmemiş bir şekilde nasıl kırabildiğini ortaya koyarak sinema tarihinde belki ilki kadar önemli yeni bir sayfa açtı.

Bu dönemde Edison’un “Black Mamba” stüdyosunun başlıca yönetmenlerinden olan Edwin Porter kurgunun karmaşıklığını “*Bir Amerikan İtfaiyecisinin Hayatı*”(1903) adlı filmi ile bir adım daha ileriye taşıdı. Porter tartışmasız bir filmin en temel biriminin sahneden (tiyatrodan olduğu gibi) ziyade çekim olduğunu keşfetti.

Yıllar içinde sinema ile uğraşanlar, anlatım dili geliştikçe, sinemanın ne olduğu ve olması gerektiği ile ilgili değişik fikirler ortaya atıldılar. Sovyet sinemasında kurgu sanatı, öykü anlatımı açısından çok ileri bir noktaya gelmiş, öyle ki Sergei Eisenstein’in mükemmelleştirdiği bu tekniğe diyalektik/entelektüel kurgu adı verilmiştir. Eisenstein’a göre sinema sanatı olamazsa gerçeklikle ilişkisini kesmek zorundadır. Kurgu, filmin sanat yapısı olmasını sağlar. Film parçası gerçekliğin yeniden üretiminden başka bir şey değildir. Kurgu onun gerçekle olan bağına koparır<sup>66</sup>

Hollywood’da ise birbiri ardına açılan sinema salonları ve stüdyolarla endüstrileşmeye başlayan sinema kendi “yıldız ve stüdyo sistemini” oluşturdu. Baştan sona yapımcı firmanın denetiminde olan film üretim aşamaları ve stüdyo çalışmasının yaratmış olduğu verimlilik yeni ve hiç durmadan büyüyen karmaşık teknikleri ve de giderek artan büyük bütçeli yapımları olanaklı hale getirdi.

Dada hareketinin Avrupa’yı silip süpürdüğü 1920’lerde Almanya’da dışavurumcu akım sembolik ve gerçeküstücü bir yaklaşım geliştirmiş, ışık, gölge ve mise en scene (mizansen) üzerinde yoğunlaşmıştı. Avrupa’nın diğer pek çok ülkesinde genellikle kısa, düz öykü anlatımından tamamen uzak, soyutlamayı bağına basan, saf estetizm kokan deneysel filmler çekilmeye başlandı(Luis Bunuel)<sup>67</sup>. Bu

<sup>66</sup>Seçil Bükler, **Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar**, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 1991, s.28

<sup>67</sup> Allen, **Film History**, s.75

dönemlere gelindiğinde sinemanın bir anlatım aracı, bir sanat olduğu kabul edilmeye başlanmış, nasıl bir sanat olduğu tartışmaları yeni ve köklü bir kırılmayı beraberinde getirmiştir: Popüler Sinema ve Sanat Sineması ayrımı.

## 2. Kavramdan Kurama

1939'da daha sonra Fransız Kültür Bakanlığı da yapacak olan yazar Andre Malraux, sinemanın artık tiyatro ile değil romanla yarıştığını, bir öykü anlatabildiğini ve gücünü de buradan aldığını söyler. Auteur kavramının nüveleri atılmaya başlanmıştır artık. Yönetmen, bir heykeltıraş, bir ressam ve bir yazar gibi sanatçı bir kişiliğe bürünmekte, yaratıcılık üzerine vurgu yapılmaktadır.

Alexander Astruc 1948 tarihli "Birth of a New Avant-Garde" adlı makalesinde, sinemanın er ya da geç öykünün somutluk talebinden kırıldığı, görüntünün en az yazım dili kadar esnek ve ince olduğu fikrini içeren "caméra-stylo" (alıcı-kalem) kavramını ortaya atmıştır. Astruc, sinemanın bir dil olduğunun farkına varmış, sinemayı belli kalıpların, klişeleşmiş anlatımların tekelinden çıkarıp bir "kalem özgürlüğüne"<sup>68</sup>, bir dile dönüştüğünü savunmuştur: "*Sinema artık görüntünün tiranlığından kurtulacak, sonsuz olarak gerçekçiliğin ya da toplumsal fantezinin, halk romanlarının sınırları içinde ona uygun görünen bu küçük alanın dışına çıkacak demektir*".<sup>69</sup>

Fransa'da "Yeni Dalga" hareketinin doğmasına neden olan kuramsal ve eylemsel çalışmaların başladığı "Chaiier du Cinéma" dergisinin kurucularından André Bazin yönetmenin sinemada doğrudan doğruya yazdığını, görüntünün plastik yapısı, zaman ve mekan içindeki yeniden düzenlenişi( sinemanın hammaddesinin gerçekliği kendisi değil ancak gerçekliğin selüloit üzerinde kalan izleridir, dünyanın yakında yer almakta ve tıpkı dünya gibi gözükmemektedir ancak bu iki dünya bir gerçeklik sonuçmazı içindedir) ile sinemacının, romancı ile eş duruma geçtiğini söyler. Bazin'in, Auteur Sinemasına ilişkin fikirleri doğrudan doğruya onun kişiselcilik düşüncesinin sanata, sinema kuramına aktarılmasıdır. Varoluşçuluk felsefesinin ana izleği olan

<sup>68</sup> Battal Odabaşı, "Fransız Sinemasında Yeni Dalga" <http://bodabas.tripod.com/> 09.11.2005

<sup>69</sup> Şükran Esen, **Sinemamızda Bir Auteur**, İstanbul, Alfa Yayınları,2002, s.8

varoluşun özden önce gelmesi onun tüm sinema kuramını şekillendirir. Renoir filmlerinin yeterince anlaşılmadığını, bunun nedenin ise onun zamanının ötesine uzanarak tıpkı dili hem kullanıp hem de yaratan büyük yazarlar gibi ince bir dil yaratmasına bağlar.<sup>70</sup>

Alman işgalinin sona ermesi ile II. Dünya Savaşı sırasında yasak olan Amerikan filmleri, Fransa'da büyük bir coşku ile karşılandı. Artık büyük şehirlerin her yanına yayılan sinema salonları sayesinde Hollywood filmleri beyaz perdededir. Amerikan sinemasının Fransa'daki bu zaferi, Fransız yazar ve film yapımcılarına filmler arasında karşılaştırma yapma fırsatı da sunar. "Cahiers du Cinema" dergisinin etrafında toplanmış bu yazarlardan F. Truffaut 1954 yılında "Fransız Sinemasına Belirli Bir Yaklaşım" adlı çalışmasında yönetmenlerin estetik yaklaşımlarına saygıyı ve kompozisyon uğruna kurgu estetiklerini reddetmeyi ifade eden "politique des auteurs" (yaratıcı-yazarlar politikası) terimini ortaya atar. Truffaut'nun bu dönemdeki çalışmalarının büyük bir kısmı geleneksel Fransız sinemasının ve büyük prodüksiyonlu yapımların eleştirilmesini içerir.

Truffaut ve Cahiers du Cinema'nın diğer eleştirmenleri Amerikan film yapımcılarının Hollywood sisteminin kısıtlamaları ile çalıştıklarını ve film, tür ve senaryolarının yine o sistem tarafından sınırlandırıldığını ve hatta belirlendiğinin farkındaydılar. Fakat bu katı koşullar altında bile kimi yönetmenlerin kişisel bir stil, özgün bir anlatım biçimi geliştirebildiklerine inanıyorlardı. Yani diğer bir deyiş ile yönetmenin filme kendi imzasını atabilmesi pekâlâ mümkündü.

Yönetmenin kişisel dünyasını filme yansıtması fikrini destekleyen Bazin, auteurizmin yeşermesine olanak veren bir platform sunmuş ancak bu yaklaşımın aşırılığına kaçmaktan ihtiyatla sakınmıştır. Dergide onun etrafında toplanan Truffaut, Chabrol, Godard ve diğerleri bu zevkin gelişmesine katkıda bulunurlar. Fransız Sinemasının "Yeni Dalga" ile kökten değişimine yol açarlar. Her yönetmenin kendi biçimine çok önem verilir, çünkü ancak bu şekilde bir filmin içerdiği asıl anlamı

---

<sup>70</sup> Hakan Savaş, **Sinema ve Varoluşçuluk**, İstanbul, Altı Kırkbeş Yayınları,2003, s.159

yakalamak olasıdır, bu bir kişiliğin ve kişiselliğin ifadesidir. Sinemayı ve gerçeği özgün bir şekilde ele almanın yoludur<sup>71</sup>.

1950'lerde Cahiers du Cinéma'da, kendi ülkelerinin sıradan ticari sinemasına karşı bir araya gelen bu eleştirmenler "auteur" kavramını senaryo yazarı için değil filmi yaratan yönetmen için kullanmışlardır. Auteur, Latince, "temelini atan, değerini artıran" anlamındaki "auctor"dan gelir. Dolayısıyla "cinéma d'auteur"ü yazar sineması olarak çevirmek ve anlamak yanlış olacaktır. Örneğin Truffaut filmlerinin hemen hepsi bir romandan bir hikâyeden uyarlamadır. Cahiers eleştirmenleri yönetmen-senaryo yazarı ayrımını yadsıyıp "*auteur ve metteur en scene*"<sup>\*\*</sup> ayrımını getirmişlerdir. Auteur'ün yapıtında bir anlam boyutu vardır, bütünüyle biçimsel değildir, ancak metteur en scene'in yapıtı ise bir sahne gösteriminden, daha önce varolan bir metni, senaryo, kitap ya da oyun gibi bir metni, özel sinemasal kodlarla bireşiminden öteye gitmez<sup>72</sup>. Peter Wollen'ın "Sinemada Göstergeler ve Anlam" adlı eserinde belirttiği gibi auteur'ün filmi –anlambilimsel açıdan- *a posteriori*<sup>\*\*</sup> (sonsal) olarak, metteur en scene'in filminin anlamı ise *a priori*<sup>\*\*\*</sup> (önsel) olarak inşa edilir. Metteur en scène çok yetenekli ve usta olabilir, ama filme yansıttığı kişiliği değil bu ustalığıdır. Auteur ise gerçekleştirdiği mise en scène ile filme kişiliğini yansıtır<sup>73</sup>.

Sinemayı endüstriyel bir süreç olarak gören Truffaut, bir çeşit çalışma planı önerir. Buna göre yönetmen, bir yazarın kalemını kullandığı gibi ticari tüm aygıt ve araçları kullanmalı ve kendi dünyasını "mise en scene"(sahneye koyma) aracılığı ile çalışmasına yansıtmalıdır. Tüm yönetmenler bu "ideale" ulaşamayabilir ama en azından buna yaklaşmaya çalışmalıdır. Bütün iyi yönetmenler kendi eserlerinde apaçık bir etki gösteren ayırt edici bir tarz ve temaya sahip olmalıdır. Truffaut, Hitchcock gibi belirli ve tutarlı görsel bir stile sahip yönetmenlerle, görsel bir stilden

<sup>71</sup> Peter Wollen, **Sinemada Göstergeler ve Anlam**, Çev: Zafer Aracagök, Bülent O. Doğan, İstanbul, Metis Yayınları,2004, s.68

\* metteur en scene: sahneleme ustası

<sup>72</sup> a.g.e, s.70

\*\* **a posteriori**: deney ve gözleme dayanan önermelerdir. Bilgi türü sonsaldır, yani bir deneyimin sonunda elde edilir. Doğal ve sosyal bilimler a posteriori bilimlerdir. Filmin anlamının a posteriori olması, anlamın herhangi bir öncül ve ilksel bir anlamdan ya da kabullenmeden değil süreç boyunca ve sonunda ortaya çıkmasıdır. Yani anlamı yaratan yönetmenin, auteur'ün kendisidir.

\*\*\* **a priori**: deneyden önce yada önsel olan önermelerdir. Matematik ve mantık a priori disiplinlerdir. Örneğin 2+2=4 eder önermesi a priori bir önermedir. Çünkü doğruluğu deneyden ve doğrulamadan önce kabul edilmiştir filmi a priori olarak inşası, filmin verdiği anlamın yönetmenden yani metteur en scene'den önce yaratılmış olmasıdır.

<sup>73</sup> Seçil Bükler, **Film ve Gerçek**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1989, s.37

ziyade temasal bir stile sahip yönetmenler arasında bir ayırım yapar ancak her ikisini de takdîrî bir tutumla değerlendirir.

Auteur kavramı 1960'lardaki Fransız sinema hareketi Yeni Dalga'nın yönetmenleri tarafından kendilerinin olabildiğince kişisel ve sıra dışı filmlerinin bir haklı çıkarımı için kullanılmıştır. Politique des Auteurs eğilimi Birleşik Devletler'de eleştirmen Andrew Sarris, İngiltere'de ise "Movie" dergisi tarafından benimsenerek Fransa dışında da etkili olmuştur. Bu yaklaşım Amerika'da Andrew Sarris'in "Notes on the Auteur Theory" adlı çalışması ile "yazarlar politikasından" "yaratıcılar kuramına" dönüşür. (Oysa Fransızlar hiçbir zaman bunun bir kuram olduğunu iddia etmemişlerdir. Sarris, bu kısaltmayı karışıklığı önlemek için yaptığını söyler) Sarris bu çalışması ile "*Auteur Theory*" yi sinema dünyasına tanıtır. Ayrıca Auteur kuramının "kutsal kitabı" haline gelecek olan, *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968*" adlı kitabını yayınlar. Auteur Kuramını, Amerikan film üretiminin kişisel çalışmalar aracılığı ile tarihini anlatmak ve onları saygı duyulacak yeteneklerine göre sınıflandırmak için kullanır ve şöyle der; " Bir yönetmen, onun imzası haline gelecek olan belirli ve tekrarlanan bir stile sahip olmalıdır." Kuramdan iki büyük beklentisi vardır; kuram bir değer biçme aracı olacak ve auteur'ları ortaya çıkartacak ve böylece sinema tarihini düzene koyacaktır. Sarris'e göre sinema tarihi aslında auteur'ların tarihidir<sup>74</sup>.

Sarris, bir yönetmenin auteur olup olmadığını anlamak için üç ölçüt olması gerektiğini önerir. İlki bir yönetmenin teknik bakımdan ustalığının olup olmadığıdır. Eğer film kötü çekilmiş bir film ise eleştirel bir değeri yoktur zaten. Büyük yönetmen iyi yönetmen olmak zorundadır. İkincisi, bir yönetmenin ayırt edilebilir bir kişiliği olup olmadığı ve bunu filmlerinde biçim özellikleri olarak sergileyip sergileyemediğidir. Üçüncü ölçüt ise filmin "iç anlamı" ile ilgilidir. Bu içsel anlam, yönetmenin setteki canlılığı, coşkusuna denk düşer. Mizansen'e ve yönetmenin hayata karşı tavrına yakındır ama tam olarak maddi bir gerçekliğe denk düşmez. Sarris, "politique des auteurs"ü geliştirip genişletmiş, ilkelerini belirlemeye çalışmıştır.

---

<sup>74</sup>Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, s.39

Ona göre yönetmen, film üzerinde toptan bir yaratıcılık ve sanatsal sorumluluğa sahiptir. Ayırt edici sanatsal yaklaşımı filmin en temel yaratıcı gücünü oluşturan yönetmen, filmin gerçek ve tek yazarıdır. Şaşırtıcı bir şekilde, büyük yönetmenlerin pek başarılı olmamış filmleri bile sanatsal açıdan adı duyulmamış bir yönetmenin başyapıtından bile daha iyidir, der

Auteur Kuramı, yönetmenlerin film projelerine atanıp, senaryo, oyuncu seçimi ve yapım ekipleri ile tamamlandıkları, ortaya çıkan ürünün kişiselden ziyade kolektif bir ürün olarak kabul edildiği ve filmlerin neredeyse fabrika benzeri koşullarda yapıldığı Hollywood'un neredeyse en şaşalı döneminde ortaya çıkmıştır. Ancak genel olarak yönetmenin görevi üretimin tüm aşamasında bulunmak yerine bu aşamaları kontrol ve koordine eden bir anlayışa yaklaşmıştır. Yönetmen, film için gerekli olan bütün görev ve gereklilikler üzerinde tam bir kontrole ve sorumluluğa sahip olmalı ve bu her basamağı tek ve mutlak bir "görüntü" ve "ses" için bir araya getirmelidir.

Auteur Kuramının ortaya çıkışından önce filmler türsel olarak pazarlanmış ve de okunmuştur. Ancak bu kuram filmlerin ciddi bir düzeyde tartışılmasına olanak sunmuş ve film okumalarında yeni bir yöntem yaratmıştır. Özellikle çalışmaları sanattan ziyade zanaat olarak değerlendirilen Hollywood yönetmenleri, filmlerinin dünya genelinde üniversitelerde çalışıldığını görmüştür. Bu yönetmenin rolünün, "bir yıldız olarak yönetmen" fenomeninin yaratılması ile kamuoyunun gözünde terfi etmesine yardımcı olmuştur.

Şükran Esen'in "Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur" adlı çalışmasında belirttiği gibi film eleştirisinde tek yönlü bakışları dengelemek için Auteur Kuramının ortaya çıkması gerekiyordu. Hollywood stüdyo sisteminde filmlerin farkını yaratan "star"lardır anlayışı egemendi. İşte Auteur Kuramı, bu anlayışın dışında da filmler olabileceğini, yaratıcı bir yönetmenin kendisine özgü özellikleri kendi anlayışını, dünyasını, Hollywood sistemi içinde bile ortaya koyabileceğini gösterdi. Filmlere güzelliği ve derinliği katanın da bu olduğunu açığa çıkardı. Auteurlüğün standartların kalıplarından sıyrılarak, sanatçının kendisi olabilmesi olduğunu ortaya koydu.

## İ. BAĞIMSIZ SİNEMA ve POSTMODERN SÖYLEM

Postmodernizm, sanayi devriminin ve teknolojik yeniliklerin bir sonucu olan modernizmin akılcılığına bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Arnold Toynbee “Bir Tarih İncelemesi” (1939) adlı eserinde modern dönemin Birinci Dünya Savaşı'yla sona erdiğini, bundan sonraki dönemin postmodern dönem olduğunu ileri sürerek ilk kez postmodern terimini kullanmıştır. 1950'lerde modernizmdeki hemen tüm olgulara bir tepki olarak ortaya çıkıp mimarlık, sanat, politika, eğitim, toplum gibi çok farklı alanda kendinden iyice söz ettirmeye başlayan postmodernizm 1980'lerin başlarında yaygın olarak kullanılan bir kavram olmuştur.

Postmodernizm genel olarak içinde bulunduğumuz çağdaki bunalıma ve belirsizliğe işaret eder. Modernizmdeki aklın çöküşünün, toplumda uygulanan ilkelerin, akıl yürütme biçimlerinin, yaşamda yeni ortaya çıkan olgular karşısında yetersiz kalması durumunu belirtir. Varolan evren ve dünya tasarımlarının bozulması, parçalanmasıdır. Son yirmi yıldaki bu kaotik ortamı oluşturan etkenlerin başında öncelikle İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte, aklın getirdiği rasyonelliğin atom bombasından sonra yerle bir oluşu, Avrupa ve Amerika'da tutucu rejimlerin ortaya çıkışı, 70 ve 80'lerin ekonomik yıkımı, ırkçılık gelmektedir.<sup>75</sup>

Kendini karşı-modernlik olarak savunan sunan postmodern söylem şöyle açıklanabilir:

- Genel geçerlik iddiası taşıyan önermelerinin reddedilmesi
- Farklılığın ve çeşitliliğin, vurgulanıp, benimsenmesi gerçeklik; hakikat, doğruluk anlayışlarının tartışılmasına yol açan dönüşümün yaşama geçirilmesi.
- Mutlak değerler anlayışı yerine yoruma açık seçeneklerle karşı karşıya gelmekten çekinmemek; korkmamak; güvensizlik duymamak.
- Gerçeği olabildiğince yorumlamak, belli bir zaman ve mekânın sözcüklerini kullanmak yerine gerçekliği kendi bütünlüğü özerkliği içinde anlamaya çalışmak.

---

<sup>75</sup>Sabri Büyükdüvenci, Ruken Öztürk, **Postmodernizm ve Sinema**, İstanbul, Ark Yayınları, 1997, s.14

- İnsanı ruh-beden olarak ikiye bölen anlayışlarla hesaplaşmak, tek ve mutlak doğrunun egemenliğine karşı çıkmak.

Bu söylemde artık önemli olan daha doğru bilginin araştırılması değil yeni doğrularının oluşturulmasıdır. Genel ahlaksal anlayışlar ve ilkeler artık geçerliliğini yitirmiştir; ahlaksal normların kaynağı yaşanan koşullar, çağın gerekliliğidir.

Postmodern söylem, ideolojik tutumunun yanı sıra sanatta da ifadesini bulmuş, mimaride, görsel sanatlarda, müzikte ve sinemada yeni bir durumu ve hareketi betimlemiştir. Postmodern sinema, geleneksel ve modern sinemanın anlatı biçimlerinin özelliklerini taşımaktadır. Geleneksel anlatı biçiminde metinler doğrusal bir gelişme içinde öykü anlatırla ve izleyici bu tür metinleri dolaysız, kolay bir biçimde okur<sup>76</sup> (Klasik Hollywood Sineması). Modernist anlatı, kavramsal ve soyut sorunları ele alarak işler. İzleyici, görüntüye yöneltilir ve konuşmalarda sorunlara gönderme yapılır. Görüntü, göstergenin yerine geçer; tema, soyut ve kavramsal olduğundan çoğunlukla alegori kullanılır. Postmodern anlatıyı belirleyen unsurlar ise; nostalji, geçmişe duyulan tutucu özlem, geçmişin ve şimdinin birleşmesi (geleneksel ve modern), cinsellik ve arzunun metalaşması ile tüketim kültürüdür.

Yeni bağımsız sinema, modernist ve postmodernist öğeleri kombine eder. İlk olarak film endüstrisinin kendisi, postmodernizmin Fordist kitle üretiminden (stüdyo sistemi) bağımsız yapımların daha esnek biçimlerine (Yeni Hollywood) geçişine bir örnek teşkil eder. Postmodern düşünce, yüksek ve aşağı sanat arasındaki sınırları yıkan, herkesçe kabul edilmiş muhtelif türlerin bir karışımını yapan, Avrupa sanat sineması ile Hollywood ticari sinemasının harmanını yapan bir çağrı taşır.

İkinci olarak, bağımsız filmler, postmodern toplumun tema ve imajlarını örnek alırlar. Sosyal bilimciler, erkeğin postmodern filmlerde sunumunun değişmesini büyük teorilerde (metanarrative / grand theory) erilliğe ve ataerkil otoriteye karşı güvenin yitirilmesi ile bağlı olduğunu belirtmişlerdir. Büyük anlatıların (metanarratives) çöküşü olayların, devamlı ve lineer sekanslar olarak tarih duygusunun yok oluşu ile açıklanabilir. İnsanlar için hayatlarını eski büyük anlatılara göre organize etmesi ve

---

<sup>76</sup> Çelikcan, **Hollywood Rönesans'ı**, s200



yorumlaması zor olmaya başladığından beri, bu anlatıların konsepti geçerliliğini ve yürürlüğünü kaybetmiştir. Postmodern kültür, sınırları olmayan ve tarihin dışında var olan bir kültür biçimidir. Postmodern film kendine-dönüşsel, gösterimsel (referential), ters karakteri ile klasik Hollywood'un büyük anlatısının çöküşünden oldukça esinlenir.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Levy, **Cinema of Outsider**,s56

## II. BÖLÜM: TÜRK SİNEMASININ ÖZGÜL KOŞULLARI

Çalışmamızın asıl amacı 1990 sonrası Türk Sinemasında yaşanan dönüşümün “bağımsız” bir sinema yaratıp yaratmadığını ve bu “bağımsız” sinemanın ulusal bir Türk Sinemasının dinamiklerini içinde barındırıp barındırmadığını tartışmaktır. Ancak çalışmamızın birinci bölümü olan “Amerikan Bağımsız Sineması”nı incelerken belirttiğimiz gibi, tarihteki hiçbir gelişme ya da değişim tek başına anlamlı değildir ve mutlaka tarihsel köklere sahiptir. Aynı anlayışla Türk Sinema tarihi de günümüz sinemasının oluşum koşullarını içinde taşımaktadır. Bu sebeple çalışmamızın ikinci kısmı olan “Türk Bağımsız Sineması” için Türk Sinema tarihinin kendine özgü koşullarına bakacağız. Türk sinemasını anlamak ve özellikle bugünü daha iyi tahlil edebilmek için, sinemanın iktisadi açıdan ortaya çıkış koşullarını saptamak ve bunu Avrupa ve Amerikan sinema sektöründen ayırdığı yönleri görmek önemlidir. Sanat sinemasının içinden evrildiği Batı sineması, hayatına başladığı 1895’den bu yana hızla önce bir sektör daha sonra da endüstri olma yolunda ilerlemiştir. Sinemanın bugünkü koşulları o dönem tarafından belirlenmiş ve bu üretim koşullarına karşı çıkanlar da bir karşı-sinema geliştirmişlerdir. Türk sineması için ise böyle çizgisel bir modelden bahsetmek hayli zordur çünkü sinemanın ilk 25 yılında Türk Sineması sadece “gösterim” üzerinde inşa edilmiş ve iki büyük savaş ile kesintiye uğramıştır.

Türk Sinema tarihi incelenirken genellikle bu alandaki ilk çalışmayı yapmış olan Nijat Özön’ün 1962 tarihli Türk Sinema tarihi sınıflaması kullanılır. Özön’ö göre Türk Sinema tarihi 5 aşamalı bir gelişim göstermiştir.

1. İlk Dönem (1914–1923)
2. Tiyatrocular Dönemi (1923–1939)
3. Geçiş Dönemi (1939–1950)
4. Sinemacılar Dönemi (1950–1970)
5. Genç/Yeni Sinemacılar Dönemi (1970–1987)

Türk Sinemasının dönemlendirilmesi konusunda bir başka çalışma Engin Ayça imzasını taşır. Ayça, “Türk Sineması Seyirci İlişkileri”(1992) adlı makalesinde, Türk Sinemasını üç evreye ayırır:

1. Yeşilçam Öncesi Dönem (1914–1950)
2. Yeşilçam Sineması (1950–1970)
3. Yeşilçam Sonrası Dönem (1970–1993)

Ayça'ya göre ilk evre, başlangıcından İkinci Dünya Savaş'ına kadar olan dönemi kapsar ve İstanbul Şehir Tiyatroları ile Muhsin Ertuğrul'un tekeline dayanır. İkinci evre savaş sonrasında 1950'lerde başlar ve “Yeşilçam Sineması” denilen bir dönemi kapsar. Üçüncü dönem, Ayça'nın bu sınıflamayı yaptığı 1993\* yılına kadar devam eden Yeşilçam Sonrası dönemdir.

Bu çalışmada, Özön'ün yapmış olduğu sınıflama yerine Ayça'nın dönemlendirmesini kullanacağız. Bunun nedeni bu dönemlendirmenin daha bütünsel bir bakış açısı sağlaması ve kırılma noktalarının ekonomik, siyasi ve estetik alanlardaki kırılmalarla eş zamanlı olmasıdır.

Ayça'nın ilk evresinde, sinema büyük kentlerde ve sınırlı bir çevre içinde yaygındır. Sanat ve kültür hayatı, Cumhuriyet'in genel felsefi ve siyaseti doğrultusunda devletçe yapılandırılır. Bu yapılandırmada, sinema, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun ve Muhsin Ertuğrul'un vesayetine girer. Bu ilk evre, aynı zamanda sinemanın kentsel dönemidir. Üretim bu dönemde tiyatrocuların kontrolündedir.<sup>78</sup> Bu dönem aynı zamanda belli başlı ithalatçı-işletmeci şirketlerin egemenliğinde oluşan bir gösterim sineması dönemidir. Kimi dönüşümlere karşın özsel niteliği bakımından süreklilik arz eden bu dönem, yaklaşık olarak 1895–1945 yıllarını kapsar. Bu dönemin temel özelliği neredeyse istisnasız biçimde ithal filmlerin gösterimine dayalı bir pazardan oluşması ve söz konusu pazarın kuruluşuna güçlü Batılı film endüstrilerinin öncülük etmiş olmasıdır.<sup>79</sup>

\* Bu tarihten günümüze dek gelen süreç için bir dönemlendirme önerisi bir sonraki bölümde yapılacaktır.

<sup>78</sup> Bülent Görücü, “Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşüncüler” Yeni Film, sayı6, 2004, s.43

<sup>79</sup> Altuğ Işığın, “Yeşilçam'dan Önce Türkiye'de Sinema Sektörü”, Yeni Film, sayı1, 2003, s.32

Yeşilçam döneminde, Cumhuriyet ideolojisinin daha dönüştüremediği, ulaşamadığı bir kitle, kapalı kırsal toplum yapısı temsilcileri iktidar olur. 50'lerle birlikte büyük kentlere yönelik, kırsal kesimden iç göç ivme kazanır. Elektriğin yaygınlaşması ile sinema salonları Anadolu'da çoğalmaya başlar. Yepyeni bir seyirci kitlesi ortaya çıkar. Bu seyirci, kapalı toplum yapısının, geleneksel kırsal sözlü kültürün insanlarıdır ve sinemayla ilk kez karşılaşmaktadır. Kültürel anlamda tutucudur, gelenekçidir, kapalıdır. Yeşilçam, bu seyirciler için oluşturulan bir sinemadır.<sup>80</sup> Üretimi, tüketiciler, yani seyirciler belirler.

Bu dönemde sinema adına yaşanan en önemli gelişmeler temel olarak üç başlık altında toplanabilir:

1. Yeşilçam olarak bilinen yeni bir sinema endüstrisinin ortaya çıkması ve böylelikle film ve sinema salonu sayısında büyük artış olması.
2. Film "duyumuna" sahip yeni bir yönetmen kuşağının doğması, kara film ya da köy filmi gibi yeni arayışların belirmesi.
3. Sinema eleştirisinin ciddi dergilerde yer almaya başlaması, sinema kuruluşlarının ve sinema yayıncılığının artması.<sup>81</sup>

Yeşilçam sonrası dönem ise 1970'lerin sonlarında başlayarak ve özellikle de 80'lerde gelişen Türk sinemasının yeni dönemidir. Bu evrenin oluşumunu etkileyen bazı gelişmeler yaşanır: Yeşilçam-dışı bir sinema arayışı; 1960'larda Sinematek Derneği ve Türk Film Arşivi'nin gösterileri-tartışmaları; yeni sinema dergileri; ilk olarak "Genç Sinema" dergisi ve hareketi ile başlayan siyasal sinema denemeleri; 1960'larda televizyonun yayın hayatına başlaması. Dönemin kaynağı öncelikle Yeşilçam'a göre farklı bir sinema yapma isteğindeki insanların (yönetmenlerin) varlığı ve koşulların buna uygun bir ortamı hazırlamasıdır. Üçlü bir birliktelikten söz eder Ayça; Öncelikle bu yönelişteki sinemacıların varlığı; sonra seyirci coğrafyasındaki yer değiştirmeler, sinema salonlarından Yeşilçam izleyicisinin uzaklaşması, salonların dünya sinemasına açık, o doğrultuda filmler bekleyen seyircilere kalması ve bu

---

<sup>80</sup> Engin Ayça, "Yeşilçam Sonrası", Antrakt, sayı 75-76, Aralık 2003-Ocak 2004, s.23

<sup>81</sup> Aslı Daldal, "Toplumsal Gerçekliğe Doğru:1950'lerin Sinema Ortamı", Yeni Film, sayı:1,2003, s.43-44

yönelişteki bir sinemanın Batı sinema çevrelerinde ilgiyle karşılanması ve sahiplenilmesi<sup>82</sup>.

## A. SINEMANIN TÜRKİYE'YE GİRİŞİ

Lumiére Kardeşlerin "sinematograf"ı Türkiye'ye önce azınlıkların yaşam ve kültür merkezi olan Pera'dan girer. Pathé Kardeşlerin Türkiye temsilciliğini üstlenen Sigmund Weinberg 1897 başlarında sinemayı İstanbullulara tanıtır.

O dönemde sanayiye geçiş yeni başlamıştır. Burjuvazi, devlet memurlarından oluşan, Batı'ya yönelmeye başlamış devlet burjuvazisi ile ticaretle uğraşan gayri Müslim kesimden oluşmaktadır. Bu burjuvazi, Batı toplumlarında olduğu gibi rasyonel düşünen, bilim ve teknikteki gelişmelerin zeminini oluşturan nesnel dünyayı dönüşüme uğratarak daha iyi bir hayat kurmaya hevesli yaratıcı ve üretken bir burjuvazi değildir. Olan biteni kavrayamayan, ama ondan en çok etkilenen halk ise, dinsel kurumların ve örgütlenmelerin yerine, modern dönemin toplumsal örgütlenmelerini oluşturmaktan alıkonulduğu için, siyasal hayattaki ve kültürdeki, değişmelere, ileriye dönük yönsemeler kazandıracak yerde, geriye yönsemeli ve tepkimeci yanıtlarla tutucu/gerici bir muhalefetin güdümü altındaydı.<sup>83</sup>

İşte sinema böyle bir siyasi ve entelektüel hayat içinde Türkiye topraklarına girer. 1908'den (2.Meşrutiyet) başlayarak İstanbul'da sinema salonları çoğalmaya başlar. 1910 yılında Fuat Uzkınay ve şakir Seden, İstanbul Sultanisi'ndeki ilk film gösterimi ile sinemayı okula sokarlar. Türkiye'de yapılan yapım çalışmaları, uzun süre yabancı yönetmenlerin çevirdiği belgesel ve haber filmleri ile sınırlı kalmıştır. İlk Türk filmi, 14 Kasım 1914'te Fuaz Uzkınay tarafından çekilen "Ayestafenos Abidesinin Yıkılışı" adlı belge-yapımdır.

---

<sup>82</sup> Görücü, "Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşüncüler" s.44

<sup>83</sup> Ünsal Oskay, "Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışmaları", S.Murat Dinçer(der), "Türk Sineması Üzerine Düşünceler" içinde, İstanbul, Doruk Yayınları, 1996 s.93-94

## B. YEŞİLÇAM ÖNCESİ DÖNEM (1914–1950)

1915 yılında Enver Paşa'nın Alman'lardan esinlenerek kurduğu Merkez Ordu Sinema Dairesi faaliyete başlar. Uzkınay çalışmalarına burada devam ederek çeşitli askeri belgeseller çeker. Merkez Ordu Sinema Dairesi'nden sonra kimi yarı askeri kurumlar yapımcılık faaliyetlerini sürdürürler. Bunlardan ilki olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti gelirini artırmak için 1918'e dek iki uzun metrajlı film yapımını üstlendikten sonra, 1. Dünya Savaşı'nın yenilgi ile sonuçlanması ile teçhizatlarını Malul Gaziler Cemiyeti'ne devretmiştir. Bu cemiyet ise dört film çektikten sonra kapanmıştır. Fuat Uzkınay ve Sedat Simavi bu dönemin ilk film yönetmenleridir.

Avrupa ve Amerika sinemalarında ilk gösterimlerin ardından sinemanın bir endüstri olarak da temelleri atılırken, Türkiye'de böyle bir girişimin temellerini atacak özel sermaye yoktur ve devlet de böyle bir kaygı taşımamaktadır<sup>84</sup>. Resmi ve yarı-resmi kurumlar 1914'e değin Türkiye'de sinemacılık faaliyetlerinde yer almış ancak bu dönemdeki çalışmalar, film gösterimi ile sınırlı kalmıştır. Bu manzara göstermektedir ki Türkiye'de sinemanın bir sektör olarak gelişimi Batı'da ki gelişmelerden hayli farklı bir yön sergilemiştir. Örneğın Batı'dan farklı olarak ilk yapımcılık denemesi resmi bir kurum tarafından yapılmış ve özel sektör, yabancı sermaye ile sadece gösterim ve dağıtım alanında faaliyet göstermiştir. Böylece Türk sineması kendi özgül ekonomik koşullarını inşaaya başlamıştır. Özön ve Scognamillo, ilk yerli film kabul edilen "*Ayestafanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*" adlı filmin bir yapımcılık denemesi olarak değerlendirilemeyeceğini<sup>85</sup> ifade ederler.

Yapımcılık alanında girişimde bulunmak isteyebilecek yerli yatırımcıları pek çok sorun beklemektedir. Yapımcılar, teknik donanım ve gerekli ham film ithal etmek zorundaydı<sup>86</sup>. Yerel sinema pazarı, bu ilksel yapısını başından itibaren korudu ve ancak Batıdaki girişimcilerin yenilikleri çerçevesinde kısmi değişiklikler geçirdi. İlk önemli değişiklik, 1908'de ilk sinema salonunun açılması ve yerleşik sinema salonu usulüne geçiş olmuştur<sup>87</sup>.

<sup>84</sup> Gülseren Güçhan "**Toplumsal Değişim ve Türk Sineması**" Ankara, İmge Yayınları,1992,s.74

<sup>85</sup> a.g.e, s.34

<sup>86</sup> Özön, **Karagözden Sinemaya**, s 246

<sup>87</sup> a.g.e, s.13

Resmi ve yarı-resmi kurumlar eliyle 1922'ye dek sürdürülecek olan yapımıcılık özellikle Batı'da var olan yeniden-üretim biçiminden çok büyük farklılıklar gösterir. Bu resmi ve yarı-resmi kurumlar, devlet tarafından onlara verilmiş bir bütçe ile çalışırlar ve gösterim için gerekli olacak "teknik donanım ve uzman kadronun sağlanması"<sup>88</sup> da yine devlet eliyle gerçekleşir.

1922'de yapım alanında ilk yerli girişim Kemal Film tarafından yapılmış ve daha sonraları büyük aile şirketleri de bu alana girmeye başlamıştır. Özel sektörde 1922'de gerçekleştirilen ilk yapımıcılık denemesinin, dönemin en güçlü dağıtımçı ve işletmeci şirketlerinden biri olan Kemal Film tarafından gelmesi, alanın hem dışardan gelen girişimcilere kapalılığını göstermekte, hem de yapımıcılığa girişebilmek için ithal filmlerin satışı ve gösteriminden elde edilen gelire olan bağımlılığa işaret etmektedir.<sup>89</sup> Tüm bu girişimlerin merkez üssü İstanbul olmuştur. Özellikle Anadolu'da ithal yabancı yapımları gösteren sinema salonlarının sayısı arttıkça oluşmaya başlayan pazarla birlikte, film dağıtımını yaygınlaştıracak ve denetimini sağlayacak olan bir taşra şubeleri sistemi gelişmeye başlamıştır

Kemal ve Şakir Seden kardeşleri yapımıcılığa yönelten, o dönemin en ünlü tiyatrosu Muhsin Ertuğrul olmuştur ve Ertuğrul popüler bir yaklaşımla Kemal Film için filmler çekmeye başlamıştır. O'nun film çekmekteki amacı sinemadan para kazanıp tiyatroya yatırmaktır. Bu yüzden estetik bir kaygı gütmemiştir. Ertuğrul'un çektiği 29 filminden 11'i tiyatro uyarlaması<sup>90</sup> olmuştur. Bu dönem Muhsin Ertuğrul'un tek adam olduğu dönemdir.

Bu ilk dönemde çevrilen filmler çoğunlukla kolay anlaşılabilir, bir takım tuhaflıkları, yanlışları sergileyen, güldürü türünden filmlerdir. Sinema bir "eğlence" aracı olarak benimsenmiştir ve savaş yıllarının bunaltıcı koşullarındaki insanlar sinemayı bu yönü ile tanıyıp benimsemişlerdir. Sinema, seyirci için olduğu kadar, sinemacılar için de yeni bir deneyimdir. Üstelik Türk toplumu, dünyada ve kendi ülkesindeki gelişmeleri izlemeye elverişli kitle-iletişim araçlarına henüz yeterince

---

<sup>88</sup> Işığın, "Yeşilçam'dan Önce Sinema Sektörü",s.36

<sup>89</sup> a.g.m, s.36

<sup>90</sup> Özön, **Karagözden Sinemaya**, s 22

sahip değildir.<sup>91</sup> Sinema, yüzünü Batı'ya dönmüş olan devletin resmi ideolojisinin taşıyıcısı konumundadır ve "kent merkezlidir". Tüm yönleriyle Batı'yı taklit eden kurumlar gibi sinema da Batı'yı taklit etmekte, kendi sosyo-ekonomik özelliklerini referans olarak almamakta, ancak, Batı'da ki tüm sinema tartışmalarından da uzak durmaktadır.

1948 yılında yerli ve yabancı filmler için eşit oranda alınan Belediye Eğlence Vergisi, yerli yapımlar için yarı yarıya azaltıldı. Böylece o döneme kadar Muhsin Ertuğrul ve Şehir Tiyatrolarının tekelinde olan Türk Sineması, hızla bir atılım yaptı. Aslında bu atılım daha erken bir dönemde beklenmekteydi ancak 2. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ile Türk ekonomisinde baş gösteren problemler nedeniyle gecikmeye uğradı. Türkiye, buhranlı bir dönemden geçmekteydi, Avrupa'da yükselen faşizm, üretimde azalma, tüketim mallarına getirilen kısıtlama ve İsmet İnönü liderliğindeki tek partili rejimin yarattığı ortam sinemanın bir endüstri olarak kurumlaşmasını ve bir sanat alanı olarak değerlendirilmesini engellemekteydi.

1939'da başlayan 2.Dünya Savaşı dolayısıyla kapanan Avrupa pazarının yerini, etkisi zaten büyük olan ABD'nin ve Mısır'ın filmleri aldı. Mısır filmleri oldukça önemlidir çünkü bu dönemde yapılan seslendirme ile yerlileştirme çalışmaları, Yeşilçam'ın temellerini atmıştır. Savaşın bir başka sonucu, dışarıdan getirilen filmlerin azlığından doğan boşluğu karşılamak üzere yeni yapımevlerinin kurulması ve yeni sinemacıların ortaya çıkması olmuştur.<sup>92</sup> 1939–45 arası dört, 1945–50 arası on dört yeni yapımevi kuruldu. 1940'dan 1945'e kadar 18 film üretmiş olan Türk Sineması, 50'lerle birlikte film sayısını iki haneli sayılara kadar yükseltti ( 1952'de 61 film). Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden gibi genç sinemacıların film üretimine katılımlarıyla sinemamız sanatsal ve sayısal açıdan büyümeye başladı.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Güçhan, **Toplumsal Değişim ve Türk Sineması**,s73

<sup>92</sup> Özön, **Karagözden Sinemaya**, s.25

<sup>93</sup> Muzaffer Hiçdurmaz, "Yeşilçam Neden Endüstri Olamaz?", 4. Sinema Kurultayı, Bildiriler, Raporlar içinde, Antalya,2003,s.237



## C. YEŞİLÇAM DÖNEMİ (1950–1970)

Türk sineması, Batı'da olduğu gibi sanayi devriminin bir ürünü değildir. Batı tipi üretim tarzının az gelişmiş ülkelerde oluşturduğu tüketim ekonomisinin bir ürünüdür. Türk sinemasının kuruluş yılı 1948, aynı zamanda tüketim ekonomisi yoluyla gelişen bir sınıfın var olma sürecidir. Gerçekten de Yeşilçam'ın doğuşu, Demokrat Parti'nin "tüketim toplumu" yaratma hayalleriyle oldukça uyumludur. Belediye vergilerindeki %70'e varan indirimler, kırsal merkezlerin elektrikleştirilmesi ve sinema salonlarındaki ani artış, sinema yapımcılığını adeta bir altın madenine dönüştürür<sup>94</sup>.

Türkiye özellikle 1945'lerden sonra, başlangıçta epey ilkel de kalsa, kendi isteklerine uygun bir ortama yönelmiştir. İşi sadece yönetmenlik, oyunculuk ya da kameramanlık olan belirli bir kadro, 1960'ların başında bir sinema endüstrisi yaratacak sayıda ortaya çıkmıştır. Daha da önemlisi, bir yandan televizyonun rekabeti, öte yandan beğenilerin değişmesi sonucunda Batı sineması sürekli olarak seyircisini yitirirken, Türk sineması uzun süre televizyon yokluğu ve süreklilik dışı alım zorlukları dolayısıyla, yabancı film getirilmesinin yıldan yıla azalması karşısında, sınırsız bir genişleme olanağı bulmuştur.<sup>95</sup>

1950 dönemi hem Türk siyasi hayatı hem de Türk Sineması için oldukça önemli bir tarihtir. Demokrat Parti'nin iktidara gelişi ile tek partili rejim dönemi sona erdi, devletin, Cumhuriyetin kuruluşundan beri sahip olduğu ideoloji değişmeye başladı. Öncelikle 2. Dünya Savaşı sona ermiş ve faşizm yenilgiye uğramıştır. Avrupa ve Uzak Doğu'da savaşın acı sonuçlarını yaşayan ülkelerde ulusal sinemaların temelleri atılmış, sinema artık bir sanat biçimi olarak görülerek, kendi anlatım ve gösterim dilini oluşturmuştur. Türkiye'de ise hala bir endüstrileşmeden ya da sinema dilinden söz edilmese bile sinema silkelenişe geçmiştir. Anadolu'nun her yanında salonlar açılmaya başlanmıştır. Köyden kente göç hızlanmış, kentlerdeki sinemalar, kırsaldan gelenler için de film göstermeye başlamışlardır.

<sup>94</sup> Daldal, "Toplumsal Gerçekliğe Doğru:1950'lerin Sinema Ortamı" s.44

<sup>95</sup> Gevgilli, *Çağın Sorgulayan Sinema*, s.156,

Ekonomi ve siyasetteki yeniliklerin halkın günlük yaşamında da yeni değişikliklere yol açması kaçınılmazdı. Nitekim serbest piyasa ekonomisi ile üretim-tüketim ilişkileri değişirken köy ve kasabaların kapalı yapıları bir ölçüde parçalanmaya başladı. Tüketime karşı geleneksel ideolojinin değişmesi ile birlikte halkın tüketim talepleri hızlandı, radyonun yaygınlaşmasından, her çeşit eğlence yerinin sayıca artışına kadar pek çok yenilik yaşandı.<sup>96</sup>

Belediye Eğlence Vergisinde 1948 yılında yapılan indirim yapımevlerinin ve film yapımının birdenbire çoğalmasına yol açtı. Bu bakımdan 1950 yılı nasıl Türk sinemasının sanat yönünden bir dönüm noktası olduysa 48 yılı da ekonomi-endüstri yönünden bir dönüm noktası oldu. Rakamlar bu hızlı atılımı açıkça ortaya koymaktadır. 1917–1947 arasındaki otuz bir yılda öykülü uzun 58 film çevrilmiş ve yıllık yapım ortalaması 1,9 iken 1948–1970 arasındaki yirmi üç yılda 2.308 film çevrildi, yapım ortalaması 100,3'e kadar yükseldi.<sup>97</sup>

1950'li yılların ilk yarısı, Muhsin Ertuğrul sinemasının kalıplarının artık iyice gerilediği, ülkemiz sinemacılarının özellikle Hollywood sinemasından esinlenerek polisiye v.b. çok değişik türlere el attığı bir dönemdir. Bu dönemin Türkiye'nin ABD ile yakınlaştığı bir dönem olmasının da bunda payı büyüktür. Polisiye gibi türler pek tutmazken, melodramlar popülerleşmeye başlar, özellikle Muharrem Gürses'in köy ve kasaba melodramları Anadolu'da çok popüler olur.<sup>98</sup>

Demokrat Partinin iktidarı ile, gerici çevrelerin ülke üzerindeki gücü artmış ve bunun sinemaya yansması olarak, dinsel öğelerin kullandığı filmler çevrilmeye ve Anadolu'da gösterilmeye başlanmıştır. Düşünce özgürlüğünün üniversitelerden basına, siyasal yaşama kadar toplumun her katmanında kısıtlandığı bu dönemde, sinema da toplumun gerçeklerine yönelmekte güçlükler çekmiş, dolayısıyla bu dönem (1950–1960) filmlerinde çoğunlukla bir iyimserlik havası esmiştir<sup>99</sup>. Bu dönemde seyirci kitlesi, kent merkezli bir yapıdan kırsal merkezli bir yapıya kaymaya başlamış, sinema muhafazakâr, geleneksel ve kapalı bir yapıya doğru evrilmiştir. Sermaye birikiminin sağlanamaması, sansür ve denetlemenin olanca hızı ile devam etmesi ve

<sup>96</sup> Güçhan, *Toplumsal Değişim ve Türk Sineması*, s.78

<sup>97</sup> Özön, *Karagözden Sinemaya*, s.28,

<sup>98</sup> Kaya Özkaracalar, "Geçmişten Günümüze Türk Sineması", *Dört Mevsim*, sayı 11, 1998, s.28

<sup>99</sup> Güçhan, *Toplumsal Değişim ve Türk Sineması*,s80

geleneksel sözlü masal anlatı biçiminin sinema içinde sürdürülmesi, dönem sinemasını belirleyen unsurlar olmuştur.

Bu dönem Engin Ayça'ya göre, Türk sinemasının taşra dönemidir. Seyirci ile tam bir bütünleşme ve uyum mevcuttur. Dil özellikleri olsun, konuları işleyişi olsun, film kişilerinin tipleri olsun yönetmenlere göre farklılık göstermek yerine daha çok benzerlikler gösterir.<sup>100</sup> Yeşilçam döneminde yapımcıların Anadolu'nun çeşitli bölgelerine film dağıtan ve gösteren işletmecilerden para alabilmesi için filme yönelik taleplerini yerine getirmeleri gerekiyordu. Bütün işletmelerden para toplandığında ise öykünün belli noktaları belirlenmiş oluyordu<sup>101</sup>.

Türk sinema geleneği 60'lara kadar, toplumsal hayatta kenarlara itilmiş toplumun geniş kesimlerine "Keloğlan" masalları anlatan, zaman zaman kahramanlık öykülerini işleyen, zaman zaman da toplumsal eleştiriden çok yoksulların zenginlere karşı duydukları kırgınlık ve hasede yaslanan filmlere odaklanmıştır. Teknik yeterince gelişmemiştir, oyuncu ve yönetmenler deneme yanılma yöntemiyle yetişmiştir. Bu dönem sineması bir kaçış, oyalanım ve manipülasyon sineması olarak kalmıştır.<sup>102</sup>

1960 yılı Türk toplumsal yaşamının olduğu kadar Türk sinemasının da bir dönüm noktasıdır. 27 Mayıs 1960 ihtilali, değişen toplumsal, siyasi yaşam, 1961 Anayasasının getirdiği özgürlük havası, Türk sinemasının o döneme kadar neredeyse sırtını döndüğü toplumsal gerçeklerle en sonunda ilgilenme fırsatını getirmiştir.<sup>103</sup> 1950–1960 döneminde sinema dilini öğrenen, ama bunu yüzeysel konularda kullanmak zorunda kalan sinemacılar, artık bu konulara yönelebilerlerdi. Sinemacılar için nasıl anlatmak sorunu çözülmüş, neyi anlatmak gerektiği sorunu ortaya çıkmıştır.<sup>104</sup> 27 Mayıs'ın getirdiği siyasal canlılık ve İtalyan Yeni-Gerçekçiliğin etkisi ile "toplumsal gerçekçilik" diye adlandırılan bir akım ortaya çıkmıştır. Toplumsal Gerçekçilik, batılı anlamda sinemada görülen ilk sol hareketti. Burada söz konusu olan topluca bir hareket değildir. Daha çok dönemin ürünü olan –solun kitleselleşmesi, politizasyonun artması gibi- bir etkiden bahsedilebilir. Ancak bu

<sup>100</sup> Görücü, "Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşünceler",s.44

<sup>101</sup> Nezh Erdoğlan, "Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar" ,Doğu-Batı, sayı 15, 2001, s.121

<sup>102</sup> Oskay, "Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması" ,s98

<sup>103</sup> Güçhan, *Toplumsal Değişim ve Türk Sineması*, s81

<sup>104</sup> Nijat Özön, *Sinema, Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, İstanbul, Hil Yayınları,1985, s.363

çabalar süreklilik arz etmez. Bir süre sonra, aranırlar daha da sivriler; Türk sinema ortamında tartışmalar başlar, “Genç Sinema” ve kısa film hareketi ortaya çıkar<sup>105</sup>. Tüm bunlar, Yeşilçam-dışı bir sinema arayışı anlamına gelmektedir. Bu akım daha sonraları moda haline gelmiş, ancak bir hareket olarak kendine bir yön çizememiş ve gördüğü ticari başarısızlık sonucu silinip gitmiştir. Türk sineması yıllarca toplumun çoğu kesitinin gerçek bir yansımasını verememiştir. Toplumun genel bir panoramasını, onu duyarlılığı ve diliyle ortaya koymaktan yoksun kalan Türk sineması, şematik bir tekrara mahkûm olmuştur.

60’lı yıllarda ortaya çıkan nüfus artışı, kentleşme, sanayileşme, iç göç, gecekondulaşma, artan işsizlik, enflasyon gibi faktörler sinemada bir film enflasyonuna neden oldu. Sinema, geniş halk yığınları için en ucuz ve tek eğlence aracı idi. Sinemacılar bu açlığı en ucuz yoldan karşılamaya çalışıyorlardı. Bunun sonucunda film yapımı baş döndürücü bir hızla arttı: 1960 yılında 68 film yapılmışken, 1966 yılında 229 film ile Türk sineması Japonya Hindistan ve Hong Kong’dan sonra dördüncü sırayı aldı.<sup>106</sup>

1963 ve 64’de birer filmle renkli sinemaya geçiş yapılmıştır. Bu sayı 1969’da 56’ya çıkacaktır. Özellikle 1968’den başlayarak artış gösteren renkli film, sinemamıza belki bir ölçüde gereksinme duyduğu seyirciyi getirirse de, bu olay, film maliyetlerini ciddi biçimde arttırdığı için, sinemamızın özellikle sanatsal gelişimine köstek olmaya başlar. Sonraki yıllarda, sinemacılarımız, özellikle 60’ların ilk yarısında yakaladıkları siyah-beyaz estetik olgunluğunu, ışık-gölge dünyasını renkli sinemada yakalayamazlar. Artan film maliyetleri ile birlikte, bu ilk yarının tersine 60’ların sonuna doğru, yenilikler arayan, deneysel çıkışlar ve “yönetmen sineması”na doğru gidişi durdurur. Bu da ekonomik kökenli bir bunalımdan ziyade sanatsal bir bunalımı başlatır.<sup>107</sup>

Yeşilçam’ın en parlak dönemi aynı zamanda bugünkü anlamıyla toplumsal sınıfların ortaya çıktığı ve köyden kente göçün toplumsal bir görüngü haline geldiği dönemdir. Üst sınıf diğer sınıflara karşı Batı’ya ilişkin değerleri temsil ederken, köy

<sup>105</sup> Görücü, “Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşünceler” s49

<sup>106</sup> a.g.e, s.368

<sup>107</sup>Atilla Dorsay, *Sinemamızda Umut Yılları*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi,1989, s.13

kökenliler ve kentli alt sınıflar bu toplumsal sınıfla ikircikli bir ilişkiye girdiler. Yeşilçam, genelde melodramlarında bu durumu başarılı bir şekilde kullandı. Batılı hayat tarzı ya da modernlik, mutlaka erişilmesi gereken ama yozluk tehlikesine karşı altsınıfın ya da Anadolu değerlerinin iyileştirici hatta kurtarıcı müdahalesine ihtiyaç duyan bir konum olarak sunuldu.<sup>108</sup>

1950'lerin başında az sayıda yapım üreten Türk sineması kendi içinde sermayeyi yeterli sayıp kullandıysa da yapım sayısının artışı ile alanın öz sermaye miktarı yetersiz gelmeye başladı ve bir noktadan sonra, edinilen hâsılatın ötesinde ek finansman kaynağı, sermaye artışı gibi sorunlar belirmeye başladı. 1950'lerde nakit para ile peşin ya da avans ödemeleri ile gerçekleştirilen yapım, 1960'larda bonolara, senetlere, iç borçlanmaya dayanmak zorunda kaldı. Gerek banka gerekse başka herhangi bir kredi olanağından yoksun yerli yapım kendi öz sermayesini tüketmemek gayreti içinde kendini hâsılatların ötesinde bir finansman hatta ön finansman kaynağı bulmaya yönlendirdi. 1970'lere ve enflasyonist döneme gelirken bu finansman ya bölge işletmelerinden alınan avanslara ya da bankerlere kısıtlanan senetlere dönüşmeye başladı. Bu tür bir düzen içinde kendi olanakları ile ayakta duramayan yapımcı, iki yönlü bir bağımlılık içine girdi; Bölge işletmecisine dayandığında bu işletmecilerin beğenilerine, denetimine uymak; bankere yaslandığında ise ödediği faizlerle varolacak karını düşürmek.<sup>109</sup>

1950'den sonra başlayan umut verici gelişmeler, ne yazık ki Türk Sinemasının endüstriyel, sanatsal ve kurumsal bir açılım gerçekleştirmesini sağlayamamıştır. Bu dönemdeki en umut verici gelişmelerden biri 1964'de "*Susuz Yaz*" ile alınan Berlin Altın Ayı ödülü ile başlatabileceğimiz dışa açılımdır. Ancak, çağdaş Türk sinemasının öncüsü Lütfi Akad başta olmak üzere, Metin Erksan, Halit Refiğ ya da Atıf Yılmaz gibi seçkin bazı yönetmenlerin yaptıkları önemli çıkışlara karşılık, uluslararası düzeyde Türkiye'den söz edilebilmesi için Yılmaz Güney ve onu izleyen genç yaratıcı kuşağın sinemadaki yerini alması gerekiyordu.

---

<sup>108</sup> Erdoğan "Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar" s.121

<sup>109</sup> Giovanni Scognomillo, "Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş-3", Yeni İnsan Yeni Sinema, sayı 11, 2002, s.41

Türk sineması özellikle 2.Dünya Savaşı'ndan sonra, soğuk savaş yıllarında yoğun bir biçimde kültür emperyalizmine hedef olmuş, Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa ülkelerinden film getirilmesi sansür kurumları tarafından sürekli yasaklanmış ve alan büyük ölçüde ABD sinemasına açılmıştır. Dış ödeme dengesinin tümüyle bozulduğu 1954'ten sonra izleyiciler öteki Batı ülkelerinin filmlerini de göremez duruma düşmüş ve ortam büyük çapta ABD filmlerine kalmıştır.<sup>110</sup> Bambaşka bir dünya görüşünün yarattığı sorunları ve onların gerektirdiği anlatım yöntemlerini kendilerine aitmiş gibi benimseyen, onlara alışan ve öyle koşullanan halk ve yerel sinema, giderek aynı özelliklerin uygulayıcısı durumuna düşmüştür.

Melodramlar, toplumsal gerçekçi filmler ve renkli filmlerle kendini aşmaya çalışan Türk Sinemasına bu dönemdeki en büyük darbe 1968 yılında TRT'nin televizyon yayına başlamasıyla gelir. Böylece sinemanın en büyük gelir kaynağı olan seyirci sinemadan uzaklaşmaya başlar.

## **D. YEŞİLÇAM SONRASI DÖNEM (1970–1993)**

### *Yeşilçam'lar bardak oldu...*

Ayça'nın Yeşilçam Sonrası olarak tanımladığı dönem Türk sinemasında Yılmaz Güney'in "Umut" adlı filmi, Türk siyasi hayatında ise 12 Mart'taki ordunun yarı-müdahalesi ile başlar. Çalışmamızda bu dönemi değerlendirirken ilk önce 1970'den 12 Eylül 1980 askeri darbesine kadar olan dönem daha sonra da 1980'den 1993 yılına kadar gelen süreç değerlendirilecektir.

---

<sup>110</sup> Gevgilli, *Çağın Sorgulayan Sinema*, s.276

## 1. Yeşilçam Sonrası Dönem: 1970–1980

Bülent Görücü, 1970–1980 arası dönemin üç unsurundan bahseder; Yılmaz Güney; sinemanın politikleşmesi ve Yeşilçam'ın bunalımlı yıllarının başlangıcı.

12 Mart 1971 Muhtırası, 1962 anayasası ile gelen özgürlük ortamına büyük bir darbe indirir. Siyasi belirsizlik ve bozulan toplumsal dengeler Türk toplum hayatına damgasını vurur. Kurulan dört partili koalisyonlar, denetimlerin ve baskıların artması, sağ-sol çatışmaları gibi unsurlar toplumun her kesiminde büyük huzursuzluklara ve ekonomik istikrarsızlığa yol açar. 1971 muhtırası ile başlayıp 80 darbesi ile sonuçlanan bu on yıllık dönem, Türk sinemasında da büyük değişimlere neden olur.

Sinemada Yeşilçam sonrası dönem Yılmaz Güney'in "*Umut*" adlı filmi ile açılır. Bu film o tarihe kadar Türk sinemasında çekilmiş olan filmler içinde en gelişkin sinema anlayışına sahip olan film olarak kabul edilir. Bu filmin bir başka önemi de kendinden sonra gelen filmler için bir örnek, bir çıkış noktası teşkil etmesidir.

"*Umut*", Yılmaz Güney'in bireysel başarısının ötesinde, Türk sinemasının o tarihe kadar geçirdiği aşamaların ve birikimin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. 1960'lı yıllardaki toplumsal gerçekçilik akımı, eksik ya da az çok yeterli sayılabilecek örnekleri ile sinemanın sadece eğlencelik bir araç değil, seyircisine bireysel ya da toplumsal pek çok mesajı iletebilen bir araç ve sanat olduğunu gösteren yolu açmıştır.<sup>111</sup>

1970'ler tümüyle Yılmaz Güney'in etkisi ile geçer. Dorsay'ın belirttiği gibi Güney, on yıl boyunca Türk sinemasının yerellikten evrenselliğe, dar bir iç pazardan tüm dünyaya açılma serüveninin başını çeker. Güney'in yanı sıra Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Zeki Ökten, Şerif Gören, Ömer Kavur gibi yönetmenler bu dönemde nitelikli ürünler vererek "yönetmenler sineması" denilebilecek bir dönemin oluşumunu gerçekleştirmişlerdir.

---

<sup>111</sup> Güçhan, *Toplumsal Değişim ve Türk Sineması*, s.88

Yukarıda da belirttiğimiz gibi bu dönüşü en iyi, sinemada “eğlence”den “sanat”a geçiş olarak tanımlanabilir. İşletmelerin etkinliğinin ortadan kalkması ve yönetmenlerin parayı daha kişisel yollardan temin etmesi onlara belli ölçüde bir bağımsızlık sağladı. Film arz ve talep konusu bir meta olmaktan çıktı ve seyirciye nasıl ulaşacağı, seyircinin de onu nasıl tüketeceği problemlerinden muaf bir sanat eseri haline geldi. Onu üreten yönetmen de Batı’da ki örneklerini andırır biçimde bir “auteur” konumuna aday oldu. Yönetmen artık yeni bir tür yıldız olarak oyuncunun yanına yerleşmeye hazırlanıyordu.<sup>112</sup> Bu yönetmenler, geleneksel “Yeşilçam Sineması”nın dışında, buna karşıt nitelikler taşıyan yapıtlar ortaya koymuşlardır. Bunun bir nedeni Türk Film Arşivi ve Sinematek Derneği gösterilerinden, televizyonun başlangıçtaki nitelikli dizi, film ve belgesellerinden, sinema dergilerindeki sinema eleştiri çabasından yetişmiş bir izleyici topluluğunun, özellikle de bunların içindeki “çekirdek” sinemacı kuşağının ortaya çıkışıdır.<sup>113</sup> Bu yönetmenlerin büyük bölümü filmlerini, Yeşilçam dışındaki kaynaklardan sağlanan yatırımla gerçekleştirmiştir. Yönetmenlerin çoğu yapımcılığı da üstlenmekteydi ki, bu yapımcı-yönetmen olgusunun başlangıcını oluşturmaktadır.

1974 yılında, televizyon hızla yayılma başlar ve küçük beyaz cam, büyük beyaz perdenin karşısına çok güçlü bir rakip olarak dikilir. Film sayısında belli oranda bir düşüş başlarken, TV’den farklı olmak, onun veremediğini vermek çabası aranmaya başlamıştır. Televizyonun yaygınlaşması ile sinema artık “en ucuz eğlence” aracı olmaktan çıkar. Bunun yanı sıra Amerikan ambargosu dolayısıyla Hollywood filmlerinin ülkeye girişinde yaşanan güçlük ve ithalatçıların ucuz Hong Kong ve İtalyan filmlerine yönelmesiyle<sup>114</sup> Yeşilçam’ın sadık seyircisi olan “aile “ ve “kadın” evlerine kapanmış, onun yerine sokaktaki adama çalışan yeni bir ticari sinema anlayışı filizlenmeye başlamıştır. Bu dönem sadece vurdulu kırdılı filmlerin değil, gene sokaktaki adam için yapılan seks filmlerinin de yükselişini beraberinde getirir. Televizyon ve yeni başlayan furyalar, ekonomik olarak hep zor durumda olmuş Yeşilçam’ın sonunu hazırlar. Film sayısı 1972’de tüm zamanların rekor sayısı 263’den 1977’de 164, 1978’de 124 filme kadar iner. Ancak bu filmlerin çoğu 16mm ile

<sup>112</sup> Erdoğan, “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Ahımlanması Üzerine Notlar” s.121

<sup>113</sup> Özön, *Karagözden Sinemaya*, s.37

<sup>114</sup> Özkracalar, “Geçmişten Günümüze Türk Sineması” s.28



çekilmiş seks ve ucuz serüven filmleridir. Gerçek rakamlar ise oldukça düşüktür. Orta sınıfın sinemadan çekilmesi, sektörün çöküşünü getirmiştir.

Bu dönemde Türk sinemasının önündeki engellerden biri de sansür uygulamasıdır. Özellikle Milliyetçi Cephe koalisyonu döneminde sansür kurulları, politik ve ilerici filmlere görülmemiş bir baskı uyguladılar. 23 Eylül 1977'de "Filmlerin ve Film Senaryolarının Denetlenmesi" hakkındaki tüzük yürürlüğe girdi. 1939 tarihli sansür tüzüğü'nün daha da ağırlaşmış maddelerini içeren yeni tüzük, Türk sinemasını adeta film çevrilemez duruma sokar<sup>115</sup>. Ancak aynı sansür kurulları, o dönemde seks filmleri furçasının yükselmesini engelle(ye)mez.

1970'li yıllarda Türkiye'de köyden kente göç yoğunlaşmış, kentlerde sayısı giderek çoğalan yeni ve geniş bir kitle oluşmuştu. Yeni yaşam biçimini simgeleyecek değerler birbiri ardına gelmeğe başlamıştır. Arabesk müziğin doğuşu ve giderek yaygınlaşması bu döneme rastlar. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması bu müzik türünü geniş kitlelere duyurmuştur. Arabesk filmler, dönemin en popüler şarkı ve şarkıcılarını perdeye getirerek, sinemadan uzaklaşan seyircinin belli bir kısmını kazandılar.<sup>116</sup>

Bu dönemde ortaya çıkan bir diğer olgu da dışa açılmadır. "Umut" filminin Cannes'da gösterimi, yurtdışında yapılan çeşitli Türk Film Haftaları ve çeşitli filmlerin, çeşitli festivallerde aldığı ödüller, Türk Sinemasının adını duyurmaya başlamıştır.

1970–1980 arası dönemde Türk sineması için olumlu olacak bir başka olay da Sinema-TV okullarının yaygınlaşmasıdır. Avrupa ve Amerika'da sinema 1940'lardan itibaren üniversitelere girmiş ve bilimsel bir tartışma zemini bulmuştur. Biz de 30 sene gecikmeli de olsa sinema okullarda tartışılır hale gelebilmiştir. Bu, tabii ki daha sonraki dönemleri olumlu yönde etkileyecek olan bir gelişme olmuştur.

---

<sup>115</sup> Güçhan, **Toplumsal Değişim ve Türk Sineması**, s.91

<sup>116</sup> a.g.e,s.92

## 2. Yeşilçam Sonrası Dönem:1980–1993

*“Toplum yoktur, sadece kendi çıkarlarını maksimize edecek şekilde birbirleri ile rekabet eden bireyler vardır.”*  
*Margeret Thatcher*

12 Eylül 1980, sola inen büyük bir darbe olur. Sinema da bundan nasibini alır. Örgütler kapatılır, Yılmaz Güney vatandaşlıktan çıkarılır ve filmleri yakılır, politik sinema yapma olanağı kalmaz. Türk sineması için yeni bir dönem başlamaktadır. Bu dönem aynı zamanda buhranlı bir süreçtir. Buhran, hem ekonomiktir hem de filmlerin konularına yansır. Sinema, bireyi keşfeder, toplumsal olandan giderek kopar ve depolitizasyonun etkisine girer. Bu dönemde Yeşilçam son atağını video pazarı ile yapar. Video furyası ile bir süre daha finansman bulur, ancak bu da kısa sürer. Ticari sinema değişmeye, günlük gereksinimlere kendini uyarlamaya başlar. Yeşilçam'ın klişeleri ve dili yerini Hollywood'un klişe ve diline bırakır. 1989'da Hollywood majörleri kendi dağıtım kanallarıyla doğrudan ülkeye giriş yaparlar. Artık Hollywood egemenliği mutlaklıdır.

12 Eylül 1980, Türk toplum tarihi ve Türk sineması için unutulmaz bir tarihtir. Türkiye bu tarihten sonra durdurulamaz bir değişimin boyunduruğu altına girmiştir. Artık karşımızda yenedünya düzeni durmaktadır ve pastadan pay kapmak istiyorsak o düzene uymaktan başka çare yoktur elimizde. İngiltere'de yavaş yavaş aşılın süreç bizde ordu eliyle sancılı ve ani bir biçimde gerçekleştirilir. Öncelikle sol düşüncenin önü ve arkası kesilir. Muhafazakârlık, İslam ve liberalizm beslenmeye başlar. Artık uyulması ve izlenmesi gereken tek politika “birey”in çıkarını koruyan politikadır. Devletin küçülmesi gerektiği, o dönemlerde söylenmeye başlar. Artık Türkiye de “globalleşen” dünyanın bir parçasıdır. Özellikle ekonomik alandaki bu dönüşüm, Türkiye'de varolan tüm kurumsal yapıları da bir dönüşüme zorlamıştır. Toplumsal hayattaki en büyük dönüşüm, apolitikleşme, bireyselleşme ve tüketim formülasyonunu içermektedir.

Askeri cuntanın üç yıllık hükümranlığından sonra Özal yönetiminde yeni sağ-liberal bir hükümet kurulur. Özal dönemi, ülkede başta sendikaların, meslek örgütlerinin kapısına kilit asıldığı, üniversite özerkliğinin YÖK damgasıyla yok edildiği, yepyeni bir sermaye sınıfının türlü-çeşitli devlet olanaklarıyla palazlandığı yıllardır.<sup>117</sup> Tüm bu değişimler Türk sinemasında da yankılarını bulacak, Türk sineması da çok büyük değişimler geçirecektir.

1980'lerin Türk sineması, resmi sinema tarihinde ya da Türk sinemasının tarihsel gelişiminin değerlendirildiği türlü söylemler içinde, sinemanın sorunlu bir dönemi olarak değerlendirilir, hem üretim hem de kültürel/toplumsal/estetik nitelikleri bakımından sürekli bir tükeniş halinden söz edilir. Scognamillo, bu dönemde, eskinin bir hayli kalıplaşmış sinemasına karşın çok daha kişisel bir sinema anlayışını umut verici bulur ancak bu umutların gerçekleşmediğini ve bu dönemde seyircisiz bir sinema yaratıldığını söyler. Bu durum, yalnızca film endüstrisi açısından üretilen filmlerin son derece sınırlı bir kısmının gösterime girebilmesi ve seyirciyle fiziksel olarak buluşamaması değil, Türk sinemasının içinde bulunduğu bağlamla da ilişki kuramamasını betimler.<sup>118</sup> Bu yıllarda Türk sineması, geniş bir kitleye seslenen popüler bir sanat olmakta çıkıp çok daha kişisel, özgün, bireyci ve dolayısıyla çok daha küçük bir seyirci grubuna seslenen bir hal almıştır. Bir mesaj iletme kaygısının ağır bastığı, bir düşünce ya da tezi anlatma çabası taşıyan filmler, 80'li yılların Türk sinemasında "yeni kimlik arayışları" olarak değerlendirilen değişimlerin örnekleridir.

Emre Kongar, farklı olmaya çalışan yeni Yeşilçam kimliğini şöyle tanımlar: "*Bu kimlik arayışının kültürel öğelerden, ideolojik öğelerden, yeni dünya görüşü anlayışından etkilendiğine hiç kuşku yok... Bu kimlik arama kaygıları Türk kültürünün kimlik arama kaygılarından bağımsız değildir.*"<sup>119</sup>

12 Eylül'ün baskıcı atmosferi yüzünden sinemacılar daha kapalı ve karmaşık bir anlatım geliştirme yoluna gitmişlerdir. Bu anlayışla çekilen filmler (Ömer Kavur'un "*Gece Yolculuğu*" 1987, Orhan Oğuz'un "*Üçüncü Göz*" 1988, Ali Özgentürk'ün "*Su da Yanar*" 1986 gibi ) Yeşilçam'ın neredeyse tümüyle dışında Avrupalı bir görünümüdür.

<sup>117</sup> Atilla Dorsay, **12 Eylül Yılları ve Sinemamız**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1993, s.11

<sup>118</sup> Övgü Gökçe "**Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görünmeyeni Görünür Kılmak**" Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler I içinde, Deniz Derman (der), Bağlam Yayınları, 2001 s.247

<sup>119</sup> Güçhan, **Toplumsal Değişim ve Türk Sineması**, s95

Zaten bu filmler yerli seyirciye değil de Avrupa sanat sineması seyircisine hitap etmeyi hedeflemişlerdir. Ancak “Festival Filmi” diye anılan bu ürünler yurtdışında da umulan ilgiyi görmemiştir.<sup>120</sup>

Yeşilçam’ın hemen hemen bütün türlere nüfuz eden melodramatik tavrı, aileyi merkez olarak alır. 80 sonrası Türk sineması geçirdiği dönüşümle aileyi yok sayar ya da onun çözümlüğünü anlatır. Yeşilçam’da ailenin merkezinde duran kadın artık öyle ya da böyle bağımsız bir birey olarak resmedilir<sup>121</sup>. Kadının toplumsal değişmeler karşısında aile ve ekonomik yaşamdaki yeni rolü, kimlik arayışları Türk sinemasına da yansımış, 80’li yıllara damgasını vuran “kadın filmleri” ortaya çıkmıştır.<sup>122</sup> Askeri darbe sonrası dönemin başlangıçtaki ilk ve tek muhalif hareketi olarak feminist hareketin oluşturduğu gündemden yararlanan sinemacıların, erkek bakış açısı üzerinden de olsa, ağırlıklı olarak kentli kadın karakterleri ve onların yaşadıkları sorunları anlatılarının merkezine taşımaları yaptıkları filmleri birer “kadın filmi” olarak değerlendirmek için yeterli bir neden sayılmalıdır. Yeşilçam döneminin “kadın melodramları”ndan farklı olan bu filmler, yerli sinemanın, hem salonlarda hem de video kaset üzerinden kadın seyirci ile yeniden buluşmasını sağladı. Atıf Yılmaz “*Mine*” filmiyle bu akımın öncülüğünü yapar.

Bu dönemdeki en önemli filmlerden biri de Ömer Kavur’un 1986 yılında çektiği “*Anayurt Otel*” adlı filmidir. Çevreyle iletişim kurmaktan aciz, içine kapanık, psikolojik sorunlarıyla başa çıkamayan, zayıf ve varolan çarpıklıkları düşünmeyen istemeyen, kaçan, üstüne gidildikçe içindeki şiddeti dışa vuran bireyi anlatan filmde Yeşilçam geleneğinin tamamen dışındaki bu karakter, sinemamızın en güçlü “anti kahramanıydı” ve 1990’larla birlikte bu “anti kahraman”ların ya da kaybedenlerin hikâyeleri yoğun bir biçimde filmlere konu edildi.<sup>123</sup>

80’lerde Türk sinemasında konu, anlatım biçimi, üslup gibi niteliklerin değişmesinin yanı sıra sinema sektöründeki ekonomik değişmeler de oldukça köklü ve etkilidir. 80’li yıllar bir yandan sinemanın finans kaynaklarının ciddi bir biçimde

<sup>120</sup> Erdoğan, “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar” s.121–122

<sup>121</sup> a.g.e, s.123

<sup>122</sup> Güçhan, *Toplumsal Değişim ve Türk Sineması*, s.95

<sup>123</sup> Rıza Kıracı, “90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış” 25.Kare, sayı.30,2000, s.17

değiştirdiği, öte yandan “medya” denen kitlesel iletişim alanında önemli ve devrim niteliğinde değişmelerin meydana geldiği yıllardır. 1974’lerden başlayarak bir kriz içindeki Türk sineması, artık geleneksel finans kaynakları olan Yeşilçam’lı bir grup yapımcı ve onların bölge dağıtımçılarından sağladığı avans kolaylığını tümüyle yitirmeye başlamıştır. Bunun yerine, Türkiye’ye “video”nun gelmeye başladığı 1982’lerden itibaren, video şirketlerinden gelen finansman almış ve bu on yıl boyunca sisteme başlıca kaynak bu olmuştur. Videonun yaygınlaşması ile birlikte ABD’de bağımsız sinema için yeni bir ekonomik kaynak yaratılmışken, Türkiye’de videocular, ana akım sinemacıları için finanssal kaynak oluşturmuşlardır.

1988’de liberal politikaları uygulamakta olan hükümet ülkeye döviz sağlamak için “off shore media project” denilen bir proje uyarınca yabancı film şirketlerine Türkiye’de serbest çalışma hakkı vermiştir<sup>124</sup>. 1989’dan başlayarak Amerikan dağıtım ve yapım şirketleri yani “majör”ler Türkiye’ye gelerek kendi bürolarını açmaya başladı. Warner Bros’un ardından UIP’nin de gelmesiyle başlayan bu süreç, sonuç olarak sinemacılığın büyük ölçüde canlanmasına sebep olmuş, ancak çok çeşitli nedenlerle Türk sinemasının bu canlanmadan payını alamayarak piyasadan, gösterim açısından giderek uzaklaşması ile sürmüştür. Amerikan dağıtım kuruluşlarının gelişi ve dağıtım işleyişini denetim altına alışları, kuşkusuz belirgin bir izleyici artışı sağlamış ve piyasayı canlandırmıştır. Ancak bu piyasa içinde dönen para hiçbir zaman Türk sineması’nın yapım zinciri içinde yer almamıştır. Amerikan dağıtım şirketleri, Türkiye’deki dağıtım-gösterim zincirinin büyük bölümünü ele geçirmişlerdir.

Yeni Amerikan filmlerinin gelişiyle ortaya çıkan canlanma, Hollywood dağıtım şirketlerinin de talebi ve desteğiyle salon sahiplerinin yeni teknolojilere yatırım yapmalarını, yıllardır bakımsız kalan salonlarını yenilemelerini sağladı. Bu arada, Batı da daha önce yaygınlaşmış olan çok salonlu sinema merkezleri açılmaya başladı. Filmleri kısa süre içinde Türkiye pazarında baskın bir konum kazanan Hollywood dağıtım şirketleri, 1990’da yerli filmlerin de dağıtımını yapmaya başladı. Böylece, dağıtım ve gösterim alanları Amerikan şirketlerinin kontrolüne girmiş oldu. Bu arada, Yeşilçam sisteminin sona ermiş olması, video sektörünün tükenişi, yerli filmlerin

---

<sup>124</sup> Erdoğan, “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alınlanması Üzerine Notlar” s.121–122

seyircisini hızla kaybetmesi, Hollywood filmlerinin rekabeti, sinemanın yapım ayağını giderek daha zor bir durum içine soktu.

Dağıtım ağının yeniden şekillenmesiyle izleyici sayısında da belirli bir değişim görülmüştür. Türkiye’de 70’li yılların başında salon sayısı 3500’dür. Üstelik bu yıllar TRT televizyonu haftada birkaç gün yayın yapmaya başladığı dönemdir.<sup>125</sup> Televizyon yayınlarının giderek artması ve izlendiği coğrafyanın genişlemesi tehlike belirtilerini bu dönemde vermeye başlamıştır. Batı’da 60’lı yıllarda TV’nin yaygınlaşması sinemalardaki izleyici sayısını hızla eritmiş, ülkemizde TV yayınları daha geç başladığı için süreç gecikmiştir. Sürecin gecikmesine karşın, işlemeye başladığında Türk Sinemasını hızla etkilemiş, izleyici sayısındaki ani düşüş film üretimi ve kapanan salon sayısı çığ gibi artmıştır.

Türk sineması, Avrupa sineması ile koşut bir biçimde 90’lara ciddi bir krizle girmiştir. Hollywood sinemasının ticari yapımları gişe başarılarını emperyalist kültürün egemenliğine terk edilen yeni kuşakla birlikte giderek artırırken, yerli sinemayı takip eden seyirci giderek azalır.<sup>126</sup> 1991 yılında çekilen yerli film sayısı 33, sinemalarda gösterime girebilen yerli film sayısı ise 15’tir. Bu rakamlar 1940’ların sonundan bu yana Türk sinema tarihinin en düşük rakamlarıdır.

Amerikan şirketlerinin piyasaya hâkim olmasıyla çok büyük bir zarar gören ve yapım anlamında neredeyse durma aşamasına gelen Türk sinemasına, devlet, Kültür Bakanlığı aracılığı ile destek olma kararı aldı. 1990 yılında filmlerin projelerle belirlenen maliyetlerinin yarısının, 200 milyonu aşmamak kaydıyla, Kültür Bakanlığı tarafından karşılanması uygulamasına geçildi.

Yeni dönemde endüstrinin film yapım ayağı açısından en önemli gelişme, Türkiye’nin, Kültür Bakanlığı üzerinden Eurimages’a üye olmasıdır. Eurimages, Avrupa sinemasının ürünlerinin ortak yapımını, dağıtımını ve gösterimini desteklemek, sinema profesyonelleri arasında işbirliğini teşvik etmek üzere Avrupa Konseyi tarafından 1989 yılında oluşturulan bir fondur. Avrupa Birliği’ne üye ya da üyelik için başvurmuş olan 27 ülkenin üye olduğu fon, 700’ün üzerinde kurmaca ve

<sup>125</sup> Özön, **Karagözden Sinemaya**, s.39

<sup>126</sup> Yusuf Güven, “**Türk Sinemasının Son Dönemi**” Yeni Film,sayı7,2004, s.28

belgesel filmin ortak yapımına katkıda bulunmuştur. Türkiye Eurimages'a Mart 1990'da üye oldu. Türkiye'nin Eurimages üyeliği yerli sinema açısından önemli sonuçlar doğurdu. Bunların ilki, Türkiye'deki sinema profesyonellerinin ikili ya da üçlü ortak yapımlar sayesinde başka ülke sinemacılarının pratikleri ile tanışması, bu sinemaların sahip olduğu teknik olanaklardan yararlanmasıdır. Eurimages'e üyelik Türk sinemasının 90'larda göstereceği patlamanın en önemli nedenlerinde biridir.<sup>127</sup>

Türk sineması 90'lara çok büyük bir krizle girer ve bu krizden kurtulmanın yollarını aramaya başlar. 1993 yılında bir dönüşüm yaşanır ve bugünün sinema ortamını belirleyecek olan iki farklı film yapılır. Bunlardan ilki, günümüz ticari popüler filmlerinin 90'lardaki ilk örneği olan Şerif Gören'in "*Amerikalı*"sı ve tezimizin asıl konusu olan 1990 sonrası Türk bağımsız sinemasının en verimli yönetmeni Zeki Demirkubuz'un "*C-Blok*"udur.

## E. "AMERİKALI" ve "C-BLOK": 1993, Bir Yol Ayrımı

1993 yılında, Türk sinemasını yaşadığı kâbustan uyandıran, çemberi ilk kıran film olmuştur "*Amerikalı*". Film tam bir kitle filmidir ve kolayca tüketilen hoş bir eğlenceliktir ve 368.950 kişi ile 93 yılının rekorunu kırar. Film haftalar öncesinden Amerikan filmlerini aratmayacak biçimde pazarlanmış ve oldukça görkemli, Hollywood'vari bir gala ile seyirci sunulmuştur<sup>128</sup>. Böylece Türk Sineması popülerliği keşfeder ve Yeşilçam'ın üretim pratiğinin yerine bu, yeni tip gişede başarılı film formülasyonuna yönelir.

Amerikalı'nın ardından "*İstanbul Kanatlarımın Altında*"(Mustafa Altıoklar,1996), "*Eşkîya*" (Yavuz Turgul,1997), "*Hamam*" (Ferzan Özpetek,1996), "*Ağır Roman*" (Mustafa Altıoklar,1997), "*Karışık Pizza*" (Umur Turagay,1997), "*Her şey Çok Güzel Olacak*" (Ömer Vargı,1998), "*Vizontele*" (Yılmaz Erdoğan,2000), gibi filmler birbirlerinden çok farklı görsel üslup, öykü ve karakteri perdeye taşımalarına rağmen "ana akım" (mainstream) sinema yapmak anlamında birbirlerine çok yakın dururlar. Starları, senaryoları, yönetmenlikleri, sesli yapılan çekimleri, müzik marketlerde

<sup>127</sup> www.kultur.gov.tr/eurimages

<sup>128</sup> Z.Atam, E.Alper, "*90'lı Yıllar ve Sinemamız*" TÜRSAK Sinema Yıllığı'96, s.102

gövde gösterisi yapan film müzikleri, caf caflı tanıtımları ve afişleri ile ticari sinemanın gereklerini yerine getirmişlerdir. Bu filmler 200 bin ila 3 milyon arasında değişen, inanılmaz seyirci rakamlarına ulaşarak ve Türk Sinema ortamına yepyeni bir anlayış ve canlılık getirerek bir endüstrinin ilk adımlarını attılar.<sup>129</sup> “Ticari Sinema” olarak adlandırdığımız bu popüler filmler Hollywood’un piyasaya sürüm teknikleri kullanılarak seyirciye sunulmaktadır.

90’dan sonra üretilen filmlerin niteliğini belirleyen faktörlerden biri de yapım şirketleri ve yapım organizasyonundaki çeşitliliğidir. Yeşilçam’ın sinema salon sahipleriyle ittifakının ekonomik nedenlerden dolayı çözülmesi ve 1980’lerin ortalarına doğru çöken film üretme ve piyasaya sunum biçimlerinin yerini Amerikan kaynaklı dağıtım ve yapım firmaları doldurarak, sinema salonlarının kontrolünü ele geçirmişlerdir.<sup>130</sup>

Ekonomik faktörlerin dışında, sinemada Hollywood etkisi ve yarattığı tüketim kültürü ile kendine yeni bir elbise bulan kapitalizmin postmodern boyutta kendini sunuşu ile Türkiye’de “popülerlik” en popüler mesleklerden biri haline geldi. Bu bağlamda, Türk ticari ya da popüler sineması, yıllar önce Yeşilçam’ın kullandığı “seyirci için film” formülasyonunu kullanmaya ve beklentileri televizyonda gördüğü “yıldızlardan” ve “Hollywood romantizmi ya da aksiyonundan” oluşan kitleye film yapmaya başladı. Bir ölçüde bu formülasyon işe de yaradı. Hiçbir zaman endüstrileşememiş olan yerli sinema, bu yolda ilerlemeye, sinemadan kazandığını gene sinemaya yatırmaya başladı. Ancak, seyirci sayısında görülen artış ve olanaklardaki iyileşmelere rağmen, bu ticari filmlerin bir Türk Sineması yaratabildiğinden en azından o yolda ilerlediğinden söz etmek hayli güç. Her türlü olguyu açıklarken kullandığımız küreselleşme kendisine sinema alanında da yer edinmiş ve birbirine benzeyen, eğlencelik bir sinema anlayışı yaratmıştır.

Bir önceki dönemin etkisi ve biçimlendirmesi ile bugün ikili bir sinemadan bahsedebiliriz. Bir tarafta, Hollywood’un biçimlendirdiği ve var ettiği, çoğu reklâm sektöründen gelen yönetmenlerce üretilen ticari, box-office sineması; diğer tarafta ise

<sup>129</sup> Uygur Şirin, “Türk Sinemasında Taşlar Yerine Oturuyor Gibi” TÜRSAK Sinema Yıllığı 99/2000, s.91

<sup>130</sup> Kıraç, “90’lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış” s14



genç ve yeni yönetmenlerin egemen ve ticari yapı dışında, daha çok “bağımsız”, az parayla çektikleri ticari olmayan sinema örnekleri.<sup>131</sup>

Türk sinema tarihinin kendine özgü koşullarını başlangıçtan 1993 yılına kadar politik, ekonomik ve estetik yönleriyle değerlendirdikten sonra ki bunu günümüz koşullarını daha iyi anlamak ve analiz etmek için yaptık, Türkiye’de bağımsız sinema olgusunu çeşitli yönetmenlerle ama özellikle Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan merkezinde inceleyeceğiz. Türkiye’de bağımsız bir sinema, karşısında yer alacağı bağımlı bir sinema olmaksızın var mı/yapılabilir mi, bağımsız sinemacılar ulusal bir sinema dili oluşturabilir mi gibi temel sorunlar ekseninde Türkiye’de Bağımsız Sinema tartışılacaktır

---

<sup>131</sup> Görücü, “**Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşünceler**”s51

### III. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE BAĞIMSIZ SİNEMA

#### A. TÜRKİYE’DE BAĞIMSIZ SİNEMANIN ÖZELLİKLERİ

Çalışmamızın ilk bölümünde tartıştığımız gibi “bağımsız sinema”nın en ayırd edici özelliği “egemen ve baskın” olana her yönüyle yaptığı muhalefettir. Bu muhalefet ekonomik/ideolojik/politik ya da estetik bir alanda olabileceği gibi tüm bu alanları birden de kapsayabilir.

Tül Akbal Süalp, bağımsız sinemanın bu alanlara denk düşecek beş özelliğinden söz eder. Buna göre bağımsız sinema<sup>132</sup>;

1. Farklı, karşıt ya da muhalif bir üretim sürecini kastediyor olmalıdır. Bu üretim süreci, geleneksel olarak oluşmuş iş bölünmelerinin ve hiyerarşilerin dışında durur hatta durmayı tercih eder, amaçlar.
2. Basit bir göster ve anlat geleneğinden, doğrusal anlatıdan, bu anlatım biçimleri ile oluşmuş geleneklerden kopuşu temsil eder.
3. Kendine yönelik bir bakışın, kendi film yapım sürecinin farkında oluşun ve bunu yaptığı işe de yansıtan bir kaygının bulunması ve bu süreçle birlikte bu kaygıyı filmin kendisine ve muhtemel seyirciye de taşıması.
4. Seyirciyi salonu dolduran kalabalık, gişeye yansıyan numaralar olarak algılamak yerine aktif ve katılımcı bir izlemenin amaçlandığı ilişkinin tarafıdır.
5. Kapitalizmin, ticari, reklâma ve tüketime dayalı tek tipleşiren yoğun ölçekli üretim alanının dışındadır.

Bu özelliklerle tanımlanan “bağımsız sinema” 90’ların başına kadar ülkemiz sinemasında üretim olanağı bulamamış, ancak birkaç tekil isim (Yılmaz Güney, Ömer Kavur...) ile sinema gündemine gelmiştir. Yeşilçam döneminde geleneksel yapının dışındaki farklı konulara yönelik çabaların ya da sistem dışı bir üretimin, geçerli tek gösterim/dağıtım sistemi içinde yer alması olanaksızdı. Bu dönem, tipik “yapımcı sineması” dönemiymiş ancak yapımcıyı da kontrol eden dağıtımcılar ve

<sup>132</sup> Tül Akbal Süalp, “Bağımsız Sinema”, Antrakt, sayı:75-76,Aralık 2003- Ocak 2004, s.20

pazarın asıl sahibi olan Anadolu sinemacılarıydı. Başka herhangi bir gösterim olanağı olmadığı için bu dönemde bağımsız bir sinemadan bahsetmek mümkün olmamıştır. Yeşilçam döneminin sona ermesi ve tüm geleneksel üretim/dağıtım ve gösterim biçimlerinin tasfiyesinden sonra 90'lı yıllarla birlikte "bağımsız bir sinemadan" bahsedilmeye başlanmıştır.

1990'lı yılların başlarını, Majörlerin ezici baskısı karşısında sinik ve üretimsiz geçiren Yeşilçam, sorunları rasyonel ve radikal bir biçimde çözeceği yerde, aksine çoğaltıcı, riski göze almayan, devletin ya da bir başka finans kaynağının finansıyla kısa vadede geçiştirme politikası içine girer. Böylesine bir ortamda klasik yapımcıların tümü geri çekildi ve Türk sineması dünyada yapımcısı olmayan bir sinema konumuna düştü. 1993'ten itibaren ise geleneksel Yeşilçam'ın usta çırak ilişkilerinden yetişmeyen, klasik yapımcıya gereksinim duymayan, biçim ve içerik açısından daha önce yapılanlardan çok farklı ve ayrıksı olan projeleri, tüm riskleri göze alarak gerçekleştiren bağımsız sinemacılar ortaya çıkmaya başladı. Yaptıkları filmler kadar yapma yöntemleri de bir hayli değişik olan bu yönetmenler Türk sinemasının her yönüyle "bağımsız" ilk kuşağı oldular.<sup>133</sup>

Yabancı sermaye yasasının çıkması, videonun ve televizyonun yaygınlaşması ile seyircisiz ve yapımcısız kalan ve büyük bir kriz içine giren Türk sinemasında bu yeni genç kuşak hem ekonomik hem politik hem de sanatsal açıdan "bugüne kadar var olan" karşısında muhalif filmler üretmeye başlamışlardır.

Sinema tarihçisi ya da akademisyen pek çok yazar Türkiye'de bağımsız bir sinemadan söz edilemeyeceğini, çünkü bağımlı bir sinemanın bile henüz oluşmadığını söylemektedir. Diğer bir kesim ise yazılarında özellikle 90 sonrası Türk sinemasını açıklamak için bu tartışmanın kendisine herhangi bir gönderme yapmadan sıklıkla "bağımsız sinema", "bağımsız yönetmen" gibi ifadelendirmeleri kullanmaktadırlar. Bizim bu çalışmada yapmak istediğimiz şey ilk grup yazarların Türkiye'de bir sinema endüstrisinin var olmadığı yönündeki iddialarının geçerli olmasının rağmen Türkiye'de "bağımsız" bir sinemadan bahsedilebileceğini tartışmaktır.

---

<sup>133</sup>Burçak Evren, "Bağımsız Sinemacılar Dönemi" Antrakt, sayı:75-76,Aralık 2003-Ocak 2004, s.16

Bağımsız bir sinemanın varlığından bahsedebilmek için, karşısına konumlanacağı (ideolojik/ekonomik/sinematografik) egemen bir sinemanın, bir ana akım sinemasının varlığı gerekmektedir. Bu ontolojik eksiklik “Bağımsız Sinemayı” bir anlamda nosyonundan mahrum eder, onu amaçsızlaştırır. Eğer Türkiye’de, Amerika örneğinde olduğu gibi, endüstrileşmiş, kurumsallaşmış bir sinemadan bahsedemiyorsak, bağımsız bir sinemadan nasıl söz edebiliriz? Onu nasıl tartışabiliriz?

Sinemada 1980 sonrası yaşanan kırılma, sinemayı bir yönüyle alternatif/bağımsız yapımlara götürürken, bir yönü ile de popüler/ticari/baskın sinemanın yapımlarına götürmüştür. Bu bağlamda, Türkiye’de halen bir endüstri olarak sinemadan söz edemesek bile özellikle 2000’li yıllardan sonra sayıları hızla artan “medya sineması”nın örnekleri görülmeye başlanmıştır. Bu sinemanın kalıpları, ticari sinemanın genel kalıplarını içermektedir ve kendini medya yoluyla lanse eder. Gerek yapım aşamasında gerekse yapım sonrasında medyaya eklemlenen bu sinema sırtını günümüzün popüler kültürüne dayamaktadır. İşte “bağımsız sinema”, “medya sineması”nın ekonomik/ideolojik ve estetik kalıplarına karşıt ve muhalif olarak üretir kendini.

Türkiye’de var olan “bağımsız sinema”, geleneksel üretim ilişkilerinden, Yeşilçam anlatı kalıplarından, Amerikan film biçiminden, ticari sinemadan ve 90 sonrası ortaya çıkan “medya sineması”ndan bağımsız ve ona muhalif bir sinemadır ve Türkiye’de bu biçim ve içerik anlayışlarının dışında da film yapılabileceğini göstermektedir.

Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Handan İpekçi, Ahmet Uluçay, Yeşim Ustaoglu ve Yeni Sinemacılar grubundan Serdar Akar ve Kudret Sabancı, Türkiye’de bağımsız sinema yapan yönetmenler arasında sayılabilirler. Bu bağımsız sinemacılar üslup ve anlatım tarzı olarak birbirlerinden farklı filmler yapmış olsalar da hepsi belli özellikleri ile aynı payda altında toplanırlar:

Bu isimlerin her biri öncelikle geleneksel yapımcılar ile çalışmak yerine bu işi kendileri üstlenmişler ya da kendileri çeşitli yollardan (yardım, birikim, sponsorluk v.s.) kaynak bularak filmlerini finanse etmişlerdir. Zeki Demirkubuz Mavi Film, Nuri Bilge Ceylan NBC Film, Semih Kaplanoğlu Kaplan Film, Handan İpekçi Yeni

Filmcilik, Serdar Akar ve Kudret Sabancı ise Yeni Sinemacıları kurarak kendi yapım şirketlerini oluşturmuşlar ve filmlerini yapımcı-yönetmen olarak çekmişlerdir. Yeşim Ustaoglu kendi filmlerinin yapım olanaklarını çeşitli yollardan sağlayarak diğerleri gibi filmlerinin yapımcılığını da üstlenmiştir. Ahmet Uluçay ise İFR yapımcılık şirketinden ekipman ihtiyacını karşılamış ancak filmin tüm diğer giderlerini kendi karşılamıştır. Bu noktada diyebiliriz ki Türkiye’de sinema yapan bağımsız yönetmenler, filmin ekonomik bileşenlerinin filmin estetik ve sinemasal bileşenleri üzerindeki etkisini en asgari düzeye indirmektedirler.

Bağımsız sinemacılar, yaptıkları filmlerin yalnızca yapımcısı ve yönetmeni değil aynı zamanda senaristi, kimi zaman görüntü yönetmeni, kurgucusu ve oyuncusu da olmuşlardır. Böylece sınırlılıklarını ve bağımlılıklarını en alt seviyeye indirgemeye çalışmışlardır. Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz yaptıkları pek çok söyleşide bireysel ve kişisel bir sinemaya inandıklarını ve bu doğrultuda film yaptıklarını söylemişlerdir. Bu sözlerini desteklercesine her iki yönetmen de son filmlerinde (*Bekleme Odası* ve *İklimler*) başrolleri eşleriyle beraber kendileri oynamışlardır. Semih Kaplanoğlu ilk filmi “Herkes Kendi Evinde”yi bir yapım firmasının desteği ile çekmiş ancak yaşadığı zorluklar dolayısıyla bir sonraki filminin yapımını kendisi üstlenmiştir.

Bu yönetmenler çoğunlukla bireysel, tema ve durumları ele alarak, “insan”ı ele almışlar, genellikle kenarda kalmış, itilmiş kişileri, daha önce konu edilmemişleri kendilerine konu edinmişler, bir kahramandan ziyade birer anti-kahraman yaratmışlardır. Bağımsız sinemacıların filmlerinde çok belirgin bir öge olarak “insan” sadece sosyal yapının bir bireyi olarak değil ama aynı zamanda felsefi bir özne olarak da ele alınmıştır. Birey, sadece neden-sonuç ilişkisi içinde aklının yolunu izleyen değil, kimi zaman duyguların, kimi zaman tutkuların esiri olarak işlenmiştir.

Bağımsız sinemacılar filmlerinde klasik anlatı yapısının ve de geleneksel öykü anlatım biçiminin kalıplarını kırarak, bazen modernist bazen postmodernist sinema biçimlerini kullanmışlardır. Gerek hikâyelerinde anlattıkları öyküleri, gerek zamansal özellikleri ters yüz ederek kendi anlatı kalıplarını kurmuşlardır. “*Masumiyet*” filminde Zeki Demirkubuz, Türk sinemasının geleneksel anlatı biçimi olan melodramı içdiş ederek parçalamış, filmin anlatı yapısını birbirinin üzerine kapayan iki döngüsel

süreçle oluşturmuştur. Nuri Bilge'nin "*Kasaba*" filmi zamansal olarak sabahdan akşama kadar uzanan bir film izlenimi verirken aslında mevsimlerin ve günlerin karışıp iç içe geçtiği bir öyküye dönüşmüştür.

Her ne kadar hepsinin "minimalist" bir sinema yaptığını söyleyemsek de bu yönetmenlerin hemen birçoğu oyunculuk, kamera kullanımında minimalist sinema ilkelerince hareket etmektedirler. Aşırıya kaçmadan, sade bir anlatım tarzı ile çektikleri öyküleri seyircilerine ulaştırırlar. Biçimsel olarak ekonomik ve gerçekçi bir yol izleyen bağımsız sinemacılar, ticari sinemanın popüler ve basmakalıp motiflerinden uzak, abartısız filmler yapmaktadırlar.

Bağımsız sinema seyircisi ile girdiği ilişki bakımından da tanımlanabilir. Seyirci, gişeye yansıyan sayılardan ziyade filmi izleyen, ondan etkilenip onu etkileyen bir seyircidir. Sürekli bir ilişki mevcuttur film ve seyirci arasında. Katılımcı, dönüştürücü bir süreçtir bu süreç. Seçtiğimiz yönetmenlerin filmlerine baktığımızda, bu filmler geleneksel anlatı kalıplarının ötesinde seyirciyi filme katılmaya zorlayan filmlerdir. Bu filmler, doğrudan ne anlatmak istediklerini söylemezler ve direkt bir mesaj verme kaygısından uzaktırlar. Filmler, izleme sürecinde tamamlanırlar bir anlamda.

Filmlerin sadece yapım aşamasında değil içeriğinde de pek çok ortak noktaya sahip olan bu bağımsız yönetmenlerin bir başka ortak özelliği ise yaptıkları filmler ile yurtiçinde ve yurtdışındaki pek çok festivalde ödül almaları ve Türk sinemasını yurtdışında temsil etmeleridir. Sadece festivallerde değil, yurtdışında pek çok üniversitede Türk sineması ile ilgili panel, toplantı ya da konferansta Türk sinemasını temsil etmektedirler.

Yusuf Güven'e göre Bağımsız Türk sinemasın belirgin bir başka özelliği de "içe kapanma"<sup>134</sup>dır. "İçe kapanma" iki şekilde kendini gösterir. İlk olarak, anlatının kendisi toplumsallık bağlarından kurtularak, içsel, bireysel bir gözleme dönüşür. Artık hikâyenin merkezi "birey"dir. İkinci olarak ise, bağımsız sinema seyirciye karşı kapanır. Bağımsız sinema örneklerine uluslararası festivallerde ilgi artarken, Türkiye'de bu filmler seyirci tarafından görmezden gelinmektedir.

---

<sup>134</sup> Güven, "**Türkiye Sinemasının Son Dönemi**" s.29

Türk bağımsız sineması, kendine özgü koşullarını bu yaratıcı yönetmenlerle yaratmış ve muhalif bir film üretim biçimi geliştirmiştir. “Bağımsız sinema”nın gelişimi için halen pek çok olanaktan yoksun olan Türk sineması bu bireysel çabalar ile bir gelişme içerisinde. Bağımsız sinemayı geliştirecek ve güçlendirecek olan bağımsız film festivallerinin ve bağımsız yapım şirketlerinin ortaya çıkması ile bu muhalif tavır daha da gelişecek, gerek ulusal gerekse uluslararası alanda sesini daha geniş kitlelere duyuracaktır. Özellikle bilgisayar ve dijital alandaki gelişmeler sonucu film üretim olanaklarının ekonomik olarak daha ucuza ve kolay bir biçimde ulaşılabilir olması nedeniyle daha çok sayıda sinemacı bu alana girerek, bağımsız sinemanın gelişimini ve yayılımını hızlandıracaktır.

Türkiye’deki bağımsız film yönetmenlerine çeşitli soru başlıkları altında baktığımız zaman ortaya çıkan tablo, bize bağımsız film yönetmenlerinin genel bir profilini çıkarma imkânı tanımaktadır.

- 1. Yönetmenin kısa film geçmişi var mı?** Kısa film, kısa süre içerisinde sinema kurallarına ve sanatına sadık kalarak, yönetmenin kendi tercihiyle bir yöntemle anlaşılır eserler yaratmaktır. Kısa film, potansiyelinde derin bir özgünlük ve sınırsızlık barındırmaktadır. Kısa filmler, belli kuralları olmadığı için birbirinden bağımsız ve biriciktirler<sup>135</sup>. Bu bağlamda, yönetmenlerin uzun metrajlı filmler dışında kısa film pratiği içinde ürünler veriyor olması, onu bağımsız film yapımına yakınlştırır. Kısa filmde, bağımsız filmde olduğu gibi, yönetmen film üzerinde geniş bir hâkimiyete sahiptir. Türkiye’deki bağımsız film yönetmenleri uzun metrajlı filmin yanı sıra kısa filmler de üretmektedirler. Pek çoğu ilk filmlerini çekmeden önce kısa film ile ilgilenmiştir.
- 2. Yönetmenin lisans ya da yüksek lisans alanında aldığı sinema eğitimi var mı?** Dünya’da özellikle 70’lerden ve Türkiye’de 80’lerden sonra sinema okullarının sayısındaki artış, usta-çırak ilişkisi içinden yetişen yönetmenlerin yerini, okullu yönetmenlere bırakmıştır. Böylelikle, yönetmenler, farklı sinema biçimlerini, dönemlerini ve ülke sinemalarını tanıma ve tartışma olanağı

---

<sup>135</sup> www.kisafilm.net

bulmuştur. Türk bağımsız sineması içinde ürünler veren yönetmenlerin pek çoğu çeşitli üniversitelerde sinema eğitimi almışlardır.

**3. Yönetmen ilk uzun metrajlı filmini hangi yılda çekmiştir?** Türkiye’de bağımsız film üretiminin hangi yıllarda başlamış olduğu ve hangi yıllarda bu üretimin yoğunlaştığını görmek oldukça önemlidir. Böylece bağımsız sinema için bir başlangıç noktası tespit edilebilir. Daha önceki bölümlerde belirttiğimiz gibi Zeki Demirkubuz’un 1993 yılında çekmiş olduğu “C-Blok” 1990 sonrası Türk bağımsız sineması için bir başlangıç noktası oluşturur. 1993 ve 2000 yılları arasında ise pek çok yönetmen ilk filmlerini çekerek bu dönemi devam ettirmişlerdir.

**4. Filmlerinde amatör ya da profesyonel oyuncularla mı çalışıyorlar?** Bağımsız yönetmenler, filmi sınırlandıracak her türlü kalıp ve şablondan, özellikle oyuncu seçiminde, ticari sinemanın yıldızcılık olgusundan uzak durmaktadırlar. Türkiye’deki bağımsız filmlere baktığımız zaman, yönetmenlerin tercihinin hem amatör hem de profesyonel oyuncularla yana olduğunu görmekteyiz. Nuri Bilge Ceylan gibi filmlerinde sadece amatör oyunculara yer veren yönetmenlerin yanı sıra, Semih Kaplanoğlu gibi hem amatör hem de profesyonel oyuncularla çalışan yönetmenler de mevcuttur.

**5. Yurtiçi ve yurtdışında düzenlenen festivallere katılıyorlar mı?** Festivaller, bağımsız yapımlar için oldukça önemli bir gösterim alanı oluşturmaktadır. Geleneksel dağıtım ağlarının dışında kalan bu filmler, seyirci ile buralarda buluşmaktadır. Türk bağımsız yönetmenleri gerek yurtiçi gerek yurtdışında pek çok festivale konuk olmuştur. Festivaller dışında, yurtdışında pek çok Türk film haftasında da Türk sinemasını temsil etmişlerdir.

**6. Katıldıkları ulusal ve uluslararası festivallerde ödül alıyorlar mı?** Bağımsız film yönetmenlerinin karşılaştıkları en büyük problemlerden biri, filmleri için gerekli olan parasal kaynağı bulmaktır. Ulusal ve uluslararası festivallerde alınan ödüller bu bakımdan önemli bir rol oynamaktadır. Pek çok yönetmen, aldıkları ödüllerle bir sonraki filmlerini finanse ederler. Türk bağımsız sinemasında festivallerden gelen ödüller bir sonraki filmin finansmanı için



oldukça önemli bir maddi destek sağlamaktadır. Maddi desteğin yanı sıra aldıkları ödüllerle uluslararası alanda haklı bir üne de kavuşmuşlardır. Özellikle Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes Film Festivalinden aldığı önemli ödüller gözlerin Türk sinemasına çevrilmesini sağlamıştır.

**7. Kendilerine ait yapım şirketleri var mı?** Bağımsız filmi, bağımsız yapan özelliklerden belki de en çok üzerinde durulanı yönetmenin filmin aynı zamanda yapımcılığını üstlenmesi ve böylece filme yapılacak müdahaleleri en aza indirgemesidir. Yapımcıların müdahalelerinden kaçınan pek çok yönetmen çözümü kendi yapım şirketlerini kurmakta bulmuştur. Türkiye'deki bağımsız film yönetmenlerinin pek çoğu da kendi yapım şirketlerine sahiptir. Projelerine, yapım şirketlerinden destek bulamayan yönetmenler, bu projeleri kendi yapım şirketleri ile hayata geçirmişlerdir. İlk filminde Haylazz Production ile çalışan Semih Kaplanoğlu, yaşadığı kimi zorluklar sonucu Kaplan Filmi kurarak ikinci filminin yapımını kendisi üstlenmiştir. Yapım şirketi olmayan kimi yönetmenler ise, çeşitli fonlardan aldıkları destek ve ortak yapımlarla filmlerini çekmişlerdir.

**8. Filmlerinde yönetmenlik dışında üstlendikleri görevler var mı?** Bağımsız sinema, düşük bütçe ve küçük bir yapım ekibini çağrıştırmaktadır. Ekip ne kadar küçük ise, yönetmen de o derece filmi üzerinde söz sahibidir. Kimi yönetmenler sadece yapımcılığı ve senaristliği üstlenirken, kimi yönetmenler ise daha ileri boyutlara vararak filmin görüntü yönetmenliğini, kameramanlığını ve hatta başrolünü de üstlenirler. Türkiye'deki bağımsız yönetmenler filmlerinin yapımını ve senaristliğini de üstlenmektedir. Kendi hikâyelerini kendi yapım olanakları ile hayata geçiren bu yönetmenler, kendi sinema dillerini ve tekniklerini de böylece oluşturmaktadır.

	<b>Zeki Demirkubuz</b>	<b>Nuri Bilge Ceylan</b>	<b>Derviş Zaim</b>	<b>Yeşim Ustaoglu</b>	<b>Serdar Akar</b>	<b>Kudret Sabancı</b>	<b>Handan İpekçi</b>	<b>Ahmet Uluçay</b>	<b>Semih Kaplanoğlu</b>
<b>Kısa Film geçmişi var mı?</b>	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var
<b>Sinema eğitimi var mı?</b>	Var	Var	Hayır	Hayır	Var	Var	Var	Hayır	Var
<b>İlk uzun metrajlı filmini hangi yılda çekti?</b>	1993	1995	1996	1994	1998	1998	1994	2004	2001
<b>Profesyonel / Amatör oyuncularla mı çalışıyorlar?</b>	A/P	A	A/P	A/P	P	P	A/P	A	A/P
<b>Katıldığı Yurtiçi/ yurtdışı festivaller var mı?</b>	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var
<b>Aldığı ulusal/ uluslararası ödüller var mı?</b>	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var	Var
<b>Yapım şirketleri var mı?</b>	Var	Var	Hayır	Var	Var	Var	Var	Hayır	Var
<b>Filmlerinde aldıkları görevler</b>	Senarist, Kurgu, Görüntü Yönetmenliği Yapımcı, oyuncu	Senarist, Görüntü yönetmenliği yapımcı, oyuncu	Senarist yapımcı	Senarist yapımcı	Senarist yapımcı	Senarist yapımcı	Senarist yapımcı	Senarist	Senarist yapımcı

Tablo 1: Yönetmen Analizi

Ortaya çıkan tablonun sonucunda diyebiliriz ki, Türkiye’de bağımsız film yapan yönetmenlerin çoğu, uzun metrajdan önce kısa film yönetmenliği yapmış, akademik bir sinema eğitimi almış, ilk filmlerini 1993–2000 yılları arasında çekmiş, gerek amatör gerekse profesyonel oyuncularla çalışan, yurtiçi ve yurtdışında pek çok festivale katılan ve farklı dallarda ödüller alan, kendilerine ait yapım şirketleri olan ve filmlerinin aynı zamanda yapımcılığını ve senaristliğini üstlenen yönetmenlerdir.

Benzer bir yaklaşımla çalışmamıza dâhil ettiğimiz bağımsız yönetmenlerin çekmiş olduğu bağımsız yapımları da çeşitli soru başlıkları altında değerlendirerek, Türkiye’de bağımsız filmin genel yapısı ortaya konabilir. Bu sınıflamayı yapmaktaki amacımız, bağımsız olarak çekilen filmlerin birbiri ile ortak noktalarını saptayarak popüler/ticari/medya sinemasının örneklerinden ayrıldığı ya da birleştiği noktaları belirlemektedir.

- 1. Türkiye’de bağımsız filmler hikâyelerinin merkezine hangi cinsiyeti yerleştirmektedir?** Geçmişten günümüze, gerek sanat gerekse ticari sinema filmlerde kahramanların genellikle erkekler olduğunu görmekteyiz. Erkek egemen bir dünya düzeni içinde yaşıyor olmanın kaçınılmaz bir sonucu olarak Türkiye’de 1990 sonrası oluşmaya başlayan bağımsız film hareketi de bu noktada bir istisna oluşturmamakta aksine filmlerin çoğunda erkek kahramana başrolü vermektedir. Bağımsız Türk yönetmenlerine baktığımız zaman erkek yönetmenlerin kadın yönetmenlere oranla sayıca üstün olduğunu görmekteyiz. Yeşim Ustaoglu ve Handan İpek’çi bağımsız sinemanın tek kadın yönetmenleridir. Filmin hem yönetiminde hem de hikâyesinde erkek söylem baskın durumundadır.
- 2. Filmin geçtiği mekân kent mi yoksa taşra merkezli midir? Eğer kentte ise, merkezde mi yoksa çevrede mi geçer?** Türk bağımsız sineması kendisine mekân olarak kenti seçer. Ancak kentin merkez bölgelerinden ziyade çevresine, odaklanan bağımsız sinema buradaki insanları ve hayatları hikâye eder. Kent merkezli orta ve üst sınıftan insanların hayatlarından ziyade alt sınıfların, çevrede yaşayan bireylerini kendine konu olarak edinir. Çevre, mekânsal bir uzaklıktan ziyade, kent yaşamının kendisine olan uzaklığını temsil eder. Kent merkezli filmlerin büyük bir

kısımında karşımıza çıkan kent ise İstanbul'dur. Bunun nedeni İstanbul'un belki de sadece olay örgüsünün geçtiği bir mekândan çok bir karakter olarak öyküye oturmasıdır.

- 3. Filmde kullanılan zaman doğrusal mıdır, dögüsel midir?** Film zamanı gerçek hayatta olduğu gibi doğrusal bir çizgide mi ilerler yoksa ileri/geri dönüşlerle birbiri üzerine mi kapanır? İncelediğimiz filmlerin hemen hepsinde film zamanı doğrusal olarak kurulmuştur.
- 4. Film kahramanı, film boyunca yaşadıkları sonucu bilişsel bir değişim geçirir mi? Yönetmen kahramanı hayata karşı etken mi yok sa edilgen olarak mı sunar?** Bağımsız sinema, çoğunlukla kendisine konu olarak "insan"ı seçer. İnsanı hem toplumsal hem de bireysel bağlamı içinde işler. Bu doğrultuda hikâye boyunca insanın yaşadığı ikilemler, çelişkiler ve zorluklar üzerinde durur, yani insanı edilgen bir varlıktan ziyade etken ve aktif olarak inşa eder. Hayat karşısında etken bir varlık olarak insan hem yaşadıklarını etkiler hem de bunlardan etkilenir. Böylece bir değişim ve dönüşüm süreci yaşar. Türk bağımsız sinemasında da benzer bir biçimde bu değişim sürecinin yansıtıldığını söyleyebiliriz. Filmin kahramanı, filmin sonunda, başladığı yerden farklı bir noktaya gelir, bir bilinçlenme yaşar. C-Blok'ta Serap, Güneşe Yolculuk'ta Mehmet, Büyük Adam Küçük Aşk'ta Rifat Bey bu bilinç değişimini yaşarlar.
- 5. Filmin hikâyesi sınıfsal bir perspektif üzerine mi kuruludur ve filmde yaşanan çatışmanın sebebi bir sınıfa ait olmaktan/olmamaktan mı kaynaklanır?** İncelenen filmlerde yaşanan çatışmanın/gerilimin sınıf temelli bir boyut içermekten çok bireysel nedenlere dayandığı görünmektedir. Birey, sosyolojinin bir öznesi olmaktan çok felsefi bir özne olarak ele alınmaktadır. Türk bağımsız sineması 90 sonrasında yaşanmaya başlanan bir süreçtir ve bu dönemin politik söyleminden de oldukça etkilenmiştir. Bu dönem kendisini toplum ve sınıf üzerinden değil bireyler üzerinden kurar.

- 6. Filmin temel aldığı problem bireysel mi yoksa toplumsal kökenli midir?** Bir önceki başlıkta bağımsız sinemanın “birey” ile uğraştığını, sınıfsal farklılıklar ve çelişkiler yerine bireysel olanla ilgilendiğini söyledik. Bununla bağlantılı olarak ele alınan problemler toplumsal bir boyut içermekten çok bireysel nedenlere dayanmaktadır. Denilebilir ki özellikle 1980 sonrası yükselişe geçen yenedünya düzeni, büyük teorilerin çöküşü ve Türk sinemasında her dönem ihmal edilmiş “insan” olgusu sonucu Türk bağımsız sineması bireyci ve bireysel bir sinema anlayışına yakın durmaktadır.
- 7. Filmdeki kamera hareketleri durağan mı devingen midir?** Ticari ve popüler sinema özellikle günümüzde hızlı ve devingen bir görüntü ve kurgu anlayışına sahiptir. Bunun sebebi, teknolojinin hızlı ilerleyişinde ve sinemanın bir tüketim aracı olarak tasarlanıyor oluşunda yatmaktadır. Sinemanın popüler ve kitlesel bir tüketim aracı olarak olmasının karşısında kendisinde inşa eden bağımsız sinema ise daha minimalist bir anlayış ile kamerayı durağan bir biçimde kullanır. Aynı anlayış Türk bağımsız sinemasının örneklerinde de görülmektedir.
- 8. Filmde sorgulanan kavramlar nelerdir?** Modernizm ve küreselleşme karşısında gittikçe yalnızlaşan ve yabancılaşan insanın bir nevi dramının sorgulandığı bağımsız sinema, ticari sinemanın üstüne yükseldiği popüler kültür, cinsellik ve “kutsal aşk” gibi olgulardan uzakta daha derinlikli daha felsefi ve daha gerçekçi kavramlar üzerine kurulmaktadır. Türk bağımsız sinemasında irdelenen konulara baktığımız zaman modern ve geleneksel yapı, ahlak ve varoluşçu felsefenin ilgilendiği temel olgular, öteki, kimlik, aidiyet, yabancılaşma, taşra/kent ikilemi ve iktidar ilişkileri gibi kavramlar karşımıza çıkmaktadır.
- 9. Filmi izleyen seyirci sayısı nedir?** Bağımsız film yapımları, ticari ve ana akım sinemasının ürünlerinden farklı olarak çok daha az seyirci ile buluşabilmektedir. Bunda dağıtım ve gösterim alanındaki yoksunlukların yanı sıra, bağımsız filmin, filmi bir meta aracı olarak görmemesi de önemli bir rol oynamaktadır. “Vizontele”, “Hababam Sınıfı”, “Gora” gibi medya ve

ticari sinemanın örnekleri 1–3 milyon arası rakamlara ulaşırken, çalışmamızda yer alan 17 filmin toplam seyirci sayısı 750 bin kadardır. Seyirci sayılarına baktığımız zaman kimi bağımsız yapımların diğerlerine oranla çok daha geniş kitlelerle buluştuğunu görmekteyiz. Futbol gibi oldukça popüler bir konunun işlendiği “Dar Alanda Kısa Paslaşmalar”, gösterimi yasaklanıp sonra da izin verilen “Büyük Adam Küçük Aşk”, görece medyatik oyuncuların yer aldığı “Masumiyet” gibi filmler gişede diğer pek çok bağımsız filme nazaran daha büyük bir başarı yakalamıştır.

	<b>Kahramanın cinsiyeti</b>	<b>Mekân</b>	<b>Zaman</b>	<b>Kahramanın Dönüşümü</b>	<b>Sınıfsal Çatışma</b>
<b>C-Blok</b>	Kadın	Kent/merkez	Döngüsel	Var	Var
<b>Masumiyet</b>	Erkek	Kent/çevre	Doğrusal	Var	Yok
<b>Üçüncü Sayfa</b>	Erkek	Kent/çevre	Doğrusal	Var	Yok
<b>Yazgı</b>	Erkek	Kent/çevre	Doğrusal	Var	Yok
<b>İtiraf</b>	Erkek	Kent/merkez	Doğrusal	Var	Yok
<b>Bekleme Odası</b>	Erkek	Kent/merkez	Doğrusal	Yok	Yok
<b>Kasaba</b>	Erkek	Taşra	Doğrusal	Yok	Yok
<b>Mayıs Sıkıntısı</b>	Erkek	Taşra	Doğrusal	Yok	Yok
<b>Herkes Kendi Evinde</b>	Erkek	Kent/merkez	Doğrusal	Yok	Yok
<b>Uzak</b>	Erkek	Kent/merkez	Doğrusal	Var	Var
<b>Tabutta Rövaşata</b>	Erkek	Kent/çevre	Doğrusal	Yok	Yok
<b>Filler ve Çimen</b>	Kadın	Kent/çevre	Döngüsel	Yok	Var
<b>Güneşe Yolculuk</b>	Erkek	Kent/çevre	Döngüsel	Var	Yok
<b>Bulutları Beklerken</b>	Kadın	Taşra	Doğrusal	Var	Yok
<b>Gemide</b>	Erkek	Kent/çevre	Döngüsel	Yok	Yok
<b>Laleli'de Bir Azize</b>	Erkek	Kent/çevre	Döngüsel	Yok	Yok
<b>Dar Alanda Kısa Paslaşmalar</b>	Erkek	Kent/çevre	Doğrusal	Yok	Var
<b>Büyük Adam Küçük Aşk</b>	Erkek	Kent/merkez	Doğrusal	Var	Var

Tablo2: Film Analizi

	Bireysel/ Toplumsal	Kamera Hareketi	Seyirci Sayısı *	Sorgulanan kavramlar
<b>C-Blok</b>	Toplumsal	Durağan	2,000	Kent yaşamı, yabancılaşma
<b>Masumiyet</b>	Bireysel	Durağan	49,410	Aşk, yazgı, kötülük
<b>Üçüncü Sayfa</b>	Bireysel	Durağan	15,204	Aşk, yazgı, kötülük
<b>Yazgı</b>	Bireysel	Durağan	12,986	Varoluş sorunsalı, neden-sonuç ilişkisi
<b>İtiraf</b>	Bireysel	Durağan	16,639	İtiraf, kötülük
<b>Bekleme Odası</b>	Bireysel	Durağan	6,287	Yabancılaşma
<b>Kasaba</b>	Bireysel	Durağan	6,000	Gitmek/kalmak
<b>Mayıs Sıkıntısı</b>	Bireysel	Durağan	24,082	Taşra/kent gerilimi
<b>Uzak</b>	Bireysel	Durağan	62,494	Taşra/kent gerilimi, yabancılaşma
<b>Herkes Kendi Evinde</b>	Bireysel	Durağan	29,273	Gitmek/Kalmak, Yerel/Küresel Kimlik, Aidiyet
<b>Tabutta Rövaşata</b>	Toplumsal	Durağan	7,101	Öteki, marjinal
<b>Filler ve Çimen</b>	Toplumsal	Durağan	139,875	Mafya, devlet ilişkisi, iktidar
<b>Güneşe Yolculuk</b>	Toplumsal	Durağan	73,324	Öteki, kimlik, aidiyet
<b>Bulutları Beklerken</b>	Toplumsal	Durağan	**	Öteki, kimlik, aidiyet
<b>Gemide</b>	Bireysel	Durağan	16,218	İktidar ilişkisi, erkek egemen söylem
<b>Laleli'de Bir Azize</b>	Bireysel	Hareketli	**	İktidar ilişkisi,
<b>Dar Alanda Kısa Paslaşmalar</b>	Toplumsal	Durağan	140,111	Toplumsal değişim
<b>Büyük Adam Küçük Aşk</b>	Toplumsal	Durağan	139,450	Öteki, modernleşme

Tablo 3: Film analizi (tablo 2'nin devamı)

\* Seyirci sayıları www.sinematurk.com'dan alınmıştır

\*\* Bu filmlerin seyirci sayılarına ulaşamamıştır



Bu tablonun bize verdiği veriler doğrultusunda Türkiye’de yapılan bağımsız filmlerin çoğu, kahramanlarını erkeklerin oluşturduğu, mekân olarak taşra ya da kentin çevre bölgelerinin seşildiği, film yapısının ve anlatısının doğrusal olduğu, kahramanın film boyunca bilinçsel bir değişime uğradığı, hikâyenin sınıf temelinden ziyade bireysel temeller üzerine oturduğu, gişede ortalama 40 bin kadar seyirci ile buluşabilen, kimlik, modernizm, iktidar, öteki, kötülük, kader, taşra gibi olgular üzerinde yükselen filmler olduğunu söyleyebiliriz.

### **Türk Sineması ve Bağımsız Sinema**

Doğu ve Batı coğrafyaları arasındaki en büyük fark, bu iki kültürün “varoluş” sorusuna verdikleri cevaptır. Dünyanın ve doğanın algılanış biçimi Doğu ve Batı felsefe ve ideolojilerinde taban tabana zıt bir anlayış içerir. Batı dünyası özellikle Rönesans ve Aydınlanma ağı ile Tanrı yerine akla tapınmaya başlamış, tüm felsefi ve düşünce sistemini “insan” ve onun “aklı” üzerine kurmuştur. İnsanın doğaya müdahalesi, doğayı bir düzene sokma ęabası olan perspektif, insan ile doğa arasındaki tarihsel ilişkinin de dönüm noktası olmuş, insanın doğa üzerindeki egemen ęabası, Batı uygarlık tarihinin temel motifi haline gelmiştir. Bunun sonucu olarak Batı’da görsel kültür gelişirken, Doğu’da anlatı teknikleri evrilmiştir. Doğu, doğa ile ilişkisini karşılıklı saygı üzerine kurmuş, Batı ise insan merkezli bir varlık bilgisinin doğal sonucu olarak, doğa üzerinde egemenlik kurmayı başlıca hedeflerinden biri haline getirmiştir<sup>136</sup>.

Batı düşüncesi ile Doğu düşüncesi arasındaki fark ne ise Batı sineması ve Doğu sineması arasındaki fark o kadardır. Türkiye’nin Batılılaşma hedefi her ne kadar siyasi bir proje olsa da, Türkiye’nin düşün pratiği Doğu’ya yaslanmaktadır. Bu bağlamda, Türk sinemasından – sinema her ne kadar Batı kaynaklı bir sanat ve endüstri alanı olsa da- beklenen şey, Batı sinemasının, Doğu düşüncesiyle kaynaştığı bir alana tekabül etmesidir. Ulusal Türk Sineması ve geleneği ancak böyle yaratılabilir. Böyle bir ağılımla özellikle 90 sonrası etkin bir biçimde film üreten “bağımsız sinemacılar kuşağı” yaratmış gibi görünmektedir. Türk sinemasının gerek üretim

---

<sup>136</sup> Ertan Keskinsoy, “**Bizim Sinema Nerenin Sineması**” Dört Mevsim, sayı11, 1998, s.34

gerekse gösterim aşamasında yaşadığı krizler içinde yeşeren, küçük çaplı, mütevazı, baştan iddiasız ama en azından ulusal bir sinemanın kımıldanışı ve ayağa kalkışını simgeleyen bağımsız sinemacılar, bir başkaldırının öncüleri olmuşlardır.

Peki, ulusal bir sinema için gerekli bir koşul olan egemen sinema Türkiye’de bu bağlamda nereye oturmaktadır? Özellikle 1989’da çıkan Yabancı Sermaye Yasası ile birlikte Amerikan dağıtım ve gösterim şirketlerinin Türkiye pazarını yavaş yavaş ele geçirmesi ve Hollywood kültür emperyalizminin her türlü basın yayın organından sızması ile birlikte Türk Sinemasında anlatılan konular ve biçimler değişim göstermeye başlamıştır. Sadece film üretim süreci değil, dağıtım, pazarlama ve gösterim süreçleri de yeni yasalara tabi olmaya başlamış, Yeşilçam anlatısını televizyonlara bırakan sinema, kendisine yeni yollar aramaya koyulmuştur. Amerikan filmlerinin gişedeki ezici hâkimiyeti sonucu, benzer şablonları yerelleştirerek kullanan, gişe başarısına oynayan, pazarlama stratejileri iyi düşünülmüş ve medyatik, popüler isimlerin afişlerde boy gösterdiği, yenedünya düzeninin yarattığı yeni bir ticari/popüler sinema anlayışı yaratılmıştır. “Vizontele”, “Kahpe Bizans”, “Eşkuya”, “O Şimdi Asker”, “Her Şey Çok Güzel Olacak” gibi gişede başarılı ve halkın sevgisini yakalamış bu gibi filmler endüstrileşme yolunda ilk sinyalleri vermektedir. Ancak bu filmler ulusal Türk sineması için ne derecede temsil yetkisine sahiptirler? Ya da ne oranda ulusal bir sinema dili yaratabilmişlerdir? Bu filmlerin oluşturduğu “medya sineması” ulusal bir sinema yaratabilir mi? Yoksa ulusal sinema başka kanallardan, daha alternatif yollardan mı gelişmektedir/gelişmelidir?

Bu noktada ulusal Türk sinemasının sadece bağımsız, alternatif bir sinema tarafından yaratıldığı/yaratılabileceği gibi bir iddianın çok ötesinde, ortaya koymaya çalıştığımız şey, ulusal sinemanın yaratılması için gerek şart olan öncelikle egemen bir sinemanın yaratılmasından ziyade her iki sinema alanının bir arada, birbirlerini etkileyerek, ulusal sinema dilini yaratabilecekleridir. Ancak şu anda önümüzdeki resme bakarak, alternatif, bağımsız sinemanın Doğu/Batı etkileşimi ve karşıtlığını, daha iyi sentezlediği, ulusal kültürün daha iyi bir temsilini yaptığı ve ortak bir dil tutturma açısından daha başarılı örnekler verdiğini görmekteyiz.

Türk Sinemasını sadece yönetmenler ve filmler üzerinden açıklamak ve seyirciyi bu tartışmadan dışlamak eksik bir anlayış olacaktır. Sinema seyircisini bu

tartışmaya eklediğimiz zaman ulusal sinema ile ilgili soru ve sorunlara yenileri eklenir: “Ulusal seyirci kimdir? Ulusal sinema seyircisini kim oluştur? “Türk Sinemasının Özgül Koşulları” adlı bölümde belirttiğimiz gibi Türk sineması 60 sonlarında seyircisini kaybetmeye başlar. Bu kayıp 90'lara gelindiğinde yıllık üretimi 12–13 filme düşürecek kadar artmış ve Türk sineması seyircisiz kalmıştır. 90'larda ortaya çıkan yeni üretim pratikleri ile canlanmaya başlayan Türk sineması özellikle 2000'lere gelindiğinde seyircisi ile barışmaya ve artık gişeye oynayan filmler üretmeye başlamıştır. Ancak seyircisi ile barışa giden hangi Türk sinemasıdır? Gişe başarılarına baktığımız zaman, seyirciyi sinema salonlarına çeken filmlerin popüler/ticari sinemanın örnekleri olduğunu görmekteyiz. Ancak yukarıda belirttiğimiz gibi ticari/popüler sinemayı ve onun seyircisini “ulusal sinema” kategorisine ne oranda yerleştirebiliriz. Bu noktada “ulusal sinema” tartışmasına bir üçüncü boyut olan “küreselleşme ve uluslararası sinema” kavramlarını dâhil etmek gerekmektedir. Asuman Suner “Hayalet Ev” adlı kitabının girişinde “Yeni Türk Sineması ve Ulusal Sinema” ile ilgili bölümde, yukarıda söylediklerimizi açıklayıcı bir olay aktarır. 2004 yılında Duke Üniversitesi'nde yapılan “Çağdaş Türk Sineması” konulu konferansta Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz'un filmleri gösterilmiştir ve bu yönetmenlerle ilgili sunumlar yapılmıştır. Ancak 2004 senesinde Zeki Demirkubuz'un son filmi “Bekleme Odası”nı Türkiye'de 6,267 kişi izlerken “Vizontele Tuuba”, “Nerdesin Firuze?”, “Hababam Sınıfı” gibi filmlerin her birini bir milyonu geçkin kişi izler<sup>137</sup>. Bu olay göstermektedir ki “ulusal sinemayı” belirleyen sadece ulusal seyirci ya da o ulusa ait kültürel dinamikler değildir. Ulusal olan artık, uluslararası olana, küresel olana göre tanımlanmaktadır. Yerel olan, eğer evrensel içinde anlam ifade ediyorsa vardır, değerlidir.

Serpil Kirel “ev” metaforu ile Ulusal Türk Sineması üzerine değerlendirme yaptığı “*Kendi Evinde Misafir: Evsizleşen Ulusal Sinemalara Bir Örnek Olarak Türk Sineması*” adlı makalesinde 90'lı yılları, yeni kuşak sinemacıların, bağımsız yapımlarıyla ‘*kendilerine ait bir oda*’ bulmaya, kendilerine Avrupa sinemasının ‘auteur’ geleneği çerçevesinde yer açmaya çalıştıkları bir dönem olarak niteler. “*Bağımsız yapımlar ve sanat sineması örnekleri Hollywood'un ezici varlığı karşısında, kendilerini ülkelerine ispat etmeye çalışırlar. Festivaller yoluyla kendisine güç katmayı amaçlayan bağımsız sanat sineması denemelerinin yanında Hollywood'u örnek alarak yoluna*

<sup>137</sup> Asuman Suner , “**Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek**” İstanbul, Metis Yayınları, 2006, s.40

*devam eden popöler sinema denemeleri de vardır... Ev, birçok kültürün çakıştığı, alışverişte bulunduğu ve kendi varlığını diğeri üzerinde kabul ettirmeye çalıştığı, çekiştiği bir yerdir.* <sup>138</sup>

Bu anlamda, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan gibi bağımsız yönetmenler, “ulusal sinema nedir?”, “Türk Sineması nedir?” gibi sorulara yaptıkları bağımsız filmlerle cevap vermekte, sinemaya bir “ev” kazandırmaya çalışmaktadırlar. Bu “bağımsız” yönetmenler konu bütünlüğü ya da estetik bütünlük adına bir akım, bir hareket oluşturamamışlarsa da, özellikle filmlerini finans etme yöntemleri ve seçtikleri kahramanların “kenarda kalmış, tutunamayan” insanlar olması ve tercih ettikleri minimalist sinema anlayışı nedeniyle aynı payda altında toplanırlar. Bu yönetmenlerin ve filmlerinin henüz tam anlamıyla, oturmuş bir ulusal sinema anlayışı yaratmış olduğundan söz edemesek de, yakın bir zamanda bunun mümkün olabileceğinin sinyalleri verilmektedirler.

---

<sup>138</sup> Serpil Kirel , “**Kendi Evinde Misafir: Evsizleşen Ulusal Sinemalara Bir Örnek Olarak Türk Sineması**”, Nurçay Türkoğlu(der), “Kültürel Üretim Alanları” içinde, İstanbul, Babil Yayınları2004, s.50

## B. YÖNETMENLER ÇERÇEVESİNDE TÜRKİYE’DE BAĞIMSIZ SİNEMASI

### 1. ZEKİ DEMİRKUBUZ

*“Yaşamın anlamını yaşamın kendisinden  
çok sevmek günahdır”  
Dostoyevski,  
Karamazof Kardeşler*

Zeki Demirkubuz 1964’de Isparta’da dünyaya gelir. Gönen Öğretmen Okulunda okurken okuldan atılır. Örgüt üyesi olduğu gerekçesi ile iki yıl hapis yatar. Daha sonra liseyi dışardan bitirerek, askerlik sebebi ile İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi’ne girer. Bu sırada hayatını işportacılık yaparak kazanır. Üniversite yıllarında öyküler yazmaya başlar ve Zeki Ökten’le tanışır. Daha sonra Zeki Ökten’in asistanlığını yapmaya başlar. Pek çok yönetmenin yanında asistan olarak çalışan Demirkubuz 1993 yılında “C-Blok” isimli ilk filmini çeker. Daha sonra sırasıyla “Masumiyet”, “Üçüncü Sayfa”, “Yazgı”, “İtiraf” ve “Bekleme Odası” filmlerini yapar. Yurtiçi ve Yurtdışında pek çok festivalde gösterilir filmleri. 2002 yılında Cannes Film Festivali’nin “Belirli Bir Bakış” bölümüne “Yazgı” ve “İtiraf” ile seçilir. Böylelikle ilk defa aynı sene içinde iki film birden Cannes’a davet edilmiş olur.

Yaptığı bir söyleşide “tek şanslı olan sinema kişisel sinemadır” diyen Zeki Demirkubuz, sinemanın halka bilinç götürmek, halkı uyandırmak ve gerçekleri anlatmak gibi bir işlevi olduğuna inanmadığını ve yaptığı sinemanın sadece ve sadece “kişisel bir sinema” olduğunu söyler, yönetmen nasıl bir kişiliğe sahip ise filminde de o vardır, bunun dışında bir şey içermesi mümkün değildir. Zeki Demirkubuz, sinema yapmanın dinsel ve manevi olduğunu ancak pek çok diğer iş gibi birtakım insanlarla bir arada yapılması gerektiğini ve bunun da sinemanın en büyük handikabını oluşturduğunu dile getirir. İdeal sinema, filme dair söylenen sözün ilk çıktığı andaki saf hali koruyabilen sinemadır, tek kişiliktir.

*“Öncelikle kendim için yapıyorum filmlerimi... Kendimi keşfetmek için film çekiyorum. Bütün bilimsel çabalara rağmen insan, bence hala Dostoyevski'nin dediği gibi kocaman bir labirenttir. Benim yaptığım belki en iyi şey de bu labirente boyun eğmektir. Bu anlamda zayıf olduğumu kabul etme erdemini ve cesaretini göstermektir. Her şeyi bilen ve çözebilen bir insan düşüncesi empoze ediliyor. Oysa bütün hayat bilgimizin, insanlığın bütün deneyimlerinin ruhumuza ait en ufak bir çelişkiye hiçbir şekilde derman olmadığı ortada. Öyle olsa aşk için çekilen acılar yada kötülükler, hepsi çözümlenebilirdi... Ben de filmlerimde bu karmaşanın önünde boyun eğiyorum... Çözüm önermiyorum. Sadece kendimce soruları ortaya koyuyorum.”<sup>139</sup>*

Bu bağlamda o, ideal olanı yapmanın peşindedir. “Kişisel sinema” olarak ifade ettiği şey ona yaratıcı bir yönetmen (auteur) olma yolunu açar. 1993–2004 yılları arasında altı film yapan Demirkubuz, idealize edilmiş bireysel tek kişilik sinema anlayışı ve filmlerindeki temasal bütünlük (kötülük, özgürlük, aşk, ihanet, kader, suç), biçimsel benzerlik (kapalı klostrofobik mekânlar, durgun yakın plan çekimler) tekrarlayan kodlar ve motifler (kapanmayan kapılar, televizyon, itiraf, iktidar ilişkisi) daha önceki filmlerine atıfta bulunmak ve pastişin (melodram ve kara film) kullanımı ile kendisini bir auteur olarak sunar.

Zeki Demirkubuz’un bağımsız sinema içindeki önemi, 90 sonrası bu yeni kuşağın önünü 1993 yılında çekmiş olduğu “*C-Blok*” filmi ile açmış olması ve bu bağımsız grubun, yaptığı 6 film ile en üretken ismi olmasıdır. Sahip olduğu “Mavi Film” ile tüm filmlerinin yapımcılığını üstlenmiş, hiçbir resmi ya da özel kuruluştan destek almamış, ilke olarak buna karşı olduğunu da pek çok söyleşisinde belirtmiştir. Filmlerinin sadece yapımcılığını değil aynı zamanda da senaryo yazarlığını da üstlenen Demirkubuz, son filmi “*Bekleme Odası*”nda filmin kurgusunu, görüntü yönetmenliğini ve oyunculuğunu da üstlenerek sinemanın “tek kişilik” olduğuna dair inancını adeta kanıtlanmaktadır. Yurtiçi ve yurtdışında katıldığı pek çok festival ve aldığı pek çok ödül ile adından söz ettiren Zeki Demirkubuz, bağımsız sinemanın Türkiye’deki en önemli ismidir.

---

<sup>139</sup> Sinem Edirne, “**Zeki Demirkubuz ile Söyleşi**” Sinema Dergisi, Ekim 1999, s.26

Demirkubuz'un sinema anlayışındaki bağımsızlık unsuru, bir bakıma filmi meta olmaktan kurtaran bir tavidir. Dünyada pek çok film ancak karmaşık finans mühendislikleri ile idare edilebilecek bütçelerle çekilmekte. Kısıtlı bütçelerle film çekmek bu anlamda, zorunluluktan doğmuş olsa da farklı bir tavır içerir. Bu tavır aynı zamanda sinemayı bir film çekebilme için para bulma becerisi alanı değil, söyleyecek sözü, anlatacak derdi olma alanı olarak görmek anlamına geliyor.<sup>140</sup> Tarkovski'ye göre yalnızca bir meta olarak "tüketilmek" istenmeyen her türlü sanatın amacı, kendine ve çevresine, hayatın ve insanın varlığını açıklamak hatta belki de açıklamaya bile gerek kalmadan onları bu soruyla karşı karşıya getirmektir.<sup>141</sup>

Demirkubuz'un beslendiği en önemli kaynak varoluşçuluk felsefesi ile Dostoyevski ve Camus'dür. Varoluşçuluk felsefesinin özellikle "kötülük, itiraf, günah, yazgı, dünyaya atılmışlık" gibi kavramları ile ilgilenen yönetmen, filmlerini bu temalar üzerine kurar. Eğer felsefenin, doğru yanıt bulmaktan çok yanıt aramak olduğu daha da önemlisi, bir yanıt bulmaktan çok, doğru soruyu sorabilmek olduğu kabul edilirse, varoluşçu felsefenin asıl sorusu "İnsan, ne Tanrının, ne de akılcı düşüncenin yardımı olmadan, tek başına kendi değerlerini yaratabilir mi?"<sup>142</sup> sorusudur. Demirkubuz da filmlerinde bu soruyu sormaktadır. Neden-sonuç ilişkileri yerine "nedensizliğin" kendisi ile ilgilenir. Doğal olayların bilimi ile insanı ilgilendiren bilimler arasında hiçbir ilişki yoktur, çünkü neden-sonuç bağı, doğal olaylarda bulunduğu için açıklanabilir ama insanla ilgili olayların nedeni belirsizdir, bulunamaz. Aklın aradığı neden-sonuç ilişkisi bulununca, olay akla uygun hale gelir ki "açıklamak", işte bu akla uygunluğu bulmaktır. Fakat akla uygun olmayan, açıklanamayan olaylar, bizim ancak onlara bir anlam vermemizle anlaşılabilir. İnsanla ve onun özgürlüğüyle ilişkili işlerin nedeni yoktur. Bunlar bilinemez, ama anlaşılabilir. Modern dönemin "akılcı" bireyini karşısına alarak, bireyin akıl dışılığını vurgular.

Varoluşçu felsefenin uğraştığı özgürlük, acı, yabancılaşma, kötü niyet, sorumluluk, vicdan, düşünce ve eylem arasındaki çelişki gibi temel soru ve sorunlar aynı zamanda Zeki Demirkubuz'un da sorusu, sorunudur. Zeki Demirkubuz'un filmlerinin en temel özelliği tarafsızlık ve tamamlanmamışlıktır. Belki de en önemlisi

---

<sup>140</sup> Ömer Turan "Zeki Demirkubuz Filmleri Üzerine" Dört Mevsim, sayı11,1998,s.59

<sup>141</sup> Andrey Tarkovski, **Mühürlenmiş Zaman**, İstanbul, Afa Yayınları, 2000, s.42

<sup>142</sup> Savaş, **Sinema ve Varoluşçuluk**, s.36

verdiği yanıtların olumlu ya da olumsuz oluşundan çok, soruları perdeye taşıması, izleyenini durup düşündürebilmesidir. Karakterlerini asla idealleştirmez, hikâyelerine konu olan insanlar tüm zayıf yanları ile sunar.

Zeki Demirkubuz sinemasının temel izleklerinden biri de kötülük, kötülüğün insanın dışında değil içinde olmasıdır. Belki de her insanın içinde iyilik kadar kötülük de vardır ve eline geçen ilk fırsatta yüzünü göstermek için gizli, kuytu bir yerde öylece bekler durur. O'nun dünyasında katil kadar kurban, tehdit eden kadar tehdit edilen, ihanet eden kadar ihanete uğrayan da suçludur. Temelini klasik mantıkta bulan gerçekliği iki kutba ayırma ve dünyayı siyah-beyaz karşıtlığı içinde, tek yanlı ele alma tutumu ahlakta iyi ve kötüyü kesin çizgilerle ayırmaya çalışır. Halbuki iyi ve kötü, güzel ve çirkin, haklı ve haksız somut hayatta sınırı gösterilmeyecek bir iç içeliktedir. Cinayet, kötülük, ihanet ve suçtan bahsetmez yalnız filmlerinde, onların ne olduğunu da sorgular. İnsanların suçu, kötülüğü nasıl algıladıkları, anlamlandırdıkları ya da kültürel kalıplaşmalar içinde nasıl tek düze yorumlandıklarını anlatmaya çabalar.

Karamazov Kardeşler'de Dostoyevski'nin İvan Karamazov'un ağzından aktardığı "Büyük Engizisyoncu" bölümünün bir yerinde, okyanusun ortasında, sadece ayaklarını basabileceği bir kaya parçasına bıraksan insanın yaşamaya çalışacağı, hatta boğazına kadar suya gömülmüş olsa bile çırpınmaya devam edeceği anlatılır. Demirkubuz'u ilgilendiren budur aslında, boğazına kadar batmış insanın çırpınışları.<sup>143</sup>

Zeki Demirkubuz'un hikâyeleri, kameranın izlediği karakterin değişim evresi üzerine kuruludur, bu değişimin sonucunda ortaya çıkan yeni karakter filmin başlangıcındaki karakterden fazlasıyla uzaklaşmış, olgunlaşmıştır ("*Bekleme Odası*"ndaki Ahmet'i istisna tutmak gerekir). Dolayısıyla, Demirkubuz'un kahramanları filmin sonunda bir bilinç değişimine uğrarlar.

Zeki Demirkubuz'un vazgeçilmez temalarından birini yabancılaşma oluşturur. "Yazgı", Camus'nun Yabancı romanından yola çıkar. Ataköy'deki bloklarda geçen "*C-Blok*" modern insanın kısıtılmışlığını anlatır. "*Bekleme Odası*"nın yönetmeni, kendine

---

<sup>143</sup> Yusuf Güven "Zeki Demirkubuz Sineması" Yeni Film,sayı5,2004, s.27



atfedilen ali, entelektüel özelliklerin aksine iç dünyasında nedensiz, amaçsız ve kötü bir insandır. Fakat onun yabancılaşması Marksist anlamda emeğin yabancılaşması, Antonioni'nin refah toplumlarındaki konforun ötesinde yapacak şeyleri olmayan, boşluğa düşen burjuvazinin yabancılaşmasından oldukça farklıdır.<sup>144</sup> Yabancılaşmayı, rasyonel insanın duyguları ile yaşadığı bir çatışma olarak ele alır.

Yönetmenin tüm filmlerinde karşımıza çıkan bir başka olgu ise kahramanların sürekli televizyon izlemesidir. Onun için TV, kahramanları sanki gerçek hayattan koparan bir yapaylık ve yabancılaştırma ögesidir. Herkes, hayatlarının en dramatik anlarında anlamsız bir yüzle TV izlerler.

*“Televizyon olgusunu, bugünün insanı ve bugünün temalarını anlatmak için iyi bir sinematografik öge olduğunu düşünüyorum. Televizyon, insanların kültürel biçimlenmesinde büyük önem taşıyor. Ve özellikle 50 sonrası kapitalizmin kendi sistemini kabul ettirmesinde en büyük araç oldu. Ve hiçbir direnişle karşılaşmadı...”<sup>145</sup>.*

Televizyonun kullanımı ile aslında büyük bir sistem eleştirisi yapmaktadır Zeki Demirkubuz. Bu eleştiriyi, diğer tüm eleştirileri gibi doğrudan, politik bir dille yapmaz ancak eleştirinin ideolojik boyutu ve ne anlatmak istediği oldukça politiktir.

Yönetmenin televizyon dışında filmlerinde kullandığı bir diğer teknolojik araç ise telefondur. Bireyler arasındaki iletişim, teknolojinin de sağladığı olanaklarla nicel olarak ne kadar artarsa artsın, nitel olarak yaşanan şey iletişimsizlikten başka bir şey değildir. Telefon modern iletişimin tabanı olduğu halde, sanki yönetmen için bir iletişimsizlik ögesidir. Telefon çoğu zaman açılmaz, açıldığında da konuşmalar ya anlamsızdır ya da film karakterlerine en kötü haberleri bildirmek için kullanılır.

Zeki Demirkubuz'un oluşturduğu sinema dilinin önemli bir ögesi de “kapı”lardır. Kimi zaman bir hapisanede, kimi zaman bir hastanede kimi zaman da bir evde çıkar karşımıza. Yönetmen yaptığı bir söyleşide “kapı” imgesinin düşünüldüğü gibi herhangi bir otoriteyi temsil etmediğini aksine “*her şeye rağmen, bütün karanlığa rağmen belki*

---

<sup>144</sup> a.g.m., s.22

<sup>145</sup> www.evrensel.net/99.11.14/kultur

*bir kapı açılır, belki hiçbir şey düşündüğümüz gibi olmayabilir, iyilik nedensiz bir yerden gelebilir*<sup>146</sup>’in habercisi olarak kullandığını belirtmiştir. Ona göre her kapı (açılsa da kapansa da) bir parça umut taşır. “C-Blok”un son sahnesinde Halet ve Tülay’ı yan yana bir kapı eşiğinden görürüz ve film o sahne ile sonlanır. İkisinin yaşam yolculukları aslında yeni başlamaktadır ve bu bize “kapı” imgesi ile sunulur.

Demirkubuz, filmlerinde hemen hiç müzik kullanmaz. “C-Blok”, “Yazgı” ve “Bekleme Odası”nda hiç müzik yoktur. “İtiraf”ta ise müzik sadece Harun’un gece gezmelerine eşlik eder. Yani kısa süren sahnelerde, son derece az ve işlevsel biçimde kullanılır. Yönetmen, pek çok modern sanatçıya yakın bir biçimde, etkileyici, giderek manipüle edici müzik kullanımına tümüyle sırt çevirir.<sup>147</sup> Modern yaşamın paranoyasını ve bunun ruhlarımızı çökertici yanını vermek için müzikten çok daha başka seslere başvurur.

Yönetmenin ilk ve son filmi dışında diğer dört filminde kullandığı bir diğer ortak anlatım biçimi, film kahramanlarından biri tarafından gerçekleştirilen monolog sahneleridir. Bu sahnelerde, kahraman, geçmişte yaşanan bir olayı bir diğer film kişisi aracılığı ile seyirciye anlatır, bir bakıma “İtiraf”ta bulunur, yaşamını “temize çekmeye” çalışır. “İtiraf” olgusu, Zeki Demirkubuz’un üzerinde en çok yoğunlaştığı sorunsallardan birisidir.

*“Dostoyevski, itirafın ne kadar rahatlatıcı olduğunu gösterdi bana. Asla kabul edemeyeceğim şeyleri kabul ettirdi bana. Mesela sağlam bir iyiliğin kötülüğün özgürleşmesi ile mümkün olacağı...”*<sup>148</sup>

Bu monolog sahnelerinde, itirafta bulunan film kişisi kendisiyle yüzleşiyor gibidir. Tüm içtenliği ve yalınlığı ile anlatır hikâyesini. Bu sahnelerden en farklı olanı “Üçüncü Sayfa”da Meryem’in (Başak Köklükaya) İsa’ya itirafta bulunduğu sahnedir. Meryem, konuşurken birden susar ancak bir dış ses olarak itirafa devam etmektedir. Meryem’in kımiltısız yüzünü izleriz bir süre, sonra ses ve beden tekrar aynı uyumla itirafına devam eder. Ses ve beden arasındaki biraradalık tam beş kez kesilir. Peki,

<sup>146</sup>Dilek Tunalı, “Sinema ve Masumiyet Üzerine” Sine-Masal, Temmuz-Ağustos,1998,s.26

<sup>147</sup> Atilla Dorsay, “Zeki Demirkubuz’un Dünyasına Bir Giriş Denemesi” Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları içinde, s.208

<sup>148</sup>Erhan Aktuğ “Zeki Demirkubuz’la Söyleşi”, TÜRSAK Sinema Yıllığı 2001/2002,s.81

yönetmen neden böyle bir tekniği tercih eder? Meryem, diğer filmlerdeki kişilerden farklı olarak, itirafını tam olarak yapmamıştır çünkü hala sakladığı, gizlediği bilgiler vardır ve bu yüzden itirafın sonunda hissedilen, özgürleşme ve rahatlamayı yaşayamaz. Ses ve beden arasındaki uyumluluğun tahribi, seyirciyi de rahatsız eder.

Demirkubuz sineması, karşıt ve muhalif bir üretim süreci, doğrusal anlatıdan ve geleneklerden kopuş, kendi film yapım sürecinin farkında olma ve kapitalizme dayalı üretimin dışında yer alma gibi bağımsız sinemanın belirleyici ve ayırt edici özelliklerini benimser.

### **C-BLOK(1993)**

<b>Yönetmen:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Senaryo:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Yapımcı:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Oyuncular:</b>	Serap Aksoy(Tülay) Fikret Kuşkan(Halet) Zuhal Gencer(Aslı) Selçuk Yöntem(Selim) Ülkü Duru(Fatoş)
<b>Müzik:</b>	Serdar KESKİN
<b>Yönetmen Yardımcısı:</b>	Ayşe ÖZER
<b>Kamera:</b>	Ertunç Şenkay
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Ertunç Şenkay
<b>Sanat Yönetmeni:</b>	Ayşe Akıllıoğlu
<b>Kurgu:</b>	Nevzat Dışiaçık
<b>Yapım:</b>	Mavi Film
<b>Özellikler:</b>	Renkli, 35 mm
<b>Süre:</b>	91' 47''

## **Aldığı Ödüller**

### 6.Ankara Film Festivali,1994

- Jüri Özel Ödülü
- En İyi Kurgu- Nevzat Dişiaçık
- Umut Veren Yeni Yönetmen- Zeki Demirkubuz
- Umut Veren Yeni Senaryo Yazarı-Zeki Demirkubuz

### 1994 İstanbul Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü, reddetti

### 1995 SİYAD Ödülleri

- En İyi 1. Film
- En İyi Yönetmen

İstanbul'un kenar mahallesinden gelen, yaptığı evlilik ile sınıf atlayarak İstanbul'un bloklarında yaşamaya başlayan Tülay'ın, kocası Selim, gündelikçisi Aslı ve kapıcının oğlu Halet ile ilişkisini anlatan, modern şehir hayatının bir draması olan film İstanbul'un gelişmekte olan şehir hayatında ve mekânlarında neler olduğunu anlatsa da aslında yönetmenin diğer tüm filmlerinde olduğu gibi evrensel bir öyküye sahiptir. Tülay, yaşadığı binalar arasına kısılmış, kocasının ona aldığı araba ile bu kısılmışlıktan biraz olsun kaçmaya çalışan, hayatındaki boşluğu ne yaparsa yapsın dolduramayan bir kadındır. Gündelikçisi Aslı ile kapıcının oğlu Halet'i kendi yatak odasında sevişirken yakalar ve bu an onun hayatında bir kırılışa, bir arayışa yol açar. Ancak bu arayış bilinçli olmaktan ziyade sezgiseldir. Etrafında olanlara müdahale etmek yerine sadece zamanın ve mekânın ona getirdiklerini edilgen bir biçimde kabul eder. Deniz kıyısında yanına yaklaşan adamlardan biri onunla cinsel bir ilişki kurmak istediğinde hayır demez ancak o sırada Halet oraya gelir ve adamı öldüresiye döver. Giden adamın yerine ona gizemli bir merak ve ilgi duyan Halet ile birlikte olur. Gördüğü cinayet için polise gitmez. Halet, Tülay'ın katil diye bağırdığı adamın arkasından koşarken o arabayla uzaklaşır. Evliliğini ne bitirir ne de devam ettirir ta ki Selim Aslı ile birlikte olup bunu Tülay'ın görmesini isteyene dek. Kocasının tecavüzünden sonra eve döndüğünde Halet ile birlikte olması bile bilinçli bir karardan çok bir fanteziyi andırır. Tülay'ın hayatın her alanındaki edilgen ve bağımlı konumu

bloklardan ayrılması ile son bulur, etkin bir özne konumu edinir. İş aramaya başlar, Halet'i görmek ister ve onun ziyaretine gider.

Yönetmen yaptığı çeşitli söyleşilerde filmin asıl kahramanının apartman blokları olduğunu söyler.” *Senaryonun büyük kısmını Ataköy’de yazdım. Ataköy’ün ardında ki varoşlarda büyüdüğümün oranın bizim için, oradaki insanlar için temsil ettiği şeyi biliyordum. O kayıp insanın mekanı olarak düşünmemin nedeni de buydu.. Bir hikaye olmadan, bu apartmanları, yolları birincil kahraman olarak seçerek, bunların içine, nesne olarak anlatmayı düşündüğüm, nesneleşmiş kahramanları yazdım; kadını, diğer insanları<sup>149</sup>”. Yönetmen belki de bu yüzden öykünün insanlarını blok-dışı bir dünyadan seçmiştir. Böylece filmin “kahramanının” öykü insanlarını nasıl etkilediğini, değiştirdiğini, yaşamlarına nasıl bir yön verdiğinin görürüz. Aslı’nın ve Halet’in ekmek parasıdır bu bloklar, Tülay’ın ise iç sıkıntısıdır. Onların kısılmışlığını, boyun eğişlerini temsil eder.*

Zeki Demirkubuz filmin başlangıç noktasını, Adorno’nun toplu konutları ele alan bir yazısında yakaladığını söylemiştir. Zaten modernizm eleştirisi, pek çok teorik çalışmada da mimarlık üzerinden gelişmiş bir yaklaşımdır. Modernizm olumlu yönlerine karşın ne derece tahakküm yarattığını mimaride açık eder. Modernist mimarinin kullanım kıstaslarını önemsemeyen, orada yaşayacak insanları düşünmeden inşa ettiği binaların yıkılışıyla başlar bir bakıma postmodern dönem. Ve modernist mimarinin yansımalarından biri de toplu konutlardır. Buralarda bütün binalar bir örnek, sokaklar bir birinden ayırt edilemez, orada yaşayanların nasıl davranış biçimleri göstereceği, ne türlü ilişkiler yaşayacağı önceden belirlenmek istenir. Zeki Demirkubuz bir bakıma filmini bu temalar üzerine kurar. Filmin adının hapisane çağrışımı olarak seçilmesinin amacı, insanın toplu konuttaki -büyük ölçüde gönüllü- kapatılmışlığına gönderme yapmaktadır.<sup>150</sup>

Binalar, kent’in ortaya çıkışı ile barınak olmanın bir ev olmanın ötesinde bir işleve sahip olmaya başlamıştır. Sistemin zenginliğini, nimetlerini ya da güçlülüğünü, yenilmezliğini ya da bireyin o sistemi kabul etmekten başka bir çaresi olmadığını göstermektedir. Binalar sistemin betondan askerleridir. İçlerinde yaşayan insanlar ise

<sup>149</sup> [www.europeanfilmfestival.com/2002/Zeki Demirkubuz](http://www.europeanfilmfestival.com/2002/Zeki%20Demirkubuz)

<sup>150</sup> Turan, “Zeki Demirkubuz Filmleri Üzerine” s.55

yaşamının ötesinde sadece nefes almaktadır. Modernleşmenin ve bireyselleşmenin getirdiği kalabalıklara rağmen yalnızlaşma ile kabuklarına çekilip, hayatın öznesi değil nesnesi konumuna düşmüşlerdir<sup>151</sup>. Tam da bu sebepten ötürü Zeki Demirkubuz, bu film, bir kapıcının oğlunun ya da bir kadının arayışının öyküsünden öte bir bloğun – betondan oluşmasına, cansız varlıklardan oluşmasına rağmen- günümüzdeki insandan daha canlı, daha önemli bir varlık haline dönüşmüş bir bloğun filmidir... canlılar ve cansızlar yer değiştirmiş gibi düşünüyorum der Antrakt'ın 1994 Mayıs sayısındaki bir söyleşisinde Ataköy'deki apartmanlar filmin hemen her karesinde karşımızdadır. Halet'in yıkadığı arabanın aynasında, Tülay'ın gittiği deniz kıyısında hep onu görürüz. Bloklar burada bir fon oluşturmaktan ziyade bütün heybeti ve soğukluğu ile ordadır, hikâyenin ta kendisidir.

Büyük şehirlerin bu kuşatılmış, çevrelenmiş mekânlarında yaşayan sakinleri kapalı kapılarının ardında izole, edilgen bir hayat yaşarlar. Birey olmaktan çok kapı zillerindeki numaralardan ibarettirler, 16, 63, 45... Hapishanelerde mahkûmların isimlerini yitirip numara almaları gibi bu modern zaman şehir mahkûmları da isimlerini, kimliklerini yitirmişlerdir. Bu hapishanenin somut demir parmaklıkları olmadığı için insanın mahkûmken kendini “özgür” sanmasından daha vahim başka bir şey yoktur. Aralarındaki ilişki insani olmaktan ziyade daha organik daha pragmatik, yalıtılmış ve sığ bir ilişkidir. Asansörler bir aşağı bir yukarı bu gönüllü mahkûmları içeri ve dışarı taşır. Herkes bir şeylerden birilerinden korkar. Sürekli bir denetim ve kontrol vardır. Yalıtılmışlık, korkuyu, korku da yalıtılmışlığı besler. Zaten filmin ismi tam da bu yüzden C-Blok'tur. “ *C-Blok, ses uyumu ile ilgili biraz. Hapishanede, hastanede hep C Blok'ta yattım, sonra her yerde gözüme ilişir. İnsanlara kuşatılmışlığı, sıkışmışlığı çağrıştırmak için o ismi koydum. Herkesin bir C Blok hikayesi vardır. C Blok'un, insanların genellikle hapis olduğu bu modernist mimarinin istemeden neden olduğu sonuçlarla ilgili bir hikâyesi vardır.*”<sup>152</sup>

Filmde bloklar, içeriği, kısıtılmışlığı temsil ederken arabalarda dışarıyı ve uzaklaşmayı temsil ederler. Daha filmin ilk karesinde araba ve apartman bir karşıtlık oluşturarak sunulur bize. C-Blok tabelasını Halet'in içinde oturduğu ancak ona ait olmayan bir arabanın silecekleri arasından görürüz. Tülay sürekli olarak arabasıyla

<sup>151</sup> Hülya Arslanbay, “Zeki Demirkubuz”, Antrakt, Ekim 1994, s.15

<sup>152</sup> www.europeanfilmfestival.com/ 2002/zeki demirkubuz

şehrin yollarında başıboş bir şekilde dolaşır, sıkıntısını gidermeye, ona bir neden bulmaya çalışır.

Yönetmen, filmde temel olarak insanın bir birey olarak kendi hayatına ne kadar ve ne derece de hakim olduğunu tartışmaktadır. Bu tema Zeki Demirkubuz'un tüm filmlerinin ana eksenini de oluşturacaktır. Bu tartışma politik bir söylemden ziyade daha felsefi daha sezgisel bir zemine oturur. "*Zaten Demirkubuz'un hiçbir filminde doğrudan politik bir söylem yoktur. Seyirciye sunulan filmdeki kişilerin kötülük yapma nedenleri ve bunun kaçınılmazlığıdır. Yönetmen, C-Blok'ta olaylara dışarıdan bakan biri gibidir.*"<sup>153</sup> Herkesin kötülük yapmak için kendince bir nedeni vardır ve herkes bu nedenin arkasında durur. Kötülük insanın dışında değil içindedir. Belki de her insanın içinde iyilik kadar kötülük de vardır ve eline geçen ilk fırsatta yüzünü göstermek için gizli, kuytu bir yerde öylece bekler durur. Onun dünyasında katil kadar kurban, tehdit eden kadar tehdit edilen, ihanet eden kadar ihanete uğrayan da suçludur. Demirkubuz, tüm filmlerinde de olacağı gibi, "*C-Blok*"ta "varoluşçuluğun" temel sorularını ortaya koyar. Varoluşçu felsefenin uğraştığı özgürlük, acı, yabancılaşma, kötü niyet, sorumluluk, vicdan, düşünce ve eylem arasında ki çelişki gibi temel soru ve sorunlar aynı zamanda Zeki Demirkubuz'un da sorusu, sorunudur. Onun filmlerinin en temel özelliği tarafsızlık ve tamamlanmamışlıktır. Belki de en önemlisi verdiği yanıtların olumlu ya da olumsuz oluşundan çok, soruları perdeye taşıması, izleyenini durup düşündürebilmesidir.

"*C-Blok* " bir ilk film olarak, yönetmenin ileriki filmlerinde kullanacağı bazı özellikleri içinde barındırır. Örneğin televizyonun sinematografik kullanımı ve yönetmenin film içinde görünmesi gibi. Ayrıca film, klasik anlatı yapısını kırarak modernist anlatı geleneğine sırtına dayar ve bu da Demirkubuz'un daha sonraki filmlerinde göreceğimiz bir yaklaşımdır. Ancak "*C-Blok*", Demirkubuz filmografisinde en ayrıksı duran, en farklı okunması gereken filmidir. Yönetmenin daha sonra çektiği filmlerle bazı benzerlikler taşısa da bu filmdeki hikâye anlatma biçimi diğer filmlerinden farklıdır. Sahip olduğu bazı teknik yetersizliklere rağmen, hem bağımsızlar döneminin hem de yönetmenin ilk filmi olması nedeniyle oldukça önemli bir filmdir "*C-Blok*".

---

<sup>153</sup> Rıza Kıracı, "**Zeki Demirkubuz Sinemasında Kötülüğün Kısa Tarihi**", Altyazı, Haziran 2002,s.51

## MASUMİYET(1997)

*Hep denedin hep yenildin.  
Olsun bir kere daha dene,  
Yine yenil, daha iyi yenil...  
Samuel Beckett*

**Yönetmen:**

Zeki Demirkubuz

**Senaryo:**

Zeki Demirkubuz

**Yapım:**

Zeki Demirkubuz

**Oyuncular:**

Güven Kıraç (Yusuf)

Derya Alabora (Uğur)

Haluk Bilginer (Bekir)

Melis Tuna (Çilem)

**Kamera:**

Ali Utku

**Kurgu:**

Mevlüt Koçak

**Müzik:**

Cengiz Onural

**Yapımcı:**

Mavi Film

**Özellikler:**

Renkli 35mm

**Süre:**

110'

### **Aldığı Ödüller**

34. Antalya Altın Portakal Film Festivali

- Halk Jürisi Avni Tolunay Ödülü

10. Ankara Film Festivali

- Seçiciler Kurulu Özel Ödülü

11. Adana Altın Koza Film Festivali

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen

10. Uluslararası Angers Film Festivali

- Büyük Ödül

Oslo Film Festivali, 1998

- Güney'den Filmler Ödülü

9. Orhon Murat Arıburnu Ödülleri

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen



## 11.Uluslararası İzmir Film Festivali

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen
- En İyi Senaryo

En yakın arkadaşını öldüren ve onunla kaçan ablasını dilsiz bırakan Yusuf (Güven Kıraç), 10 sene hapis yattıktan sonra dışarı çıkar. Amacı İstanbul'a gidip arkadaşı Orhan'ın babasının işlettiği kahvede çalışmaktır. Daha önce ablasını ziyarete İzmir'e gider. Orada kaldığı otelde şarkıcılık ve fahişelik yapan Uğur (Derya Alabora), onun koruması ve aşığı Bekir (Haluk Bilginer) ve Uğur'un sağır ve dilsiz kızı Çilem (Melis Tuna) ile tanışır. Uğur hayatını hapisanede yatmakta olan sevgilisi Zagor'a adamıştır. 20 yıldır onun peşindedir. Bekir ise Uğur'a âşıktır. Bir gün kıskançlık krizine giren Bekir kendini öldürür ve Yusuf Bekir'in yerini alır. Ancak o da Uğur'a aşık olmuştur. Bir gün Uğur ortadan kaybolur. Yusuf, Çilem'i alarak onu bulmak için yollara düşer. En sonunda İstanbul'a gittiklerinde ise arkadaşı Orhan'ın öldüğünü öğrenecektir.

Demirkubuz ikinci filmi "*Masumiyet*"in ortaya çıkışı ile ilgili olarak şöyle demektedir: "*Bu filmin çıkış noktası çıkışsızlık. Bir yaşam ahlakı sahibi, duygu sahibi kalbi olan yoksul insanlara, sorgulayan insanlara, hala duygularını dinleme cesareti, onların peşinden gitme cesareti gösteren insanlara dayatılan çıkışsızlıkla ilgili ve bu insanların yeni realitenin içerisinde, yani son dönemdeki Türkiye fonunda konumlanışları, bunların sıkıştırılma ve yok edilmeye zorlanmasıyla ilgili bir film. Aşk gibi, merhamet gibi, dokunmak gibi, kendini feda etmek gibi temaların üstüne oturtulmaya çalışılan bir film...*"<sup>154</sup> Film, Dostoyevski'nin en önemli temalarından biri olan tutkularına esir olma, tutkularının peşinden gitme, tutkuları yüzünden gözü kör olmayı 1990'ların Türkiye'sinde kendi özgünlüğünde yeniden kurar.<sup>155</sup> Filmin kahramanları Uğur, Bekir ve Yusuf aşklarının, tutkularının peşinden giden ve tutkuları için ödemeleri gereken bedeli ödeyen insanlar olarak anlatılır bize. Herkes tutkusunun cezasını çeker.

<sup>154</sup> Mehmet Erdem "C-Blok'tan Masumiyet'e Zeki Demirkubuz" ,Antrakt, Ekim 1997, s.34

<sup>155</sup> Güven"Zeki Demirkubuz Sineması" s.26

Dostoyevski'ye göre insan, her zaman kendi yararı ve çıkarı için hareket etmez. İnsan, kendisini bile isteye tehlikeye atan, atabilen tek varlıktır. Kendisine zarar vereceğini ya da varabileceğini bildiği halde, yapmaması gerekeni yapabilir. Tüm bunlara neden olan ise, insanın bir akıl varlığı olduğu kadar, duygu dolu bir varlık olmasıdır. Söz konusu duyguların en yoğun olduğu yerlerden biri de, hiç kuşkusuz aşktır. Aşk insan tutkusun, insanın tutku duyabilen bir varlık oluşunun belki de en somut kanıtıdır. Kişi âşık olduğu zaman bir tür körlük yaşayabilir, ayakları yerden kesilebilir. Ne var ki, bu durum, bu yoğunlaşma, aynı zamanda âşık olan kişiyi savunmasız da bırakır. Tehlikelere dolayısıyla yaşama karşı açık olur âşık insan. Yaşama karşı açık olmak, zayıflık değil tam tersine kişiyi daha güçlü yapacak bir durum olarak değerlendirilebilir. Aşk eyleminde yaratma ve yıkma birleşir. Aşk, çağdaş dünyada ulaşılması en zor olan yaşantılardan biridir. Ulaşılması zordur, çünkü, aşk aynı zamanda bir "seçim"dir. Ne var ki bu seçim ancak toplumun ve toplumsal olanın güdümünden kurtulmuş bir seçimse, kişinin bilinçli bir seçimiye değerlidir. Başak bir deyişle, aşk toplumun direncini kıran, günah anlayışını yıkan bir "başkaldırı" olduğu, olabildiği ölçüde değerli bir yaşantıdır.<sup>156</sup>

*"Kötü bir sistemde yaşayan insanlar doğrudan ya da dolaylı olarak sistemin değerleri ile hareket etmeye başlıyor. Yaşadığımız sistemde daha çok akılcılık üzerine kurulu bir sistem. Aklı bu bakımdan sorguladığımda ortaya bencillik çıkıyor. Bencilliğin anlamı da, vermemek, ortak olmamak ve sistemin biçimlendirdiği bir hayatı seçmek. Bu yüzden merhamet duygusu, kardeşlik, ortaklık giderek yok oluyor. Bu aşkın yaşanma biçimini etkiliyor. O nedenle günümüzdeki aşk tanımının ötesinde romanlarda belki masallarda rastlanacak bir aşk tanımını yaptım ve bunu kutsadım. Bunu daha ileri götürüp orta sınıf ahlakındaki ikiyüzlülükleri vurgulamak için feda etmeye, feragate dair bütün erdemleri de bir orospuya ve bir pezevenge yükledim."<sup>157</sup>*

Filmin çok önemli bir başka unsuru da film kahramanlarının sürekli otel lobisinde televizyonda Yeşilçam filmleri izlemesidir. İzlenen Yeşilçam filmleri, film içinde bir alt-anlatı oluşturur. Bu iki biçimde sergilenir. İlki, filmin konusunun aslında bir Yeşilçam melodramı olabilecek anlatı yapısına sahip olmasıdır. İkinci olarak ise

<sup>156</sup> Savaş, "Sinema ve Varoluşçuluk", s74

<sup>157</sup> "Zeki Demirkubuz ile Röportaj", Sinema, Ekim 1997, s.75

Yeşilçam filmleri sanki filmin kendisi ile organik bir bağ içindedir. Yusuf'un otele geldiği ilk gün televizyondan gelen ses "hoş geldin" der. Bekir'in intihar edeceği gece, gene bir Yeşilçam filminde intihar eden birini izleriz.

"*Masumiyet*"in hikâyesi bir Yeşilçam filminden çıkmış gibidir ancak Demirkubuz, melodram kalıplarını ters yüz eder. Film, içinde barındırdığı kader, aşk, tutku gibi öğelerle bir Yeşilçam klasiği olabilecek iken, yönetmen kurduğu anlatı yapısı ve estetik anlayışla seyircinin alışkın olduğu film dilini parçalar. Melodram ve kara filmin kıyılarında gezen yönetmen, kullandığı anlatı kalıpları ile modernizmin bir eleştirisini yapmaktadır. "*C-Blok*"ta başlattığı modernizm eleştirisine "*Masumiyet*" ile devam eden Demirkubuz, modernizmin "aklına" saldırır ve onun karşısına "kader" olgusunu yerleştirir. Bu filmde yapılan modernizm eleştirisi direkt ve politik olarak yapılmaz. Daha dolaylı ve daha bireysel bir eleştiridir bu.

Zeki Demirkubuz, "*Masumiyet*" filmi ile kendi sinemasının dilini oluşturmaya başlamıştır. Daha sonraki filmlerinde de kullanacağı kimi kalıpları ve sinemasının başrolünü oynayan "kötülük" olgusunu "*Masumiyet*" ile kurar. Kötülük her insanın içinde vardır ve her insanın kötü olmak için kendi içsel sebepleri mevcuttur. Yönetmen, yarattığı karakterler arasında taraf tutmaz ve hepsine eşit bir mesafeden yaklaşır. Böylece seyirci, karakterler ile yoğun bir özdeşleşme kuramaz. Filmin temel karakterlerinden Bekir'in erken ölümü ile afallayan seyirci sadece filmin yolculuğunu takip eder.

Demirkubuz, daha sonraki filmlerinde de yapacağı gibi filmin sonlarına doğru bir otel lobisinde televizyon izleyen insanlar arasında çıkar karşımıza. İzlediği film ise ilk filmi olan "*C-Blok*"tur. Böylece, yaptığına sadece bir film olduğu imajını yansıtır bize. "*Masumiyet*"te yönetmenin kendine dönük bakışı ve film sürecinin farkında oluşu gerçeklik anlayışını parçalar, filmle yakınlık kumamızı engeller.

Filmde sürekli karşımıza çıkan bir başka sinematografik öğe ise kapıdır. Bir içerilik/dışarılık karşıtlığını yansıtan kapılar her yerde karşımızdadır. Kapılar ve bazen de pencereler çerçeve içinde çerçeve görevi görürler. Olayları çoğu kez onların ardından izleriz. Bu iç/dış karşıtlığı en yoğun olarak Yusuf ve Çilem sokakta demir bir parmaklık arkasından görüldüğünde yaşatılır. Filmin başında "içerde" olan Yusuf,

sokakta olmasına rağmen hala dışarı çıkamamıştır, hala “içerde”dir. O, kendi kaderinin mahkûmudur.

Bekir’in Yusuf’a gittikleri bir kır gezisinde geçmişini anlattığı sahne filmin ve Türk sinemasının en önemli sahnelerinden biridir. Sinemanın anlatım olanaklarına göre oldukça uzun sayılabilecek bu monolog ile yönetmen herhangi bir geri dönüşe başvurmadan izleyiciye filmde boşlukta kalan yerleri anlatır. Haluk Bilginer’in oyunculuğu ile doruğa ulaşan bu monolog sahnesi yönetmenin diğer filmlerinde de düğümün çözüldüğü anlar olarak kullanılacaktır. Klasik anlatı yapısının dışına çıkan yönetmen, göstermek yerine anlatmayı tercih eder.

Filmin ilk bölümünde Uğur ve Bekir arasında yaşanan olay örgüsü filmin ikinci bölümünde Bekir’in intiharından sonra Uğur ve Yusuf arasında tekrarlanır. Yusuf, Bekir’in odasına taşınır, onun hal ve hareketlerini benimser ve en sonunda da Uğur’a aşık olur. Bekir’in intihar ettiği gün üzerinde olan gömlek duvarda asılı durur, Bekir’in kaderi artık Yusuf’a sirayet etmiştir. Filmin anlatı yapısı bu bağlamda döngüsel bir süreç izler.

Filmde dilsiz olan iki karakter vardır. Birisi Uğur’un kızı Çilem diğeri de Yusuf’un ablasıdır. Yusuf, askerden döndüğü gün, evli olan ablası ve Yusuf’un en yakın arkadaşı beraber kaçarlar. Yusuf, en yakın arkadaşını öldürür, ablasını ise ağzına isabet eden bir kurşunla dilsiz bırakır. Uğur ise Çilem’e hamileyken, Zagor’u görmeye Diyarbakır’a kaçtığı için kocası tarafından dövülür ve böylece Çilem dilsiz ve sağır olarak dünyaya gelir. Yusuf’un ablası, kendi seçimlerinin bedelini ödemektedir. Kocasından psikolojik ve fiziksel olarak şiddet görür ama bunu değiştirecek bir şey yapmaz. Sanki kaderine razı olmuş gibidir, hayata karşı edilgendir. Çilem ise, annesinin hayat tercihlerinin bedelini ödemektedir. Yıllardır, o şehirden bu şehre sürüklenir, izbe otel odalarında yaşar. O, seçmediği bir hayatın kurbanıdır ve filmdeki en masum insandır.

Film, kader, aşk, tutku ve çıkışsızlık temaları üzerine kuruludur. Bu temalar, Zeki Demirkubuz’un sinema serüveninde hep sorgulayacağı temalardır. Filmlerini bu izlekler üzerine kurarak, insanı ve hayatı sorgular.

## ÜÇÜNCÜ SAYFA (1999)

*“Kazanmak için  
her şey mubah...”*

<b>Yönetmen:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Senaryo:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Yapım:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Oyunular:</b>	Ruhi Sarı (İsa) Başak Köklükaya (Meryem) Cengiz Sezici (Ev Sahibi) Serdar Orçin (Ev Sahibinin Oğlu) Emrah Elçioğlu (Mafya Babası)
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Ali Utku
<b>Kurgu:</b>	Nevzat Dişiaçık
<b>Özellikler:</b>	35mm Renkli
<b>Süre:</b>	92'

### **Aldığı Ödüller**

36. Antalya Altın Portakal Film Festivali,

- En İyi 3. Film
- En İyi Senaryo
- En İyi Görüntü Yönetmeni

İstanbul Uluslar arası Film Festivali,2000

- En İyi Yönetmen
- Fipresci Ödülü

11. Arıburnu Ödülleri

- En İyi Yönetmen
- En İyi Film

Film İsa'nın (Ruhi Sarı) yeni yetme bir mafya babası tarafından 50 dolar için ölesiye dövülmesi ile açılır. Ne yapacağını bilemeyen İsa para bulma umuduyla çalıştığı oyunculuk ajansına gider ancak kimse onun durumuna pek pirim vermez. Ajansta para bulmak amacıyla etrafı karıştırırken eline bir silah geçer. Eve gelir, bir

not yazar, silahı şakağına dayar ancak o sırada kapı çalar. Gelen, birikmiş kira borcunu isteyen ev sahibidir. İsa, bir kriz geçirerek ev sahibini öldürür ve bayılır. O ana dair hiçbir şey hatırlamamaktadır. Ertesi gün karşı komşusu Meryem (Başak Köklükaya) ile tanışır. Meryem iki çocuk annesidir, evlere temizliğe gider. Meryem, İsa'yı mafya babasının 50 doların tahsili için gönderdiği iki adamın elinden kurtarır. Meryem'le birlikte vakit geçirmeye başlayan İsa Meryem'e âşık olur. Her gece dayak yiyen ve tecavüze uğrayan Meryem karşısında İsa hiçbir şey yapamaz ta ki Meryem ondan kocasını öldürmesini isteyene dek. İsa bir türlü öldüremez ev sahibini. Ertesi gün kocanın başka biri tarafından öldürüldüğü haberi gelir. İsa ile işi biten Meryem, memlekete gitmekten bahseder ve bir gün habersizce taşınır. Bir tesadüf eseri, İsa, Meryem'in aslında ev sahibinin oğlu ile birlikte olduğunu öğrenir ve Meryem'i vurmak için evine gider ama yapamaz. Kapıdan çıktığında ise bir el silah sesi duyulur.

Filmin açılış sahnesi Masumiyet'in açılış sahnesini hatırlatır ilk etapta. Ancak bu sefer karşıda resmi bir güç değil bir "yeraltı" gücü olan mafya vardır. Televizyonda bir yandan futbol maçı izleyerek bir yandan da İsa'yı tekme tokat döven mafya babası, iktidar mercilerinin siyasi söylemine öykünerek "parayı ya getirirsin ya getirirsin" der. Filmin bu açılış sahnesi, içinde yaşadığımız mafya, devlet, futbol ilişkisinin resmi bir geçidi gibidir.

Yönetmen bu filmde eleştirel tutumunu felsefi sorunlar dışında daha toplumsal alanlara yayar. Karşısına bireyselden toplumsala uzanan bir süreci alır. Siyaset-mafya-futbol üçgenine arabesk kültürü ve medya dünyasını da katar. İnsanların artık sadece bu temalar için yaşadığı, bunları konuştuğu bir zamanda Meryem'in ağzından "her gün televizyonda neler oluyor" cümlesi dökülür. Hayatın kendisi artık televizyonda görünen ile ikame olmaktadır. İnsanların gerçekte yaşadığı acılar ya da sorunlar kimseyi ilgilendirmemektir artık.

Demirkubuz, sinema dilinin önemli bir unsuru olan televizyonun kullanımına burada da devam eder. Ancak diğer filmlerinden farklı olarak bu defa bizi televizyon dünyasının mutfağına götürür; dizi filmler, oyuncu ajansları, şöhretler, figüranlar... Filmde televizyon için çekilen popüler arabesk dizilerinden birinin çekim aşamalarını görürüz. Başrolde oynayan İbrahim isimli ünlü bir şarkıcıdır. Bir gün bir film ya da dizide başrol oynamak isteyen İsa da o dizide figüranlık yapmaktadır. Meryem ile İsa

ilk tanıştıklarında Meryem, İsa'nın odasındaki duvarda asılı olan set fotoğraflarına bakarak Mahsun'u İbrahim'i ya da Sibel Can'ı tanıyıp tanımadığını sorar. Sibel Can'ı pek tasvip etmediğini ama İbrahim'i çok beğendiğini belirtir. Çünkü artık ünlü isimler hayatımızın bir parçasıdır. Onları yakından tanır ve biliriz.

Filmin üzerine kurulduğu ana eksen ortaya koyduğu toplumsal eleştirinin ötesinde bir takım felsefi ve ahlaki sorunlardır; rastlantı, kader, suç ve ceza, insanın kötülük yapma sebepleri ve intihar. Bu soruları “*Masumiyet*” filminde de sorgulamış olan yönetmen, “*Üçüncü Sayfa*”da bu sorulara bir başka açıdan yaklaşır. Masumiyet'te masum bir aşkın, tutkunun peşinden sürüklenen Bekir, Yusuf ve Uğur'un tersine, burada daha rahat bir yaşam sürme isteği ile insanları kullanan Meryem çıkar karşımıza. Burada kötülük daha saf haliyle yer alır. Bu noktada seyircinin karakterlerle özdeşleşmesi “*Masumiyet*”e göre daha zordur.

Demirkubuz, hiçbir filminde çağımızın yaygın teknolojilerinden cep telefonunu kullanmazken, “*Üçüncü Sayfa*”da mafya babası, onun adamları ve ev sahibinin elinde görürüz cep telefonlarını. Cep telefonuna kötü bir anlam yükler gibi görünmektedir yönetmen. 50 dolar için İsa'yı öldürmekten bile çekinmeyecek bir mafya babası ve Meryem'i zorla kendisine metres yapan ev sahibi kötülüklerini doğrudan belli ederler.

Film biçimsel özellikleri ile de “*Masumiyet*”e benzemektedir. “*Üçüncü Sayfa*” da melodram kalıplarının ters yüz edildiği, kara filmin biçimsel özelliklerinin kullanıldığı bir filmidir. Film, eski Yeşilçam geleneğini modern bir dramaturgi ve ahlakçı bir bakış açısıyla temize çeker<sup>158</sup>. Filmin finali bir Yeşilçam filminden repliklerle sona erer. Filmi doğrudan görmeyiz ancak kararan ekran ile birlikte sesini duyarız. Duyduklarımız bir anlamda filmin final sahnesini anlatır bize, bir ayna görevi görür.

Meryem ve İsa arasındaki ilişki Hz.Meryem ve Hz.İsa'nın modern bir yorumlaması gibidir. Kendini öldürmeyi seçen İsa'nın hayattan bir beklentisi yok gibidir. Ona yaşama amacını veren ise âşık olduğu Meryem'dir. Meryem ona hayat verir bir bakıma. Ancak verdiği bu hayatı da aynen geri alır.

---

<sup>158</sup> Mehmet Açar, “*Üçüncü Sayfa*” ,TÜRSAK Sinema Yıllığı 1999/2000, s.65

“Masumiyet”te Bekir/Yusuf ile oluşturulan anlatının döngüsellığı, burada da İsa’nın intiharı ile gerçekleşir. 50 doları bulamayacağını anlayan İsa, eve gelip intihar etmek ister ama kapının çalması ile bu ediminden vazgeçerek ev sahibini öldürür. Rastlantının oyunlar oynayarak İsa’nın kaderini değiştirmesi hiçbir şeyi değiştirmez sonuç olarak. Filmin sonunda, başta yapamadığını yapar ve tetiğe basar. Film büyük bir çember çizerek başladığı yere döner.

## **YAZGI(2001)**

<b>Yönetmen:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Senaryo:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Yapım:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Kurgu:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Oyuncular:</b>	Serdar Orçin (Musa) Zeynep Tokuş (Sinem) Engin Günaydın(Necati)
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Ali Utku
<b>Yapımcı:</b>	Mavi Film
<b>Özellikler:</b>	35mm Renkli
<b>Süre:</b>	90’

### **Aldığı Ödüller**

38. Antalya Altın Portakal Film Festivali

- En İyi Yönetmen
- En İyi 3. Film

21. İstanbul Film Festivali

- Fipresci Ödülü
- En İyi Yönetmen



Annesi ile birlikte yaşayan ve bir gümrük şirketinde çalışan Musa (Serdar Orçin), hayata karşı “kayıtsız” biridir. Annesinin ölümü karşısında hiçbir tepki göstermez ve iş arkadaşı Sinem (Zeynep Tokuş) istedi diye onunla evlenir. Patronunun Sinem ile olan ilişkisi karşısında da oldukça kayıtsızdır. Öldürmediği üç kişinin cinayetinden yargılanır ancak suçsuz olduğunu bile söylemez ve de idama mahkûm edilir.

Zeki Demirkubuz’un “Karanlık Üstüne Öyküler” üçlemesinin ilk filmi olan “Yazgı”, Albert Camus’nün varoluşçu romanı “Yabancı”dan esinlenerek yapılmış bir filmidir. İnsanın yazgısı üzerine odaklanır. Filmin kahramanı Musa, Camus’nün kahramanı Mersault gibi hayata karşı kayıtsızdır ve sadece yazgısını yaşar. Yaşama dair tepkileri “fark etmez ve bilmem işte öyle”den öteye geçmez. Hayattan hiçbir beklentisi yoktur ve bu yüzden hiç acı çekmez. İnsanların iyi yanları kadar kötü yanlarını da kabul eder ve “kötülük” ile yapılan edimleri yargılamaz.

Musa, Camus’nün “*Sisifos Söyleni*”nde anlattığı “uyumsuz karakter” (absurd hero) olan Sisifos’a benzer. “Tanrılar Sisifos’u bir kayayı durmamacasına bir dağın tepesine kadar yuvarlayıp çıkarmaya mahkûm etmişlerdir; Sisifos kayayı tepeye kadar getirecek, kaya tepeye gelince kendi ağırlığıyla yeniden aşağı düşecekti hep.<sup>159</sup>” Uyumsuz insan, evrenin mantığına aykırılığını, tutarsızlığını anlamış, her şeyi olduğu gibi gören, bilinçli insandır. Musa da Sisifos gibi, Mersault gibi “uyumsuz insan”dır. Yazgısını kabul etmiştir ve ona uygun olarak yaşar.

Toplumun ahlak anlayışının sorgulandığı filmde yönetmen özellikle Musa ve cezaevi savcısı arasında geçen diyalogla evrensel değerleri, iyi ve kötüyü tartışır. Cezaevi savcısı, Musa’nın suçsuz olduğu halde neden kendini savunmadığını ve neden annesinin ölümüne üzülmeyişini merak etmektedir. Musa ise kendini suçlu hissetmediğini ama suçsuz da hissetmediğini söyler. Ona göre insan ben suçluyum diyebilir ama ben suçsuzum diyemez. Ve bir itirafta bulunarak, patronunun ailesini cinayetin işlendiği gün öldürmek istediğini söyler. Onları öldürmemiştir çünkü değişen bir şey olmayacaktır.

---

<sup>159</sup> Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, Çev: Tahsin Yücel, İstanbul, Can Yayınları,2004,s.127

Kahramanın her yaptığı (yapamadığı) hareketin, verdiği (veremediği) her tepkinin etik sonuçlarını didikleyen, insanoğlunun yaşamla olan bağının bıçak sırtında gezinen doğasını irdeleyen ve olaylar karşısında takındığımız tavırların ne kadar 'anlamsız' olduğunu söyleyen yönetmen, hayat denen 'zaman dilimi'nde, uğruna yaşanacak ve savaşılabilecek pek de bir şey olmadığını vurgular.<sup>160</sup> Zeki Demirkubuz, filmlerinin temel izleklerinden olan kader olgusunu irdelediği bu filmde insanın daha çok bir kader gibi yaşamak zorunda olduğu kişiliğini anlatmaya çalışır.

“(Film) sevgisizlik ve kayıtsızlık üzerine kurulu. Televizyon haberlerinde gördüğümüz yakınını kaybetmiş bir insan kameralar kendisine döndüğü zaman tepkisini birkaç katına çıkarıyorsa bence bu gerçek bir acıdan çok bir rolü tarif ediyor. ‘Yazgı’ bu klişelere karşı bir film.”<sup>161</sup> Annesinin ölümü üzerine rahatlama duyan ve bunu çekinmeden etrafındaki insanlara söyleyen Musa, toplumsal ve ahlaki değer yargılarına aldırış etmez, rol yapmaz. Cinayetten yargılanırken, herkesin annesinin ölümüne üzülmemesi ile ilgilenmesine tepki duyarak, “annemin ölümüne üzülmememden dolayı mı yoksa cinayetten dolayı mı yargılanıyorum?” diye sorar.

Zeki Demirkubuz, temasal açıdan olduğu gibi biçimsel açıdan da önceki filmlerinde kullandığı temel motifleri kullanmaya devam eder. Kapanmayan kapılar, Televizyonda Yeşilçam filmlerinin izlenmesi, uzun diyaloglar, doğal ışık ve doğal ses kullanımı, kapanan kapılar ve sönen ışıklar sonucu oluşan kararmalar gibi. Filmin sonlarında Musa ve cezaevi savcısı arasındaki konuşmanın geçtiği sahne, “Masumiyet” ve “Üçüncü Sayfa”nın açılış sahnesine benzer.

Asuman Suner “Yazgı” üzerine yazdığı bir yazıda filmi, korku ve melodram türlerinin iç içe geçtiği, aradaki sınırların muğlâklaştığı bir metin olarak okur.

---

<sup>160</sup> Murat Özer, “Yazgı”, TÜRSAK Sinema Yıllığı 2001/2002, s.66

<sup>161</sup>“ Zeki Demirkubuz ile Söyleşi” [www.lokomotifkamera.com/09.11.2001](http://www.lokomotifkamera.com/09.11.2001)

## İTİRAF (2001)

*“İtiraf ruha iyi gelir, ruhu boşaltır,  
yeni günahlar için  
yer hazırlar”*

<b>Yönetmen:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Senaryo:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Yapım:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Kurgu:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Görüntü Yönetmeni;</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Oyuncular:</b>	Taner Birsal (Harun) Başak Köklükaya (Nilgün)
<b>Yapım:</b>	Mavi Yapımcılık
<b>Özellikler:</b>	35mm Renkli
<b>Süre:</b>	90'

### **Aldığı Ödüller**

#### 21. İstanbul Film Festivali

- En İyi Yönetmen
- FIPRESCI Ödülü

#### 13. Ankara Film Festivali,

- Mahmut Tali Öngören Özel Ödülü
- En İyi Yönetmen

#### 24. Siyad Türk Sineması Ödülleri

- En İyi Senaryo

Eşi Nilgün'ün (Başak Köklükaya) kendisini aldattığından şüphe eden Harun (Taner Birsal), Nilgün'e sürekli olarak bunu itiraf ettirmeye çalışır. Bunun için fiziksel şiddete de yönelir ancak Nilgün sadece ayrılmak istediğini söyler. Film ilerledikçe, Nilgün'ün eskiden Harun'un en yakın arkadaşı Taylan ile evli olduğunu ve Taylan'ın intihar ettiğini öğreniriz.

“Karanlık Üstüne Öyküler” üçlemesinin ikinci filmi *“İtiraf”*, vicdan, suç ve itiraf temaları üzerine kurulu bir film. *“İtiraf”*, kötülük üstünde kurulan bir ilişkinin kendini sınaması anlatır. *“İtiraf”* burada iki anlamıyla karşımıza çıkar, birincisi; kaçamaktan

çıkıp artık tercih noktasına gelmiş yasak bir aşk ilişkisi bir diğeri de, bireyin yıllar önce işlediği bir suçu vicdan azabıyla itiraf etme noktasına gelmesi<sup>162</sup>. Filmde Harun, sürekli olarak Nilgün'e yaşadığı yasak ilişkiyi itiraf etmeye zorlar. Bunu bildiği halde, olan biteni onun ağzından duymak ister.

Her ilişki gibi ikili ilişkilerde de taraflar iktidar mücadelesine girer. "*İtiraf*"ta karı-koca arasındaki iktidar salınır durur. Harun kaba güce başvururken iktidarın taşıyıcısı olur, ama Nilgün Harun'un istediği yanıtı vermeyerek her defasında iktidarı sarsar.<sup>163</sup> En sonunda ise, Harun'un istediği itirafı yapmayarak Harun'u terk eder.

Filmin ikinci itirafı, Harun tarafından, Taylan'ın ailesine yapılır. Nilgün'ün Harun'u terk edişinin akabinde, Harun, Taylan'ın ailesini ziyaret eder ve tüm gerçekleri anlatır. Bu itiraf aslında Harun'un kendisine yaptığı itiraftır. İtiraf, insanın kendisi ile yüzleşmesi, geçmişini ile hesaplaşması ve kendine dair son sözüdür. Harun, bu itirafı senelerce yapamadığı için Nilgün'ü zorlamıştır. Böylece kendinden kaçabilecektir.

"*Üçüncü Sayfa*" ve "*Masumiyet*"te olduğu gibi "*İtiraf*" da döngüsel bir anlatım üzerine kuruludur. Nilgün-Taylan-Harun arasındaki ilişki daha sonra karşımıza Nilgün-Harun-Nilgün'ün sevgilisi arasındaki ilişki olarak çıkıyor karşımıza. En sonunda ise aynı döngü Nilgün-Nilgün'ün sevgilisi-onun karısı ile tekrarlanır. Bu üç ilişki biçimi içinde üç intiharı barındırır. Ancak Harun, Taylan ve adamın kızından farklı olarak intihar etmeyi beceremez. "*Üçüncü Sayfa*"nın İsa'sı, "*Masumiyet*"in Bekir'i gibi peşinden sürüklendiği tutkunun sonucu ölümü değil yaşamı seçer.

Zeki Demirkubuz, filmi anlatırken, biz seyirci olarak filmin içine kolayca giremeyiz; film insanı diken üstünde bırakırken, zaman zaman aşırı gerçekçi, zaman zaman gerçekliğin kırıldığı ve seyirciyi uzaklaştıran film, seyirciyi tedirgin eder.

Yönetmen, diğer filmlerinde bulunan ortak temaları (kader, iletişimsizlik, aşk, itiraf) biçimsel özellikleri (durağan kameralar, doğal ışık, minimal anlatım) ve ortak motifleri (pencere ve kapılar açılıp/kapanması, TV'nin ve telefonun kullanımı, yönetmenin filmde kendini göstermesi-fotoğraf yolu ile-) bu filmde de kullanır.

<sup>162</sup> Kıraç, "**Zeki Demirkubuz Sineması Kötülüğün Kısa Tarihi**" s.52

<sup>163</sup> Ruken Öztürk "**İkili İlişkilerde Terörizm**", Altyazı, Haziran 2002, s.90

Oldukça minimal bir anlatımı tercih eden Zeki Demirkubuz, minimal yapıyı hem biçimsel hem içerik üzerine kurar. Olayların düğüm noktasını diyologlar-monologlar ile anlatmayı tercih eden yönetmen oldukça ekonomik bir tavır sergiler. Demirkubuz, bu filminde ekibini daha da küçülterek filmin kurgusunu ve görüntü yönetmenliğini de kendisi üstlenir.

## **BEKLEME ODASI (2004)**

<b>Yönetmen:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Senaryo:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Yapım:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Kurgu:</b>	Zeki Demirkubuz
<b>Oyuncular:</b>	Zeki Demirkubuz(Ahmet) Nurhayat Kıvrak (Elif) Nilüfer Açıkalın(Serap) Serdar Orçin (Kerem)
<b>Yapımcı:</b>	Mavi Film
<b>Özellikler:</b>	35mm Renkli
<b>Süre:</b>	94'

### **Aldığı Ödüller:**

- 40. Antalya Altın Portakal Film Festivali
  - Behlül Dal Özel Ödülü
  - En İyi 3. Film
- 23. Uluslararası İstanbul Film Festivali
  - En İyi Yönetmen

“*Bekleme Odası*” Zeki Demirkubuz’un “Karanlık Üstüne Öyküler” üçlemesinin üçüncü filmi. Bu film, Demirkubuz filmografisinde “*Yazgı*” ile birlikte okunabilecek ve diğer filmlerinden özellikle öykü anlatma biçimi açısından oldukça farklı bir film. Yönetmen sadece filmin üretim sürecinde pek çok görevi (yönetmen, senarist, yapımcı, kurgu, görüntü yönetmeni) üstlenmesinin yanı sıra başrolü de kendisi oynamış, “kişisel” ve “bağımsız” sinema anlayışını üst bir noktaya taşımıştır.

Ahmet (Zeki Demirkubuz) Dostoyevski’nin “Suç ve Ceza” romanını sinemaya uyarlamaya çalışan başarılı bir yönetmendir. Ancak nedenini kendisinin de bilmediği bir kayıtsızlık içindedir. Karısı Serap’a (Nilüfer Açıklın) hayatında başka bir kadın olduğunu yalanını söyleyerek onu yaşamından çıkarır. Tek amacı filminde Raskolnikov karakterini canlandırarak birisini bulmaktır. Asistanı Elif’in (Nurhayat Kıvrak) gösterdiği kimseyi beğenmez. Bir gece evine hırsızlık yapmak için girmeye çalışan birini görür ve Raskolnikov karakteri için aradığı insanı bulur. Daha sonra Elif hayatına girecek, hırsız yani Ferit hapse girecek ve böylece projesinden vazgeçecektir.

Ahmet, “*Yazgı*”daki Musa gibi hayata karşı kayıtsız biridir ancak Musa’ya göre bu tavrı daha bilinçli bir duruşu temsil eder. Musa için hiçbir şey “fark etmemesine” karşın Ahmet her şeyi farkında olarak yapar. Tüm eylemlerinden sorumludur ve bir beklentisi yoktur. Demirkubuz “ ‘*Masumiyet*’te, ‘*Üçüncü Sayfa*’da düşündüklerimi değerli olanla, sadakatle, kendini feda etmeyle anlattım, Aynı öyküyü bu kez tersinden anlatıyorum”<sup>164</sup> der. Demirkubuz’un diğer karakterleri gibi Ahmet de acı çekmeyi kendisi tercih eder. Bu noktada Dostoyevski’nin “Kurtuluş eylemle değil, acı çekmeyle gelecektir.” sözünü hatırlatır. Yönetmen, “*Bekleme Odası*”nda Ahmet’in hikâyesini anlatırken sanatçı-aydın bunalımının dışında daha bireysel daha varoluşsal sorunlar ile uğraşır.

Zeki Demirkubuz, filmde sinema ile ilgili dertlerini Kerem-Ahmet arasına geçen diyalog ile anlatır. Kerem, Ahmet’e Elif’in sinemaya girdikten sonra değiştiğini anlatır. Zeki Demirkubuz, pek çok söyleşisinde sinema ile uğraşanların bir ego savaşı içinde olduğunu bu yüzden de sinema ile kötü bir bağı olduğunu belirtir. Her ne kadar filmin

---

<sup>164</sup> Elif Tunca, **Zeki Demirkubuz ile Söyleşi**, www.zamangazetesi.com,

otobiyografik olmadığını söylese de yönetmenin sinema ile ilgili inandıkları filmde hayat bulur. Ahmet'in Kerem ile arasında geçen diyalogda Ahmet için sinemanın dinsel bir mesele olduğu söylenir. Bu Zeki Demirkubuz'un pek çok söyleşide ifade ettiği bir gerçektir.

Demirkubuz'un bu son filmi, diğer filmleri gibi döngüsel bir anlatı yapısına sahiptir. Yönetmen bunu şöyle dile getirir: '*Bekleme Odası*', kendini tekrarlayan ama ilerlemeyen bir zamanı ifade etmek için kullandığım bir tabir."<sup>165</sup> Filmde Ahmet'in yaşadıkları birbirlerini tekrarlar. Ahmet, edilgen bir biçimde tüm bu tekrarlar içinde yaşar. Özellikle filmin son sahnesi bu anlamda oldukça ironiktir. Suç ve Ceza'nın uyarılmasından vazgeçen Ahmet, "*Bekleme Odası*"nın senaryosunu yazmaya başlar.

"*Bekleme Odası*"nı Nuri Bilge Ceylan'ın "*Uzak*" filmi ile birlikte okumak da mümkündür. İki filmin de kahramanı idealleri olan yönetmenlerdir ve etraflarına karşı oldukça umursamazlardır. Her iki filmde benzer mekanlar da geçer ve sokak sesleri iki filmde fonunu oluşturur. Sanki iki filmin yönetmenleri birbirleri ile "kişisel" dertlerini konuşmaktadırlar bu filmler aracılığı ile. Nuri Bilge Ceylan, telefondaki sesiyle konuk olur "*Bekleme Odası*"na.

Zeki Demirkubuz ile Ahmet arasında pek çok paralellik kurmak mümkün. Her ikisinin de Dostoyevski'ye duyduğu hayranlık, oyuncu seçimindeki doğallık eğilimi, sinema ile ilgili düşünceleri (sinemanın dinsel bir mesele olması) birbiri üzerine oturur. Bu paralellikler nasıl okunabilir? "*Bekleme Odası*" otobiyografik bir film olmasından öte, bu özellikleri ile bize sadece bir film olduğunu hatırlatır. Demirkubuz'un diğer filmlerinde de yaptığı üzere, bize izlediğimizin sadece bir film olduğu duygusunu iletir.

---

<sup>165</sup> a.g.m.

## 2. NURİ BİLGE CEYLAN

*“En büyük umudu  
kişisel sinemada görüyorum”  
Nuri Bilge Ceylan*

Nuri Bilge Ceylan, 1959 yılında İstanbul'da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliği bölümünden mezun oldu ardından Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV bölümünde iki yıl öğrenim gördü. 35 mm olarak çektiği 20 dakikalık "Koza" adlı ilk ve tek kısa filmi ile 1995 Cannes Film Festivali dâhil 17 uluslar arası festivale katıldı. Ardından 1997'de ilk uzun metrajlı filmi olan "Kasaba" ile eleştirmenlerin ve sinemaseverlerin dikkatlerini üzerine çeken Ceylan, 1999'da "Mayıs Sıkıntısı" adlı filmi ile bu çıkışını sürdürmüş, ulusal ve uluslararası pek çok festivalden ödül ile dönmüş ve özellikle yurtdışında büyük övgü toplamıştır. "Kasaba" ve "Mayıs Sıkıntısı"nın ardından üçlemesinin son filmi olan "Uzak", 2003 Cannes Film Festivalinde jüri özel ödülü ve en iyi erkek oyuncu ödüllerine layık görülmüştür. Ceylan, 2006 yılında ise eşi ile başrollerini paylaştığı "İklimler" adlı filmi ile Cannes Film Festivalinin yarışmalı bölümünde Ken Loach, Almodavar gibi ustalarla birlikte yarışmış ve FIPRESCI ödülünü almıştır.

Nuri Bilge Ceylan, filmlerinin tümünün yapımını, senaryosunu, kurgusunu, görüntü yönetmenliğini kendisi üstlenmiş ve ilk filminde iki, diğer filmlerinde ise beşer kişilik ekiplerle çalışmış ve filmlerini çok düşük bütçelerle çekmiştir. Yaptığı pek çok söyleşide kişisel bir sinemaya inandığını belirten Ceylan, ticari sinemanın karşısında konumlandırmıştır kendisini.

*“Ticari sinemanın uzağında kalmak isteyen her sinemacının kendi üretim koşullarını yaratması gerekiyor. Bence her zaman bir yol vardır. Düşük bütçe bu yollardan biri. Ama bana göre en radikal, en akıllıcısı ve en ahlakisi”<sup>166</sup>*

Ceylan, Demirkubuz ile birlikte her ne kadar dünyalara sahip olsa da, Türk sineması içinde çok farklı bir yere oturur. Her iki yönetmen de kendi kişisel sinema üsluplarını yaratmış ve filmlerine bu kişiselliği yansıtmışlardır. Her iki yönetmenin

<sup>166</sup> Mehmet Erdem "Piyasa Acımasız ve Demirden Yasalarla İşliyor" www.nbcfilm.com/kasaba/press



filmleri arasındaki açığı gün geçtikçe daralmaktadır. Ceylan giderek toplumsallaşmakta, Demirkubuz ise bireyselleşmektedir. Her iki yönetmen de minimal ve bağımsız sinemanın Türkiye'deki öncüleridir.

*“Filmlerimiz benzemiyor ama onların da (bağımsız sinemacıların) kendi aralarındaki filmleri de benzemiyor. Onları tanıyorum. Aramızda sevgi ilişkisi olduğu bile söylenebilir. Dayanışma olduğu... Üretim koşullarını kendimiz yaratmamız açısından bir benzerlik var. Her şeyi feda ederek, kayıtsız şartsız sinema yapma arzusu yönünden benzerlik var.”<sup>167</sup>*

*“Şu an içimde bir kıpırtı uyandıran tek şey Türkiye'deki “bağımsız sinema” diyebileceğimiz hareketin örnekleri... Derviş (Zaim), Zeki (Demirkubuz) saygı duyduğum arkadaşlar. Bunun dışında sinemaya karşı içimde fazla bir duygu yok.”<sup>168</sup>*

Ceylan sinemasının en önemli özelliği, anlatı yapısının ve film üretim biçiminin olabildiğince “minimal olmasıdır”. Minimalist sinemanın en önemli özelliği hikaye anlatımındaki sadeliğiyle, kamera kullanımındaki ekonomik tavidir; minimalist sinema oyuncusundan oynamasını değil gerçeği, olağanüstü kartpostal görüntüleri değil var olan kültürün fotoğrafını ister<sup>169</sup>. Onun sineması minimalist sinemanın ve basit anlatının tüm gereklerini yerine getirmektedir. Amatör oyuncu kullanımıyla, doğal dekor anlayışı ve durağan kamera hareketleri ile minimalist bir sinemanın içini doldurur. Filmlerinde oyuncu olarak kendi anne babasını ve yakın çevresini kullanır. “Uzak” filminde yan rollerde yer verdiği birkaç profesyonel oyuncu hariç, ısrarla amatör oyuncularla çalışır. 2006 yapımı, son filmi “İklimler”de ise bunu bir adım daha ileri götürerek başrolleri kendisi ve eşi ile paylaşır.

Kamerayı ve tekniği iyice görünmez kılmaya, kamera hareketlerinin mümkün olduğunca az olmasına çalışır. Filmlerindeki doğa görüntüleri, sadece bir insanın

<sup>167</sup> Güldal Kızıldemir, “Kasaba’lı Anlam Avcısı” Radikal Gazetesi, 21 Aralık 1997

<sup>168</sup> Leyla Sevükten “Ancak Gerçekçi İnsanlar İyi Film Yaparlar” www.nbcfilm.com

<sup>169</sup> Rıza Kıracı “Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm” 25 Kare, sayı31,2000, s.15

sahip olabileceği açılardan görüntüye alınmıştır. İnsani bir bakış açısının kullanılması, tıpkı bir insanın her şeyi görememesi gibi, anlatıyı sade, basit ama insani kılmaktadır.

Ceylan, filmlerini taşra/kent ve gitmek/kalmak ikilemi, karşıtlığı üzerine kurar. Bu gerilimi Saffet/Yusuf ve Muzaffer karakterleri üzerinden iletir. Her üç filminde bu karakterler bir devamlılık sergiler. İlk iki filmi “*Kasaba*” ve “*Mayıs Sıkıntısı*”nda bu ikilik dramatik bir gerilim yaratmazken, “*Uzak*” bu gerilim üzerine oturur. Taşranın boğuculuğu, sıkıcılığı, durağanlığı ve gitmek için beslenen özlem Saffet/Yusuf karakteri ile temsil edilirken, kentlin ve kent insanının yalnızlığı, bencilliği ve kalmak Muzaffer karakteri ile temsil edilir. Ceylan’ın bu karşıtlıklar üzerine kurulan filmlerinden “*Kasaba*” ve “*Mayıs Sıkıntısı*”nda seyirci herhangi bir karakter ile duygusal yakınlık özdeşlik kurmazken, “*Uzak*”ta Yusuf karakteri ile duygusal bir kurar.

Minimalist bir sinema anlayışının izini süren yönetmenin sinema dili basit anlatı sinemasına dayanır. Basit anlatı, “çok sade, yaşamın gündelik akışı içinde belli belirsiz seçebileceğimiz olaylar çevresinde gelişen bir öyküleme kalıbıdır ve çok katı kurallarla belirlenmiş bir kurmaca alt yapıya gerek yoktur.”<sup>170</sup> Çatışma içeren durumlar sergileyip anlatı mantığı içinde bunları çözen, belirli bir sonuca ulaştıran bir yapı izlemek yerine, gündelik durumlara odaklanır.<sup>171</sup> Ceylan, hayatı olduğu gibi aktarır, neden-sonuç ilişkisinin mantıksal devamlılığına yer vermez. Anlatılan şey ise sadece yaşamın kendisi ve basitliğidir.

Yönetmen bu minimalist geleneğe bağlı olarak müziğin kullanımında, diyaloglarda ve kamera hareketlerinde oldukça ekonomik bir tavır sergiler. Uzun-genel çekimleri tercih eder ve kamerası çoğu zaman sabittir. Diyaloglar ve ses Ceylan’ın sinemasında olabildiğince az kullanılmaya çalışır. Çoğu yerde yönetmen “minimal ölçüde kısık bir ses”i tercih eder. Ceylan, fon müziğine de çok dikkatli yaklaşır, müziği seyirciyi etkilemek için kullanmamaya özen gösterir<sup>172</sup>.

Filmlerde vurgulanan bir başka olgu ise doğa-insan uyumudur. İnsan, hiçbir zaman doğanın dışında resmedilmez. Bu noktada, yönetmen, Batı referanslı bir

<sup>170</sup> Aslı Daldal, “Gerçekçi Geleneğin İzinde” Doğu-Batı, sayı 25, 2003-2004, s.68

<sup>171</sup> Suner “Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik Bellek”, s.125

<sup>172</sup> Daldal “Gerçekçi Geleneğin İzinde” s.69

anlayıştan çok doğu felsefe ve kültürünün temelinde yer alan insanın ve doğanın bir bütün olduğu anlayışına yaslar sırtını. Doğa, bir fon olmaktan çok, insanın içinde yaşadığı bir bütünlük olarak sunulur. Yukarıdaki bir paragrafta da bahsettiğimiz gibi Ceylan, kamerasını bir insan gözünün bakış açısı dâhilinde kullanır. Özellikle doğayı resmettiği bölümlerde, doğa ancak bizim onu görebileceğimiz açı ve seviyelerde çıkar karşımıza. Biçimsel bu özellik, yönetmenin doğa-insan anlayışını yansıtır bir bakıma. Onun insanı doğaya egemen olmak istemez, sadece onunla bir ve bütün olarak yaşar.

## **KASABA(1997)**

<b>Yönetmen:</b>	Nuri Bilge Ceylan
<b>Senaryo:</b>	Nuri Bilge Ceylan
<b>Yapım:</b>	Nuri Bilge Ceylan
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Nuri Bilge Ceylan
<b>Oyuncular:</b>	Fatma Ceylan Emin Ceylan Mehmet Emin Toprak Havva Sağlam Cihat Bütün
<b>Kurgu:</b>	Ayhan Ergürsel
<b>Yapımcı:</b>	NBC Film
<b>Özellikler:</b>	35mm Siyah-Beyaz
<b>Süre:</b>	85'

### **Aldığı Ödüller**

1998 İstanbul Film Festivali

- FIBRESCİ Ödülü

1998 İstanbul Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü

1998 Berlin Film Festivali

- Caligari Ödülü

1998 Tokyo Film Festivali

- Gümüş Ödül

1998 Nantes Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü

1999 Premier Plans Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü

1999 Cologne Film Festivali

- En İyi Film

Ceylan'ın ilk filmi adını doğrudan bugün artık kaybolmakta olduğu söylenen yer/topluluk ölçeğinden alır: *Kasaba*. Yönetmenin geçmişinden otobiyografik öğeler taşıyan film, Ceylan'ın kendi çocukluğunun bir bölümünün geçtiği Çanakkale yakınlarındaki Yenice kasabasında çekilmiştir. “Kasaba”, bir ailenin üç farklı kuşağına mensup bireyler üzerinden taşrada gündelik hayatın küçük ayrıntılarına odaklanır.<sup>173</sup>

“*Kasaba*” farklı ama birbiri ile bağlantılı dört hikâyeye anlatır. İlk hikâyede Asiye ve Ali'yi okuldayken izleriz. İkinci hikâyede Asiye ve Ali okuldan eve doğru uzun bir yolculuk yapmaktadır. Üçüncü hikâyede tüm aile fertleri bahçede oturur, mısır közler ve sohbet ederler. Son hikâyeye ise evde geçer ve aile üyelerinin uykuya hazırlanışı ile çocukların gördüğü düşleri anlatır.

“*Kasaba*” gitmek ve kalmak üzerine kurulu bir filmidir ve bu gerilim filmin üçüncü hikâyesi olan ailenin bahçede ateş etrafında sohbet ettiği bölümde verilir. Babası gibi “aylak” ve bir “baltaya sap olamamış” Saffet girdiği hiçbir işte dikiş tutturamamıştır ve yaşadığı kasabadan hep gitmek istemektedir. Saffet'in karşılığını temsil eden ise amcası Emin karakteridir. Amerika'da yüksek lisans yapmış olan Emin en sonunda doğduğu kasabaya geri dönmüştür. Büyük İskender ile kendisi arasında bağlar gören Emin, okumuş olmasının tüm eziciliğini yansıtır<sup>174</sup>. Saffet sürekli olarak kasabanın sıkıcılığından ve gitmekten bahseder.

Filmde iki farklı zamansal boyutu tek bir düzleme oluyormuşçasına izleriz. Filmde anlatılan tüm hikâyeler bir ailenin kasabadaki 24 saatini anlatırken, mevsim de kıştan

<sup>173</sup> Suner, “*Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik Bellek*” s.107

<sup>174</sup> Görücü, [www.nbcfilm.com/kasaba](http://www.nbcfilm.com/kasaba)

bahara döner. İki farklı zamansal boyut birbiri ile çakışır. “Gündüz-gece ve mevsim geçişlerinin iç içeliği kasabada zamanın akışını bir tekrar ve yineleme döngüsüne dönüştürür. Günler, mevsimler geçer, her şey aynı kalır, her şey kendini tekrarlar. Zamanla ilişkili olarak yapılan yineleme ve durağanlık vurgusundan ötürü denilebilirki, ‘Kasaba’nın anlattığı taşrada zamanın akışından ziyade akmayışıdır.”<sup>175</sup>

Profesyonel fotoğrafçılıktan gelen Ceylan, bu ilk uzun metrajlı filminde görüntüleri bir fotoğraflar geçidi olarak sunar. Fotoğrafların birbiri ardına aktığı, doğa ve insan görüntüleri en yalın haliyle bize insanı anlatır. Belgesele yakın anlatım tarzında, durağan kamera hareketler, yakın ve aşırı yakın çekimler, genel planlarla hayat olduğu gibi anlatılmıştır. Yönetmen kurgusal bir öykü yaratmaz, özellikle görüntünün etkileyiciliğini ön plana çıkarmıştır. Nuri Bilge Ceylan, “Kasaba”da amatör oyunculara yer vererek kendi ailesini ve yakın çevresini oynatmıştır.

## **MAYIS SIKINTISI (1999)**

<b>Yönetmen:</b>	Nuri Bilge Ceylan
<b>Senaryo:</b>	Nuri Bilge Ceylan
<b>Yapım:</b>	Nuri Bilge Ceylan
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Nuri Bilge Ceylan
<b>Oyuncular:</b>	Fatma Ceylan (Fatma) Emin Ceylan (Emin) Mehmet Emin Toprak (Saffet) Muzaffer Özdemir (Muzaffer) Muhammed Zımbaoğlu (Ali)
<b>Yapımcı:</b>	NBC Film
<b>Özellikler:</b>	35mm Renkli
<b>Süre:</b>	131’

---

<sup>175</sup> Suner, “Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet Kimlik Bellek” s.109

## **Aldığı Ödüller**

1999 Antalya Film Festivali,

- En İyi Yönetmen
- En İyi 2. Film
- Jüri Özel Ödülü (Tüm Oyuncular İçin)

2000 İstanbul Film Festivali

- En İyi Türk Filmi
- Altın Lale
- FIPRESCI Ödülü
- Seyirci Ödülü

2000 Ankara Film Festivali

- En İyi Film

2000 SİYAD Ödülleri

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen

2000 Alexandria Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü
- En İyi Erkek Oyuncu (M.Emin Ceylan)
- En İyi Kurgu

2000 Brüksel Akdeniz Film Festivali

- En İyi Film

2000 FELIX Film Festivali

- Eleştirmenler Ödülü

2000 Premier Plans Film Festivali

- En İyi Film

2000 Fajr Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü

2001 Buanes Aires Film Festivali

- En İyi Yönetmen

2001 Singapur Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü

2001 Beyrut Film Festivali

- En İyi Yönetmen

2001 Bangkok Film Festivali

- En İyi Senaryo

2001 Mayorka Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü,

“Mayıs Sıkıntısı” bir kasabanın rutin yaşamını, doğayla ve kendisiyle barışık insanların sade hayatlarını anlatırken, bu genel plan içerisinde birbiri içine geçmiş dört öykü üzerine kurulur. Muzaffer çocukluk günlerini geçirdiği Anadolu kasabasına, bu kasabada çekmeyi planladığı film için gelir. Muzaffer’in babası Emin, tarlasının yanındaki küçük ormanlık bölgeyi tarlasının sınırlarına katabilmek için kadastrocuları beklemektedir. Muzaffer’in genç akrabası Saffet, üniversiteyi kazanamadığı için büyük bir sıkıntı duymakta ve Muzaffer sayesinde İstanbul’a gidebileceğini ummaktadır. Öte yandan küçük Ali, hayalini kurduğu müzikli saate kavuşmak için önemli bir “yumurta” sınavı vermek zorundadır. Fazla dramatik bir gerilim içermeyen bu dört küçük anlatı iki genel tema üzerinde “çeşitlemeler” yapılmasını sağlar. “Mayıs Sıkıntısı”nda özellikle “doğa-insan” uyumu ve diyalogların “anlamsızlığı” ve “iletişimsizlik” dikkati çeken iki önemli temadır.<sup>176</sup>

Filmin öyküleri, kasabada gördüğümüz kişilerin o kasabada yaşamının üç farklı anında olan çocuk, genç ve yaşlının, Muzaffer’in olduğu süre içerisinde yaşadıklarından oluşur. Ceylan, taşra/kent ikilemini Muzaffer ve onun kasabalılar ile ilişkileri üzerinden verir. Muzaffer tüm kasabalılardan farklı olarak sadece çıkarları doğrultusunda hareket etmekte ve herkese çıkarı oranında ilgi göstermektedir.

“Kasaba” filminde başlayan gitmek ve kalmak gerilimi “Mayıs Sıkıntısı”nda daha yoğun bir biçimde devam eder. Özellikle Saffet’in gitmek için yapamayacağı şey yoktur. Ailesi ile ters düşmek pahasına fabrikadaki işini bile bırakır. Onun tek hayali ve çıkışı gitmektir. Bunun için ona yardım edebilecek kişi ise Muzaffer’dir. Ancak Muzaffer ilk başta söz verdiği halde sonra Saffet’e pek çok bahane öne sürerek İstanbul’a gelmemesi yönünde ikna etmeye çalışır.

---

<sup>176</sup> Daldal, “Gerçekçi Geleneğin İzinde” www.nbcfilm/mayissikintisi

“Mayıs Sıkıntısı”, Ceylan’ın bir önceki filmi olan “Kasaba”nın çekim sürecini anlatır bir anlamda. Muzaffer, tıpkı Ceylan’ın kendisi gibi, doğduğu kasabaya döner ve ailesini ikna ederek bir film çekmeye başlar. Fransız eleştirmen Yannick Lemarie’ye göre, Nuri Bilge Ceylan “Kasaba”nın kamera arkası görüntülerini izleyince setteki bencilş tutumundan vicdan azabı duyar ve bu deneyimi biraz da günah çıkarma isteğiyle filmleştirir<sup>177</sup>. Muzaffer bir anlamda, Nuri Bilge’nin alter egosudur.

“Mayıs Sıkıntısı” film yapma yöntemi ile, ticari ve popüler film üretiminin tüm şema ve kodlarını dışlar. Ticari sinemanın ideolojik etkisini bir anlamda parçalar ve sadece hayattan bir kesit sunar. Minimalist sinema anlayışının benimsendiği bu film için Ceylan şöyle demektedir: “Sadece üretim koşulları ve bütçe açısından değil, sinemanın anlatım araçlarının belli bir tutumlulukla kullanılması da benim için önemli. İçinde yaşadığımız kaotik ortama, tüketim çılgınlığına, fazlalıklar kültürüne karşı mücadele etme, direnme şeklim benim bu biraz da...”<sup>178</sup>

“Mayıs Sıkıntısı”, “Koza” ve “Kasaba” filmleri ile birlikte okunduğu zaman bir üçlemenin son filmi olarak da okunabilir. Bu üç film, fotoğraf ve belgesel pratiğine daha çok yaslanır ve hayatı tüm kusur ve yanlışlarıyla birlikte sunar. Ancak bu filmden sonra, Ceylan daha kişisel ve soyut bir dil kullanmaya başlayacak ve sinema pratiğine daha çok yaklaşmaya başlayacaktır.

## UZAK(2002)

<b>Yönetmen:</b>	Nuri Bilge Ceylan
<b>Senaryo:</b>	Nuri Bilge Ceylan
<b>Yapım:</b>	Nuri Bilge Ceylan
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Nuri Bilge Ceylan
<b>Oyuncular:</b>	Mehmet Emin Toprak (Yusuf) Muzaffer Özdemir (Mahmut) Zuhal Gencer (Nazan)

---

<sup>177</sup> a.g.m

<sup>178</sup>Erdem “Piyasa Acımasız ve Demirden Yasalarla İşliyor” [www.nbcfilm.com/kasaba/press](http://www.nbcfilm.com/kasaba/press)



**Özellikler:** 35mm Renkli

**Süre:** 110'

**Aldığı Ödüller**

2002 Antalya Film Festivali

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen
- En İyi Senaryo
- En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (M.Emin Toprak)

2002 Ankara Film Festivali

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen
- En İyi Kurgu
- En İyi Görüntü Yönetmeni
- En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Zuhal Gencer)

2002 Arıburnu Ödülleri

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen

2003 SIYAD Ödülleri

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen
- En İyi Görüntü Yönetmeni

2003 İstanbul Film Festivali

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen
- FIPRESCI Ödülü

2002 Cannes Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü
- En İyi Erkek Oyuncu (Muzaffer Özdemir ve M. Emin Toprak)

2003 Cinemaya Film Festivali

- En İyi Film

2003 FIPRESCI Ödülleri

- En İyi Film

2003 Cinemanila Film Festivali

- En İyi Film

2003 Film Camera Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü

2003 Chicago Film Festivali

- Gümüş Hugo

2003 Montpellier Film Festivali

- En İyi Film
- Eleştirmenler Ödülü

2003 Trieste Film Festivali

- En İyi Film

2004 Mexico City Film Festivali

- En İyi Yönetmen
- En İyi Görüntü Yönetmeni

2004 Singapur Film Festivali

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen
- En İyi Erkek Oyuncu (M.Emin Toprak)

Türk sineması içinde farklı bir estetik tavra sahip olan, üretim koşullarını tamamen bireysel anlamda yaratarak sınırlı bir bütçe ile kamerayı kendi kullanarak, görsel anlamda oldukça başarılı bir film ortaya çıkaran Ceylan, iki farklı toplumsal kesime ait insanı bir araya getirerek, kar altında İstanbul görüntüleriyle, iç dünyaların karmaşasını, doğallık ve gerçeklik duygusuna sadık kalarak yansıtır.<sup>179</sup>

“*Uzak*” filmi Ceylan’ın önceki filmleri “*Kasaba*” ve “*Mayıs Sıkıntısı*”nın bir devamı olarak görülebilir. “*Kasaba*”da gitmek/kalmak ve kasabalılığı, taşralılığı insan-doğa ve üç kuşağın bir ardılığı içinde anlatan Ceylan, “*Mayıs Sıkıntısı*”nda taşraya “uzak”tan, dışardan bir karakteri, Muzaffer’i getirir. Filmin eksenine taşralılık/kentlilik gerilimi oturur. Hep “uzak”lara gitmek isteyen Saffet, muzaffer’e yardım etmek için işinden bile ayrılmayı göze alır. Muzaffer her ne kadar zorluklar yaşasa da doğduğu

---

<sup>179</sup> Necla Algan, “**Türk Sinemasında Tematik Açıdan Bir Kırılma Noktası**” [www.nbcfilm.com/uzak](http://www.nbcfilm.com/uzak)

“kasaba” onu içine alır, dışlamaz, yabancılaştırır. “*Uzak*” da ise Muzaffer, Mahmut’a, Saffet de Yusuf’a dönüşür. Bu sefer mekân uzağın ta kendisi İstanbul’dur. İstanbul’a iş bulmak için gelen Yusuf, fotoğrafçı ve yönetmen olan akrabası Mahmut’un evinde kalacaktır. Ev sahipliği yapma sırası şimdi kenttedir. “Kasaba”da başlayan “Mayıs Sıkıntısı” ile artan taşralılık/kentlilik gerilimi bu filmde had safhaya ulaşır. Mahmut, Yusuf’un gelişinden oldukça rahatsızdır ve her fırsatta bu rahatsızlığını çekinmeden dile getirir.

“*Uzak*” filmi, “*Mayıs Sıkıntısı*”nın tersten okunmuş hali gibidir. Görev sırası kentindir artık ancak Saffet/Yusuf aradığını, hayal ettiğini bir türlü bulamaz uzaklarda. İş bulmak neredeyse imkansız gibidir ve kimse ona yardım etmemektedir. Bunun yanında hırsızlıkla suçlanır, horlanır. Saffet/Yusuf ne kadar insani ve geleneksel değerlere bağlı ile ise Muzaffer/Mahmut o kadar yalnızlaşmış, yabancılaşmıştır. Hiçbir insani ilişkiyi yürütemeyen Muzaffer/Mahmut, o kadar duyarsızlaşmıştır ki annesinin hastalığını bile önemsemez. Oysaki Saffet/Yusuf annesini gizlice telefonla arayarak onun ağrıyan dişi ile ilgilenir.

Mahmut, Tarkovski gibi filmler çekmek ister ancak yaptığı tek şey reklam fotoğrafçılığıdır. Duyarsız, çıkarıcı, bencil, geleneksel ve toplumsal bağlarından kopmuş, sorumluluk duygusu taşımayan biridir. Yapayalnız yaşar ancak bu yalnızlığı, kendisini dışardan koruyan bir kale olarak kullandığı evi, bir taşralı tarafından işgal edilmiştir. Mahmut’un bu taşralı delikanlıyı küçümseyen tavrı Türkiye’nin özellikle 80 sonrası bir panoramasını sunar. Taşra/kent ikilemi içinde taşranın “ötekileştiği” giderek yok olduğu, kente kaydığı ve onun içinde eridiği bir dönemdir bu dönemdir.

### 3. SEMİH KAPLANOĞLU:

1963 yılında doğan Semih Kaplanoğlu,1984 yılında 9 Eylül Üniversitesi Sinema-TV bölümünden mezun oldu. “Eski Evler, Eski Ustalar” ve “Mimar Sinan” belgesellerinde kamera asistanı olarak çalıştı. Daha sonra televizyon için “Şehnaz Tango” adlı diziyi 52 bölüm boyunca yazıp yönetti. Takma isimlerle özel televizyonlara çeşitli senaryolar yazdı. 2001 yılında ilk uzun metrajlı filmi olan “Herkes Kendi Evinde” yi 2004’de ise “Meleğin Düşüşü”nü çekti.

Kaplanoğlu, ticari sinemadan ziyade sanat sineması ve bağımsız film üretim pratiği içinde yer almaktadır. “Sanat sanat içindir” anlayışını benimsediğini söyleyen Kaplanoğlu, verdiği bir röportajda “*Siz yaparsınız, insanlar bunu kabul ederler ya da etmezler. Etmiyorlar diye kötü değildir, ediyorlar diye de iyi değildir. Bazı filmlerin çok izlenmesinin altında, zekice bir pazarlama taktiğinin yattığını düşünüyorum.*”<sup>180</sup> demektedir. Kaplanoğlu, sinema anlayışı olarak kendini Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi isimlerle gelişen bağımsız sinemacılık tarzına yakın bulduğunu da pek çok röportajında belirtmiştir.

İlk filmi “Herkes Kendi Evinde”yi bir reklâm şirketi olan “Haylazz Prodüksiyon” yapımcılığında çeken Semih Kaplanoğlu, bu nedenle yaşadığı zorlukları bertaraf etmek için kendi yapım şirketi olan “Kaplana Film”i kurar ve ikinci filminin yapımcılığını kendisi üstlenir. Böylece kendisine daha geniş bir karar ve davranış alanı yaratmış olur. Yapımcının, film üzerinde var olan müdahalesi, bir sanat eseri olarak filmi sınırlandırır.

Daha çok karakterler üzerine kurulu, yalın ve sade bir sinema anlayışına sahiptir. Filmin bir popüler kültür ürünü ve dolaşım nesnesi olmasının karşısında filmi daha minimalist daha sanatsal kodlarla kurar.

Kaplanoğlu, yurtdışında pek çok festivalde filmlerini gösterme olanağı bulmuş olmakla birlikte, yurtçinde seyirciyle pek fazla buluşmamıştır.

---

180 <http://www.ozgurpolitika.org/2001/06/13/hab21.html>

## HERKES KENDİ EVİNDE (2001)

<b>Yönetmen:</b>	Semih Kaplanoğlu
<b>Senaryo:</b>	Semih Kaplanoğlu Özden Cankaya Serpil Kirel
<b>Yapım:</b>	Haylazz Production
<b>Oyuncular:</b>	Erol Keskin (Nasuhi) Tolga Çevik (Selim) Anna Bielska (Olga)
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Hayk Kirakosyan
<b>Özellikler:</b>	35mm Renkli
<b>Süre:</b>	110'
<b>Aldığı Ödüller:</b>	

### 20.İstanbul Uluslararası Film Festivali

- En İyi Türk Filmi
- En İyi Erkek Oyuncu (Erol Keskin)
- En iyi Görüntü Yönetmeni

### 13. Ankara Film Festivali

- En İyi Film
- En iyi Görüntü Yönetmeni
- En İyi Senaryo Yazarı

### 11.Uluslararası Singapur Asya Film Festivali

- En İyi Yönetmen

Selim (Tolga Çevik), anne ve babasının ölümünden bir yıl sonra, hobisi olan New York'ta yaşamak için belki de tek şansı olan Yeşil Kart'a başvurur. Çekilen kura sonucu Amerikan vatandaşı olma hakkını kazanır. Hazırlıklara başladığı sırada, varlığından hiç haberdar olmadığı büyük amcası Nasuhi (Erol Keskin), Rusya'dan döner. Nasuhi 58 yıl önce, Sovyet Rusya'da yaşamak için gitmiş ve doğduğu yerde ölmek için geri dönmüştür. Olga da (Anna Bielska) deniz kaptanı babasının izini sürmek için Türkiye'ye gelir. Ancak babasının Türkiye'de değil Sydney'de olduğunu

öğrenir. Uçak bileti için 300 dolara ihtiyacı olan Olga, parayı bulmak için fahişelik yapmaya karar verir. Nasuhi, Olga'yı perişan bir halde bulur ve onu Selim'in evine getirir. Üçü birlikte Selim'in babasından kalan ve Nasuhi'nin son günlerini geçirmek için geri döndüğü Alaçatı'daki taş eve giderler. Selim, Amerika'daki yeni yaşamı için satmayı planladığı ev, Nasuhi'nin ölmeyi hayal ettir yerdir. Selim bir karar vermek zorundadır; ya Türkiye'deki tek kökünü yani o evi satacak ya da köklerinin peşindeki Nasuhi'ye bırakacaktır.

Filmin bu üç kahramanı, kimliklerinin oluşum süreçlerini çok farklı tarihsel süreçlerde gerçekleştirmişlerdir. Selim, günümüz orta sınıf karakterini temsil eder. Yirmili yaşlarında, ortalama geliri; evi, arabası ve düzenli bir ilişkisi olan biridir. Ancak, anne ve babasının ölümünden sonra gittikçe daralan bir dünyada bulmuştur kendini ve kendisinin de neden yaptığını pek bilmediği bir biçimde Amerika'ya gitmeyi istemektedir. Olga ise, kendilerini terk eden babasının peşindedir. Olga aslında, parçalanmış ailesinin izini sürerken, koskoca bir ülkenin izini de arar. Nasuhi yeğeninden farklı olarak İkinci Dünya Savaşı yıllarında idealleri uğruna ülkesini terk edip Sovyetler Birliği'ne gitmiş, bir süre tutuklu kalmış, ardından da savaşta bulunmuştur. Şimdi Sovyetler Birliği'nin yıkılmasından sonra o da kendi izlerini aramak üzere ülkesine dönmüştür.<sup>181</sup>

Semih Kaplanoğlu, "Herkes Kendi Evinde"yi gitmek ve kalmak üzerine kurar. Kimlik, aidiyet, seçim, yerel ve küresel olanın sorgulandığı filmde tüm bu kavramlar birbirinden oldukça farklı üç karakter üzerinden çizilirken, taş ev, mekan olmaktan öte bu üç karakteri ve çatışmalarını ortaya koyan dördüncü bir karakter olarak yer alır. 1980 sonrası sunulan Yeni Dünya düzeninin parçalayıcı ve kimliksizleştirici gücü Selim ve Olga'da hayat bulurken, Nasuhi, modern dönemin idealist ve biraz da nostaljik bireyinin simgesidir.

---

<sup>181</sup> Aydemir, Şenay, <http://www.evrensel.net/01/05/15/kultur.html>

#### 4. DERVİŞ ZAIM

Derviş Zaim, 1964 yılında Kıbrıs'ta, günümüzde Rum tarafında kalan Limasol'da doğar. 1974 yılında Kıbrıs savaşı sonrasında ailesiyle birlikte Türkiye'ye gelir. Boğaziçi Üniversitesi'nde İşletme lisansını tamamladıktan sonra İngiltere Warwick Üniversitesi, British Cultural Studies'te kültürel çalışmalar dalında yüksek lisans yaptı. Okul sıralarında Boğaziçi Üniversitesi'nde sinema ile ciddi olarak uğraşmaya başlayan Zaim, sinemada teorinin yanında yavaş yavaş senaryolar yazmaya, yazdığı senaryoları fotoroman olarak çekmeye başladı. Bu arada televizyon için belgeseller yaptı. Çeşitli yayın kuruluşlarında yönetmen ve yönetmen yardımcısı olarak çalıştı. İlk filmi “*Tabutta Rövaşata*”yı 1996 yılında çekti. 2000 yılında “*Filler ve Çimen*”i 2003 yılında ise “*Çamur*” filmlerini yaptı. Yönetmenin “Ares Harikalar Diyarında” adlı bir de yayınlamış romanı bulunmaktadır.

Derviş Zaim'in yaptığı üç film de birbirinden farklı düzlemlere oturmakla birlikte filmlerin en önemli ortak noktaları yönetmenin yaşadığı coğrafyanın, tarihin ve kendi kişisel tarihinin belli problemlerini ortaya koyan filmler olmasıdır. Filmlerinde önemli olan yanıtlar değil ortaya koyduğu sorulardır.

Zaim sinemasının bir başka özelliği ise filmlerinin sembolik bir anlatı yapısı üzerine kurulu olmasıdır. Her üç filmde de bu anlatım yolunu seçen yönetmen kullandığı renkler ve nesnelere bir çağrışımlar dizisi yaratır. Filmlerinin alt metnini oluşturan bu semboller filmin anlatımında yardımcı bir araç olarak kullanılır. “*Tabutta Rövaşata*”da kullanılan tavus kuşu, “*Filler ve Çimen*”de Havva'nın ve abisinin bulunduğu sahnelerin ve giysilerin yeşil ağırlıklı olması, yönetmenin kullandığı semboller ve göndermeler olarak okunabilir.

Derviş Zaim'in sinemasında mekânlar önemli yer tutar. Zaim'in sineması mekân öncelikli bir sinemadır diyebiliriz. Çekimlerin hemen tamamına yakını dış mekânlarda geçer. En çok şehir imgelerini kullanarak sinema dilini yaratır. Dış mekânlar, kapalılığı, kısıtılmışlığı simgelediği gibi (*Tabutta Rövaşata*), kaçıışı ve özgürlüğü de simgeler (*Filler ve Çimen*).

Televizyon, yönetmenin filmlerinde sıkça karşımıza çıkan bir olgudur. Kimi zaman hikâyedeki boşlukları doldurmak için kullanılan televizyon kimi zamanda gördüklerimizin ve onun arkasındaki gerçeklerin egemen söylem tarafından nasıl denetlenip sunulduğunu anlatır. Televizyon, yönetmenin yaratmak istediği ironiyi sunar bize ve aslında gördüklerimizin gerçek olanla ne oranda çakışıp çakışmadığı gösterir. Televizyonu eleştirel bir araç olarak kullanırken, televizyonu da eleştirir.

Derviş Zaim, Türk bağımsız sinemasının önemli figürlerinden biridir. Yaptığı bir söyleşide Türkiye’de bağımsız sinemaya inandığı belirten Zaim, *“Bugünün yapım koşulları bakımından konuşmasını yapmak gerekirse, 90’lı yıllarda kazanılan ivme daha çok düşük bütçeli filmlerin yapılmasında gündeme geldi. Düşük bütçeli film yapmanın da bizler için ileriki dönemlerde de geçerliliğini koruyacak bir yöntem olduğunu düşünüyorum. Bunların devam etmesi gerektiği inancındayım”*<sup>182</sup> demektedir.

Yaptığı filmlerin finansmanı konusunda farklı yollara başvuran Zaim, İlk filmi *“Tabutta Rövaşata”*’yı kendi deyimi ile “gerilla tarzı üretim biçimi ile yapmıştır. *“Projenin kendisi tikel koşulları belirliyor. İlk filmim ‘Tabutta Rövaşata’, düşük koşullarda gerilla tarzıyla çekilmiş bir filmdir ve bu tarzıyla başka Türk Sinemacılarına bir model olma ihtimali belirmişti o sıralarda. İnsanlar sonra bu konuda daha fazla örnekler ortaya çıkardı. Ben şahsen içinde bulunduğum şartların beni belirlediğini düşünüyorum. Bu ‘Filler ve Çimen’de de vardı. ‘Filler ve Çimen’deki konu nedeniyle, konunun bakirliği nedeniyle çok yaygın bir finansman söz konusu olamayacaktı. Onu daha çok şahsi kaynaklarla hallettik.”*<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> <http://www.yerleske.net/makale53.html>

<sup>183</sup> [www.biggllook.com/Biggistanbul/roport/DervisZaim](http://www.biggllook.com/Biggistanbul/roport/DervisZaim)



## TABUTTA RÖVAŞATA (1996)

*“Dünyada Herkesin Bir  
Mayını Vardır...”  
Filler ve Çimen*

<b>Yönetmen:</b>	Derviş Zaim
<b>Senaryo:</b>	Derviş Zaim
<b>Yapım:</b>	Ezel Akay
<b>Oyuncular:</b>	Ahmet Uğurlu (Mahsun) Tuncel Kurtiz (Reis) Ayşen Aydemir (Eroinman Kız)
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Mustafa Kuşçu
<b>Kurgu:</b>	Mustafa Presheva
<b>Özellikler:</b>	35mm Renkli
<b>Süre:</b>	76'
<b>Aldığı Ödüller:</b>	

### 33. Antalya Film Festivali

- En İyi Film
- En İyi Erkek Oyuncu (Ahmet Uğurlu)
- En İyi Senaryo
- En İyi Kurgu

### 1997 İstanbul Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü
- FIPRESCI Ödülü

### 1997 Orhan Arıburnu Ödülleri

- Yılmaz Güney Jüri Özel Ödülü
- En İyi İkinci Film

### 1997 SİYAD

- En İyi Erkek Oyuncu (Ahmet Uğurlu)

### 1997 Ankara Film Festivali

- En İyi Erkek Oyuncu (Ahmet Uğurlu)

### 1997 Montpellier Uluslararası Film Festivali

- Mansiyon Ödülü
- Akdeniz Eleştirmenler Ödülü

- Fransız Sanat Öğrencilerinin Verdiği En İyi Film Ödülü

1997 Amiens Uluslararası Film Festivali

- Asya Filmleri Kategorisinde En İyi Film

1997 Torino Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü
- Halk Ödülü

1997 Selanik Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü
- En İyi Erkek Oyuncu (Ahmet Uğurlu)

1998 San Francisco Film Festivali

- En İyi Film

1998 Dannonay Film Festivali

- En İyi Film
- En İyi Erkek Oyuncu (Ahmet Uğurlu)

“*Tabutta Rövaşata*”nın öyküsü yirmi sekiz yıl boyunca Rumelihisarı’nda yaşamış olan Dursun Tokta’nın hayatından esinlenmiştir. Rövaşata terimi, kaleye arkası dönükken yere paralel biçimde yapılan, futbolun en zor hareketlerinden biridir ve bu hareketin yapılabilmesi için geniş bir manevra alanına ihtiyaç vardır. Film adından başlayarak büyük bir ironiyi sunar bize. Mahsun Süpertitiz (Ahmet Uğurlu), Rumelihisarı’nda yaşayan bir evsizdir. Balıkçı teknelerinde, boş inşaatlarda kalmaktadır. Etrafında, onu himayesine almış Reis’ten (Tuncel Kurtiz) ve en yakın arkadaşı Sarı’dan başka pek kimsesi olmayan Mahsun’un en büyük tutkusu “araba kaçırmak”tır. Gece kaçırdığı arabalarla İstanbul’da gezer önce, sonra içinde uyur sabah olduğu zaman ise aldığı gibi bırakır arabayı. Bazen kirlettiği arabaları temizlemeyi de ihmal etmez. Boğaz’da günlerini geçirdiği kahveye takılan bir başka toplum dışı insan olan eroinman bağımlısı kıza (Ayşen Aydemir) aşık olur. Reis’in yardımıyla takıldığı kahvenin tuvaletine bakmaya başlar ve kızla yakınlaşırlar. Bu arada İran Cumhurbaşkanı’nın Süleyman Demirel’e hediye ettiği ve Rumelihisarı’na bağışlanan tavus kuşları ile ilgili yapılan bir haberin çekimine tanık olur ve tavus kuşlarını görmeye gider. Ancak bekçi Mahsun’un içeri girmesine izin vermez. Mahsun da içeri gizlice girer ve tavuskuşlarıyla dostluk kurar. Aşık olduğu kıza verdiği

kahvenin üst katındaki odayı kızın fuhuş amacıyla kullandığını öğrenince yıkılır. Ancak kızın komaya girmesi ile onu bindirdiği Reis'in teknesini batırınca hayatında var olan her şeyi kaybeder. Sonunda açken tavus kuşlarından birini yemeye kalkışırken yakalanır.

Yönetmen Derviş Zaim'in ifadesiyle "gerilla tarzı" çekilmiş bir film olan "*Tabutta Rövaşata*" üç hafta gibi kısa bir sürede çekilmiş ve ekip ve oyuncular çekim sırasında para almadan çalışmışlardır. Ahmet Uğurlu ve Tuncel Kurtiz dışında hemen hemen bütün oyuncuların amatör olduğu "*Tabutta Rövaşata*", hayatın dışladığı hiçbir şekilde kendine yer açmadığı bir insanın, insana has temel değerleri taşıyabildiğini anlatan etkileyici bir filmidir.

Hayatın kenarında kalmış, tek istediği en temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek olan Mahsun, içinde yaşadığımız sistemin görmediği, görmek istemediği biridir, "ötekidir". Etrafındaki insanlar da onun gibidir, kenardadır. Yönetmen bu kenarda kalmışları anlatırken , bunun arkasında yatan sosyal gerçeklerle ilgilenmez, sadece var olanı, görmemiz gerekeni gözler önüne serer.

En büyük tutkusu arabadır Mahsun'un. Yakalanıp dayak yiyeceğini bile bile bu tutkusundan vazgeçmez. Toplumun ve sistemin bir "suç" saydığı araba hırsızlığı onun hayattan ve soğuktan tek kaçıışıdır. Araba onun için hiç sahip olmadığı "ev" gibidir. Arabanın asıl işlevi, hareketi, yer değişimini, uzaklaşmayı mümkün kılmasıdır<sup>184</sup>.

Hayatın her alanında edilgin ve bağımlı konumlanışa rağmen, araba kaçırma eylemiyle Mahsun etkin bir özne konumu edinir. Araba kaçırma eylemi daima bir geri dönüşle noktalanır. Arabayla gitme, yarattığı uzaklaşma ve özgürlük duygusuna rağmen, aslında döngüsel, hep başa dönen bir hareketin parçasıdır. Üstelik bu hareket daima kısıtlanmayı, kısıtılmayı, kapatılmayı imleyen bir mekânda, karakolda son bulur.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Asuman Suner, "**Masum ve Mahsun:1990'lar Korku Sineması**", TürkFilm Araştırmalarında Yeni Yönelimler2 içinde, Deniz Derman (der), İstanbul, Bağlam Yayınları, s.261

<sup>185</sup> a.g.e.

Mahsun, toplumdan, hayattan, aşktan bulamadığı her şeyi tavus kuşlarına atfeder. Masum bir ilişkisi vardır onlarla. İçlerinden birini kaçırarak onu arabasıyla gezdirir, hayatına dâhil eder. Ancak, filmin sonunda tavus kuşlarından birini yemeye kalkışması bu ilişkiye dair bir çelişki yaratsa da yönetmene göre insanın hayatını açlık, soğuk, yoksunluk gibi etkenler belirler ve insan, güç koşullarda, kendisine verili olan bütün tanımları, sistematikleri yeniden tanımlar, tavus kuşunun yeniliyor olmasının nedeni budur<sup>186</sup>.

## **FİLLER ve ÇİMEN (2000)**

*“Filler oynasırken  
olan çimenlere olur”  
Anonim*

<b>Yönetmen:</b>	Derviş Zaim
<b>Senaryo:</b>	Derviş Zaim
<b>Yapım:</b>	Pan Film
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Ertunç Şenkay
<b>Kurgu:</b>	Mustafa Presheva
<b>Oyuncular:</b>	Sanem Çelik (Havva) Taner Barlas (Ali Kansız) Haluk Bilginer (Sabit Üzücü) Bülent Kayabaş (Aziz Bebek)
<b>Özellikler:</b>	35mm Renkli
<b>Süre:</b>	110'
<b>Aldığı Ödüller:</b>	
37. Antalya Film Festivali	
• En İyi Üçüncü Film Ödülü	
• En İyi Yönetmen	
• En İyi Kadın Oyuncu (Sanem Çelik)	
• En İyi Kurgu	
• En İyi Sanat Yönetmeni	

<sup>186</sup> “Derviş Zaim İle Söyleşi”, Popüler Sinema, Aralık, 1996,s.61

## 12. Arıburnu Ödülleri

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen
- En İyi Kadın Oyuncu (Sanem Çelik)

## 2001 SİYAD Ödülleri

- En İyi Film
- En İyi Yönetmen
- En İyi Senaryo
- En İyi Kadın Oyuncu (Sanem Çelik)

“*Filler ve Çimen*” günümüz Türkiye’sinde var olan devlet-mafya ilişkilerini yoğun gönderme ve semboller aracılığıyla anlatıldığı bir filmidir. Politik bir film olmaktan öte politika dünyasında var olan güç ve iktidar savaşını anlatmaktadır. Film, bu olay örgüsünü maraton koşucusu Havva Âdem’in (Sanem Çelik) hayatıyla teğet geçirerek anlatır. Havva, Güneydoğu’da askerliğini yaparken yaralanan ve sakat kalan kardeşi Âdem ile birlikte İstanbul’un yoksul ve köhne bir semtinde yaşamaktadır. Tek amacı Avrasya maratonuna katılıp para ödülünü kazanmak, bu parayla da kardeşinin tedavisini yaptırmaktadır. Havva’nın yaşam mücadelesini izlerken bir yandan da iktidar ve mafya arasında süre giden, değişen güç ilişkilerine tanık oluruz.

Hükümetin iç işleri bakanı, onun pis işlerini yapan bir kontra gerilla olan Camoka, mafya babası Sabit Üzücü (Haluk Bilginer), İstihbarat Müsteşarı Egemen Terzi arasında salınan iktidar ilişkileri ve bakanın bu ilişkiler sonucu basına yaptığı yalan açıklamalar, uyuşturucu ticareti, kara para aklama gibi kişi ve olaylarla örülü bu kirli dünya günümüz Türkiye’sinde ya da dünyanın herhangi bir ülkesinde görülebilen, görülebilecek niteliktedir.

Türkiye’deki ilk Susurluk filmi sayılan “*Filler ve Çimen*” böyle bir iddiada olmasa da, Susurluk olayının gözler önüne serdiği mafya-devlet ilişkilerini işliyor olması açısından anlamlıdır. “*Filler ve Çimen*”, 90’lı yılların anlatıldığı bir dönem filmidir. İçeriğinin zaman zaman zorlandığı görülse de birçok farklı konuya eğilmek (mafya-devlet ilişkisi, terörizm, uyuşturucu kaçakçılığı gibi) filmin dağınık bir anlatıma sahip

olmasına neden olsa da yönetmenin de belirttiği gibi yalnız Susurluğu değil, ülkede bu dönemde yaşanan kaosu ortaya çıkarmak için böylesine çoklu anlatım tercih edilmiştir.

Filmde, isimler, renkler, mekânlar yoğun bir gerçekliğe gönderme ve simgesel anlam taşımaktadır. Havva ve ağabeyisinin bulunduğu sahneler ve kıyafetleri yeşil ağırlıklıdır. Yeşil, çimenleri simgelemektedir ki burada filmin ana teması olan “filler oynaşırken olan çimenlere olur” sözündeki çimenler Havva ve ağabeyisidir. Havva, sıradan ve zorlu yaşantısı içinde hep “filler”in yaşamına teğet geçer. Tesadüfî olarak o hep oradadır ancak yaşanan hiçbir olaya tanık olmaz. Ama teğet geçtiği tüm olaylar zinciri en sonunda onun yaşamını derinden etkileyecektir.

Havva'nın ebru yaptığı sahneler, yönetmenin tüm olanlara rağmen umudu, sevgiyi, saflığı simgelediği sahneler olarak izlenebilir. Ebru sanatı, olanakları bakımından açık havada yapılabilecek bir sanat değilken Havva ebrularını dışarıda yapmaktadır. Havva, başkaldırıyı ve umudu simgeler. Filmin son sahnesinde Havva'yı kar altında ebru yaparken izleriz. Yönetmen, tüm olanlara rağmen, yaşamın devam ettiğini söylemek istemektedir bize.

Derviş Zaim'in tüm filmlerinde ortaya çıkan televizyonun gündelik yaşam üzerindeki etkisi, yaşanan gerçekliklerin haber bültenleri içerisindeki farklı anlatımı şeklinde kendini göstermektedir. Olayları bir yandan kendi gerçekliği içinde izlerken bir yandan da televizyonda izleriz. Olayın gerçekliği ile bize televizyonda sunulan ve aktarılan her zaman bir birinden farklıdır. Bizim gerçekliğimizi bize sunulan oluşturmaktadır. İçinde yaşadığımız “medya dönemi” bir üst-gerçeklik yaratarak, gerçeğin, yaşamın yerini alır.

## 5. YEŞİM USTAOĞLU

1960 Sarıkamış doğumlu olan Yeşim Ustaoglu, ilk, orta ve lise öğrenimini Trabzon'da tamamladı. Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde mimarlık eğitimi alan Ustaoglu daha sonra Yıldız Teknik Üniversitesi'ne yüksek lisans yapamaya İstanbul'a gelir ve İFSAK sayesinde sinema ile tanışır. 1984'de ilk kısa filmi "*Bir Anı Yakalamak*"ı çeker. Daha sonra sırayla "*Magnafantagna*" (1987), "*Düet*" (1990) ve "*Otel*"i (1991) yapar. "*Otel*" ile 14. Montepellier Film Festivali'nde Büyük Ödül'ü alır. Bu kısa filmlerinin ardından ilk uzun metrajlı filmi "*İz*"<sup>187</sup>i (1994) yönetir. Ancak yönetmen çıkışını 1998 yapımı filmi "*Güneşe Yolculuk*"la yapacaktır. Ustaoglu son uzun metrajlı filmi "*Bulutları Beklerken*"i 2003 yılında çeker.

Filmlerini, toplumu derinden ve geniş biçimde etkileyen, güncel ve yakın tarihi ilgilendiren olayların<sup>188</sup> politik düzlemi üzerine kuran Yeşim Ustaoglu, bu düzlem içinde yaşadığımız coğrafyayı, sahip olduğumuz kimliği ve aidiyet sorusunu sorgular. Azınlıkları ve onların Türkiye geneli tarafından nasıl görüldüğünü sorgular. "*Türkiye kozmopolit bir yapıya sahip. Değişik kültürleri, kimlikleri bünyesinde barındıran, çok yoğun bir tarihi geçmişi olan bir yapıya sahip. Bunun beraberinde peşinde getirdiği çelişkileri de var, günümüze kadar ulaşan. Beni de çeken bu aslında. Kültürel, tarihi çevre bilinci, koruma benim formasyonlarımdan bir tanesi. Bu anlamda Türkiye'nin bu yapısına sinemamda yoğun bir şekilde yer vermek durumunda kaldım ve bunu da zevkle yaptım.*"<sup>189</sup>

Yolculuk teması, Yeşim Ustaoglu'nun iki filmi "*Güneşe Yolculuk*" ve "*Bulutları Beklerken*" in birbirine bağlayan en önemli öğelerden biridir. Yolculuk hem içsel hem de fiziki bir alana denk düşer. "*Bulutları Beklerken*"de, Eleni'nin kendi içinde başlayan yolculuğu onu Selanik'e götürür. "*Güneşe Yolculuk*"ta ise Mehmet, arkadaşı Berzan'ın cenazesini götürmek için çıktığı yolculukta kendi iç yolculuğunu yaşar. Yaşanan bu yolculuklar bir iç hesaplaşmaya, kahramanın kendini arayışına dönüşür.

<sup>187</sup> "İz" filmine ulaşamadığımız için çalışmamız içine dahil edemedik.

<sup>188</sup> Güven Yusuf, "*Kalanların Öyküsü: Bulutları Beklerken*" Yeni Film, Ağustos 2005, s56

<sup>189</sup> www.zaningeh.yxk-online.com

Yeşim Ustaoglu'nun sinemasında kadın önemli bir yer tutar. Onun filmlerinde kadın karakterler güçlüdür. Kendisini "kadın bir yönetmen" olarak nitelemeyen Ustaoglu, önemli olan sanatçı duyarlılığı demekle birlikte filmlerinde kadını konumlandırışı, kadına önemli bir yer verışı önemlidir.

Minimal bir sinema anlayışına sahip olan yönetmen, filmlerinin eksenine de "insan"ı yerleştirir. " *Aslında sanırım hep insan malzemesi, psikolojisi, tabi ki sonuç olarak insanın nereden geldiği, nereye ait olduğu, filmlerimde kullandığım en önemli unsurlar. Sanırım sinemam daha sade, daha rafine bir dile doğru gidiyor. Sinemam, "küçük insanların" öykülerini, sade bir dille anlatmaya doğru ilerliyor diyebilirim*"<sup>190</sup>. Filmlerinde doğa görüntülerine oldukça geniş yer veren yönetmen bir anlamda doğa-insan ilişkisini ve insanın yaşadığı coğrafyadan nasıl etkilendiğini vurgulamaktadır.

Yeşim Ustaoglu'nun karakterleri filmin başlangıcından sonuna doğru bir kimlik değişimi yaşarlar. Bilinçlerinde bir değişim yaşayan kahramanlar aracılığı ile "kimlik" sorunu sorgulanır filmlerinde. Kimliği değişmez, katı bir olgu yerine, değişken, hareketli bir kavram olarak sunar. " *Bulutları Beklerken*"de Ayşe, " *Güneşe Yolculuk*"ta Mehmet böyle bir bilinç ve kimlik değişimine uğrar.

## GÜNEŞE YOLCULUK (1998)

<b>Yönetmen:</b>	Yeşim Ustaoglu
<b>Senaryo:</b>	Yeşim Ustaoglu
<b>Yapım:</b>	Yeşim Ustaoglu Ezel Akay
<b>Oyuncular:</b>	Nevruz Baz (Mehmet) Nazmi Kırık (Berzan) Mizgin Kapazan (Arzu) Ara Güler (Süleymen Bey)
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Jacek Petrck
<b>Kurgu:</b>	Nicolas Gaster

---

<sup>190</sup> www.film.gen.tr/yesimustaoglu



**Özellikler:** 35mm Renkli

**Süre:** 104'

**Aldığı Ödüller:**

11. Arıburnu Ödülleri

- Mahmut Tali Öngören Jüri Özel Ödülü

18. İstanbul Film Festivali

- FIPRESCI Ödülü
- En İyi Türk Filmi
- En İyi Türk Yönetmeni
- Halk Jürisi Ödülü

11. Ankara Film Festivali

- En İyi Senaryo
- En İyi Yönetmen
- En İyi Film

1999 Berlin Film Festivali

- Mavi Melek Ödülü
- Barış Ödülü
- FIPRESCI Ödülü

1999 Festroia-Troia Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü

1999 Sao Paola Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü

1999 Vallodolid Film Festivali

- Jüri Özel Ödülü

“*Güneşe Yolculuk*” biri ülkenin batısından biri de doğusundan İstanbul’a göç eden iki kişinin arkadaşlığını birinin ölümü üzerine diğerinin cenazeyi onun memleketine götürmesini hikâye eder. Mehmet (Nevruz Baz) Tire’lidir ve İstanbul’da sular idaresinde çalışmaktadır. Berzan (Nazmı Kırık) Zorduç’tan gelmiştir, Eminönü Meydanı’nda kaset satmaktadır. Bir tesadüf eseri tanışan bu iki gencin arasındaki ilişki kısa sürede bir dostluğa dönüşür.

Filmin ana izleği, 1990'lar Türkiye'sinde Kürt olmak sorunu üzerine odaklanır. "Güneşe Yolculuk" siyasi alanda uzun yıllardır Türkiye'nin "öteki" insanları olan Kürtlerin ve onlara yönelik siyasi baskıların farkında olunmasını isteyen bir çalışmadır. Filmde, Kürtler üzerinde var olan siyasi baskı, Tire'li bir Türk olan Mehmet üzerinden anlatılır. Batı'lı olamayacak kadar esmer olan Mehmet bir türlü kimseye ve özellikle polise Kürt olmadığını anlatamaz. "Güneşe Yolculuk"ta esmer olmak, Kürt olmanın önemli bir göstergesi haline dönüşür. İstanbul'a gelmeden önce belki de bunun farkında olmayan Mehmet, İstanbul'da bu fiziksel özelliğinin dezavantajlarını oldukça yoğun bir şekilde yaşar.

Filmin adının da göndermek yaptığı "yolculuk" teması filmde iki farklı temel üzerinde karşımıza çıkar. İlkinde yolculuk bir yer değiştirme eylemi olarak Mehmet'in Berzan'ın cenazesini Doğu'ya, güneşin doğduğu yere, Zorğuç'a götürmesidir. Filmin son bölümü bu eylem üzerine kuruludur. İkinci olarak ise yolculuk, bir bilinç değişimi, bir iç yolculuk olarak sunulur. Mehmet, Berzan ile dostluğunun başlamasıyla birlikte yaşama daha farklı bir açıdan bakmaya başlar, bir kimlik mücadelesi verir. Bu anlamda film "değişim ve değişimin olanaklarının koşulları nelerdir"<sup>191</sup> sorusu üzerine inşa edilir. Mehmet'i yaptığı yolculuğun sonuna doğru trende Güneydoğu'da görev yapan bir askerler konuşurken görürüz,

Asker: Yolculuk Nereye?

Mehmet: Zorđuç.

Asker: Oralı mısın?

Mehmet: Evet, Ya sen?

Asker. Tire'liyim. Bilir misin oraları?

Mehmet: Evet. Tireli bir arkadaşım vardı. Mehmet, Mehmet Kara.

Mehmet, yolculuğu sırasında cenazesini taşıdığını Berzan'a dönüşmüştür. Kendi içindeki öteki ile karşılaşmıştır. Kendi dışına çıkıp kimlikle ve bilgiyle yeni bir ilişki oluşturmuştur<sup>192</sup>.

---

<sup>191</sup> Ruken Öztürk, *Sinemannın Dışıl Yüzü*, İstanbul, Om Yayınları,2004 s.345

<sup>192</sup> a.g.e.

Film, doğrusal bir zaman izlemez. Filmin açılış sekansında birinin bir tabutu bir arabaya yükleyişinin suda yansımalarını izleriz. Daha sonra film, geçmişe giderek, açılış sekansına kadar neler olduğunu anlatır bize. Daha sonra döngüsel bir anlatı yapısı ile film tekrar başladığı yere döner ve oradan devam eder. Bu sahnenin iki kere gösteriliyor olması, bu sahnenin önemini vurgulamaktadır. Güneşe yolculuk bu sahne ile başlar, hem dışsal hem de içsel bir yolculuk olarak. Bu sahne filmdeki kırılma noktasıdır.

“Güneşe Yolculuk” düşük bir bütçe ile tamamen amatör oyuncular ile çekilmiştir. Eurimages destekli ve Türkiye, Hollanda, Almanya ortak yapımı olan film, çok sayıda ülkede gösterime girmiş ve pek çok ödül almıştır. Filmin finansında sadece Eurimages’den yararlanılmamıştır, yönetmenin kendisi de filmin yapımcıları arasındadır.

## **BULUTLARI BEKLERKEN (2004)**

<b>Yönetmen:</b>	Yeşim Ustaoglu
<b>Senaryo:</b>	Yeşim Ustaoglu
<b>Yapım:</b>	Türk-Yunan-Fransız Ortak Yapımı
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Jacek Petrycki
<b>Kurgu:</b>	Michael Glasso
<b>Oyuncular:</b>	Rüçhan Çalışkur(Ayşe/Eleni) Rıdvan Yağcı (Mehmet) İsmail Baysan (Recep) Dimitris Kamberidis (Tanasis)
<b>Özellikler:</b>	35mm Renkli
<b>Süre:</b>	92’
<b>Aldığı Ödüller:</b>	
2003 Sundance Film Festivali	
• En iyi Senaryo	
23. İstanbul Film Festivali	
• Jüri Özel Ödülü	
• En İyi Kadın Oyuncu (Rüçhan Çalışkur)	

1916 yılında Yunanistan ve Osmanlı Devleti arasında yapılan mübadele de kardeşi Niko hariç tüm ailesini yitiren Ayşe/Eleni, Mersin’de Türk bir aile tarafından evlat alınmıştır. Mersin’den doğduğu yer olan Giresun Tirebolu’ya yerleşen Ayşe, hayattaki tek yakını olan ablası Selma’nın ölümünden sonra geçmişiyle hesaplamaya, kardeşi Niko’yu ve geçmişi aramaya başlar. Bu iç yolculuğa eşlik eden kişi ise Köyün çocuklarından biri olan Mehmet’tir.

Ustaoğlu, bu kez de mübadele döneminde bir Türk ailenin yanına sığınarak tüm hayatını esas kimliğini saklayarak geçirmiş bir kadının yolculuğunu anlatıyor. Tıpkı “*Güneşe Yolculuk*”ta olduğu gibi “*Bulutları Beklerken*”de de yolculuk teması hem fiziksel hem de içsel bir yolculuğu anlatılıyor. Ustaoğlu, “*Bulutları Beklerken*”i “*Güneşe Yolculuk*” filminin bir devamı olarak gördüğünü belirtiyor bir söyleşisinde. Ancak bu sefer geçmişe yapılan bir yolculuk işleniyor.

1975’te geçen filmde sadece bir kadının kendi geçmişi ile hesaplaşmasının yanı sıra, dönemin siyasi dinamikleri de işleniyor. Milliyetçi-muhafazakâr bir politik örgütlenmeye karşın kötü olan her şeyin komünizmle ilişkilendirilmesi, bir çocuğun sırf babası komünist olduğu için dövülmesi gibi dönemin hâkim siyasi etkinliği de azınlık ve mübadele sorunları gibi tarihimizi yeniden yargılamak açısından seyirciye sunuluyor.

Karadeniz’in eşsiz doğal güzelliklerinin mekân olduğu filmde, Ayşe’nin köylülerle birlikte yaylaya yaptığı yolculuk, bir iç yolculuğa dönüşüyor. Mübadele döneminde Türkiye’den sürülen Tanasis’in Tirebolu’ya geri dönüşü ile Ayşe’de kendi kimliğine geri dönüyor. Tanasis’in yardımcıları ile kardeşi Niko’nun izini Yunanistan’da bulan Eleni, köklerini bulmaya oraya gidiyor.

Aidiyet, kimlik, kökler ve bunların siyasi alandaki anlamlarını ve etkilerini sorgulayan filmde, tarihi bir olaydan yola çıkan yönetmen seyirciye, kendi tarihinde yer alan reddedemeyeceği bir gerçeği sunuyor. Filmde Ayşe’nin hikayesi Karadeniz’deki yaşamın eşliğinde sunuluyor. Her yaz yaylaya yapılan mevsimlik göç, yayla hayatı, köy hayatı, Karadeniz’de kadının ve erkeğin aldığı toplumsal roller gibi. “*Bulutları Beklerken*”, zorunlu göç yaptırılan Rumların göç boyunca yaşadıklarını

belgeleyen çeşitli görüntülerle açılıyor ve kapanıyor. Ustaoglu, belgesel unsurların yoğun kullanıldığı böyle bir filmi dramatik unsurlarla birleştirerek oldukça dengeli ve gerçekçi bir hikâye kuruyor.

## 6. YENİ SİNEMACILAR

1998 yılında Serdar Akar, Önder Çakar ve Sevil Demirci tarafından kurulan “Yeni Sinemacılar” Türk Sineması’nda 90 sonrasında farklı bir açılım meydana getirmişlerdir. Sinemayı, para kazanmak için bir araç olarak görmektense, sahip oldukları dertleri anlattıkları bir alan olarak gören “Yeni Sinemacılar” özellikle Türk bağımsız sineması için önemli bir kilometre taşıdır. Küçük bir ekiple, çok düşük bütçelerle filmler çeken grup, filmlerini kendileri finanse etmiş, ekipmanlarını ve ham filmlerini piyasa içinde kurdukları kişisel ilişkiler sayesinde tedarik etmişlerdir. Örneği pek görülmeyen bir film üretim biçimine sahip olan “Yeni Sinemacılar”ın sinema anlayışı, alt kültürler ve kenarda kalmış insan teması üzerine oturur. Seçtikleri karakterler sokaktaki insanlardır ve sokaktaki insan nasıl konuşuyorsa öyle konuşurlar. Genellikle “erkek” üzerine kurulu olan filmleri erkek egemen dünyayı tüm çıplaklığı ile gözler önüne serer. Filmlerinde çıksızlığı, kısırlılığı anlatırlar.

1998 yılında Serdar Akar’ın yönettiği “*Gemide*” filmi ile ilk çalışmalarını yaptılar. Ardından yine 1998’de Kudret Sabancı’nın çektiği “*Laleli’de Bir Azize*”, 2000’de “*Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*”ı ve 2001’de de “*Maruf*”u yapan “Yeni Sinemacılar” popüler kültürün temel öğelerinin egemen anlayışından uzak, kendilerine özgü yaratıcı bir sinema dilini oluşturuyorlar<sup>193</sup>.

“Yeni Sinemacılar”, çeşitli yayın organlarında yayınlanan söyleşilerde, belli ölçülerde Yeşilçam geleneğini sahiplendiklerini ve bunun daha gelişkin bir düzlemde yeniden üretilebilmesinden yana olduklarını ifade etmişlerdir. Filmlerinde öykü anlatırlar, geçmişin temel eğilimlerini içerirler ve yalınlıklarıyla onları hem aşarlar, hem de öykünün çok daha minimal olmasıyla onların gerisinde kalırlar. Melodram

---

<sup>193</sup> Mehmet Güleriyüz, “**Gemide Bir Azize**” Dört Mevsim, satır:11, 1998,s.63

üretmezler.<sup>194</sup> Film yapma biçimleri ile Batı'ya değil, kendi topraklarına, Doğu'ya yaslanırlar.

## **GEMİDE (1998)**

<b>Yönetmen:</b>	Serdar Akar
<b>Senaryo:</b>	Serdar Akar
<b>Yapım:</b>	Yeni Sinemacılar
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Mehmet Aksın
<b>Kurgu:</b>	Nevzat Dişiaçık
<b>Oyuncular:</b>	Erkan Can (Kaptan) Haldun Boysan (Kamil) Yıldırım Şahinler (Ali) Naci Taşdoğan (Boksör) Ella Manea (Azize)
<b>Özelliler:</b>	35mm Renkli
<b>Süre:</b>	102'
<b>Aldığı Ödüller:</b>	

35. Antalya Film Festivali

- Halk Jürisi Ödülü
- En İyi Yönetmen
- En İyi Erkek Oyuncu (Erkan Can)
- En İyi Kurgu

Bir kum kosterinde çalışan Boksör (Naci Taşdoğan), geminin parasını alışveriş için gittiği Laleli'de çaldırır. Bu durumu anlatınca geminin kaptanı (Erkan Can) ve diğer çalışanları Kamil (Haldun Boysan) ve Ali (Yıldırım Şahinler) hırsızları bulmak ve paralarını almak için Laleli'ye inerler. Boksör'ün hırsızlar diye tanımladığı adamları

---

<sup>194</sup>Zahit Atam "Sürekli Bir Şeylere Benzetmekten Ne Olduğu Unutuldu", Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı:9, 2001, s.9

döverler ve paralarını alırlar. Ortaya çıkan kargaşada Kaptan adamlardan birini yaralar ve adamların yanındaki fahişeyi de (Ella Manea) de yanlarına alarak gemiye dönerler. Ertesi gün, kaptan olanların hiçbirini hatırlamamaktadır. Gemide çıkara çatışmaları ve karakterlerin iç çözümleri baş gösterir.

Film, “Bir memleket gibidir gemi” cümlesi ile gemi ve devlet arasında kurduğu eğretileme, seyirciyi zorlamadan, kaptanın ağzından söyler. Toplumsal düzen ile gemi hayatı arasında benzerlikleri üst üste oturtan film, sistemin ve düzenin ne kadar kaygan bir zemin üzerine oturduğu, otoritenin ne kadar salınımlı olduğu ve düzenin bozulmaya ne kadar meyilli olduğu gözlemleri üzerine oturur.

Filmin büyük bir bölümü, filmin anlatı yapısına uygun olarak klostrofobik bir mekânda, bir kum kosterinde geçer. Hayatları da filmin geçtiği mekân gibi dışarıya kapalıdır. Kahramanlar, Yeşilçam melodramlarına ters olarak kaybedenlerden ve sistem tarafından dışlanmışlardan oluşur. Dışarıdaki hayattan soyutlanmış bu karakterler, çalıştıkları ve yaşadıkları bu gemi içine hapsedilmişlerdir kendilerini. Kurdukları bu kapalı düzen, dışarı çıkmaları ile bozulmaya, parçalanmaya başlar.

Kaptanın kendisini cumhurbaşkanı/baba olarak gördüğü düzenlerini bozan bir başka tehdit ise kaçırıp gemiye aldıkları kadındır. Gemi çalışanları bu bağlamda otoriteyi temsil ederken kadın, otoriteyi bozan “öteki”dir. Film, kurduğu bu ikilem ile “erkek söylemi beslediği” yönünde eleştiriler olsa da film cinsiyet bağlamından bağımsız daha geniş bir alanda okunursa filmin asıl saldırdığı şey otoritenin kendisidir ve otoritenin sahibi olan erkek egemen söylemdir.

“*Gemide*” filmini dönemin diğer filmlerinden ayıran ve pek çok eleştiri almasına neden olan bir başka özelliği de filmde yoğun kullanıma sahip olan küfür ve sokak argosudur. Yönetmen, Türk sinemasında örneğine pek alışık olmadığımız biçimde kullanılan bu dili kullanmasının nedenini şöyle açıklıyor:

*“Gemide’ küçük, dar bir çevrede bilgisiz, basiretsiz ve dış dünyaya kapalı yaşayan insanların hikâyesi. Çok küçük bir dünyada yaşıyorlar ve ne biliyorlarsa kendilerinden öğreniyorlar. Hiçbir şekilde durum analizi yapmak ve olayları*

*sosyal, psikolojik, insani boyutları ile kavramak gibi alışkanlıkları, bilgi ve becerileri yok. Sonuçta niye küfür ediliyor, argo niye kullanılıyor? Çünkü bir olayı açıklamak için kelime bilmiyorlar.”<sup>195</sup>*

Filmin en önemli sahnelerinden birisi, kum kosterinin açılıp, denizden kum çıkardığı sahnedir. Kepçeler, denizin derinliklerine kum çıkarmak için her dalışlarında, Kaptan esrarın etkisi ile hiçbir şey hatırlamadığı geceyi yavaş yavaş hatırlamaya başlar. Yönetmen kum ve zihin arasında başarılı bir eğretilme kurmuştur.

## **LALELİ'DE BİR AZİZE (1998)**

<b>Yönetmen:</b>	Kudret Sabancı
<b>Senaryo:</b>	Serdar Akar
<b>Yapım:</b>	Yeni Sinemacılar
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Gökhan Atılmış Ercan Durmuş
<b>Oyuncular:</b>	Güven Kıraç (Aziz) İştar Gökseven (Makor) Cengiz Küçükaymaz (Doktor) Ella Manea (Azize)
<b>Özellikler:</b>	35mm Renkli
<b>Süre:</b>	124'

Aziz (Güven Kıraç) ve adamları Makor (İştar Gökseven) ile Doktor (Cengiz Küçükaymaz) Laleli'de kadın satıcılığı yapmaktadırlar. Kendilerinden daha nüfuzlu ve güçlü olan bir başka kadın satıcısı olan Yamuk bir gün kendilerinden bakire bir kız ister. Aziz ve adamları bir Romen kadını(Ella Manea/Azize) doktora götürürler çünkü kadın bakire değildir. Azize'yi Yamuk'a götürecekleri akşam yolda saldırıya uğrarlar. Azize kaçırılmış, bütün paraları da çalınmıştır. Artık büyük bir belanın içindedirler.

<sup>195</sup> Leyla Sevükten “Serdar Akar ile Söyleşi” TÜRSAK Sinema Yıllığı, 1998/1999,s.75



“*Laleli’de Bir Azize*” Yeni Sinemacıların ikinci filmi ve Dünya sinema tarihinde bir ilk örnek olarak “*Gemide*” filmi ile ortak senaryodan hareketle iki ayrı öykü oluşturuyor. Filmde Aziz ve adamlarına saldırıp Azize’yi kaçıranlar, “*Gemide*” filminin karakterleridir. Bu ortak sahne iki farklı yönetmen ve görüntü yönetmeni tarafından çekilmiş. Serdar Akar, bir söyleşisinde bu iki filmin bir biri ile olan ilgisini şöyle açıklıyor.

*“Bir gemininki kadar küçülen bir dünyada ortalık karışıyor. Peki, dünyalarını büyütmeye kalkışırsak ne olacaktı? Onun da bir hikâyesini yazmak gerekiyordu. İşte ‘Laleli’de Bir Azize’de buldukları küçük, o en dipteki alanı aynı yöntemlerle büyütmeye çalışanların öyküsüdür. Hakikaten bir madalyonun iki yüzü gibi olmalıydı ve madalyonun kenarı gibi ikisi birbirine değmeliydi”<sup>196</sup>.*

Filmin kahramanları çoğumuzun bilmediği, rast gelmediği bir dünyanın insanlarıdır. Büyük şehrin, acımasızlık ve suç dolu dünyasının para kazanmak isteyen ve bu uğurda her şeyin mubah olduğuna inanan insanlarını anlatan film, günümüz Amerikan Bağımsız Sinemasının anlatı tekniklerinden oldukça etkilenmiştir. Özellikle sıçramalı kurgusu, değişik kamera hareketleri ile daha çok deneysel bir biçim izler.

Aynı öykünün iki farklı yönünü ortaya koyan “*Gemide*” ve “*Laleli’de Bir Azize*” biçimsel olarak birbirinde oldukça farklı filmlerdir. Benzer dünyaları anlatsalar da “*Gemide*” durağan ve yalın bir anlatım sergilerken “*Laleli’de Bir Azize*” devinimli ve abartılı bir deneysel üsluba sahiptir. Filmin yönetmeni Kudret Sabancı çeşitli söyleşilerinde İtalyan Western’leri ve çizgi romanlardan beslendiğini söylemiş ve bu filminde de tekniğini özellikle çizgi romanlara yaklaştırmıştır. Karanlık ve suç dolu şehir hayatı, herkesin birbirinin arkasından işler çevirdiği bir dünyadır anlatılan. Ancak gerek içerik gerekse biçim açısından “*Gemide*” çok daha sağlam bir temel üzerine oturan bir filmidir.

---

<sup>196</sup> Güleryüz “*Gemi’de Bir Azize*” s62

## DAR ALANDA KISA PASLAŞMALAR (2000)

<b>Yönetmen:</b>	Serdar Akar
<b>Senaryo:</b>	Serdar Akar
<b>Yapım:</b>	Yeni Sinemacılar
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Mehmet Aksın
<b>Oyuncular:</b>	Savaş Dinçel (Hacı) Rafet El Roman (Serkan) Müjde Ar (Aynur) Erkan Can (Suat) Uğur Polat (Cem)
<b>Özellikler:</b>	35mm Renkli

### **Aldığı Ödüller:**

#### 23. SİYAD Ödülleri

- En İyi Yönetmen
- En İyi Senaryo
- En İyi Erkek Oyuncu (Savaş Dinçer)

Esnaf Spor, Bursa'nın eski ve tarihi semtlerinden birinde mahalle sakinlerinin kurduğu amatör bir futbol kulübüdür. Esnaf Sporlular'ın en büyük isteği Amatör Kulüpler Lig'inde şampiyon olmaktır. Gençlik ve Spor Bakanlığı'nın amatör kulüplerin profesyonelleşmesine yönelik aldığı mali destek kararı ile bu istek bir tutkuya dönüşür. Bu tema üzerine kurulan film, mahalle sakinlerinin hayatlarına bu pencereden bakar.

*“Hayat fena halde futbola benzer. Her doğru dört pastan biri, yüzde doksan gol olur.”* cümlesi ile açılan film, *“Gemide”* filmindeki gemi-devlet metaforuna benzer bir şekilde futbol-hayat metaforu ile açılır. 1982'de geçen film, dönemin politik söylemine doğrudan bir gönderme yapmasa da yeni başlayan değişim ve dönüşümlerin bir mahalle etrafında nasıl şekillendiğini anlatır. Yükselmekte olan neo-liberalizm ve yenedünya düzeni kendisini Cem (Uğur Polat) karakteri ile dile getirirken, dönüşümden payını alacak olan geleneksel toplum yapısında kendisini semt sakinleri ve yaşantısında gösteriri. Dayanışma karşısında bencillik, yardımlaşma karşısında

hırs, amatörlük karşısında profesyonelliğin yer aldığı film eski ve yeni ikilemi üzerinde yükselir.

Filmin içine kapanık, taşralı dünyası tıpkı “*Gemide*”de olduğu gibi dışardan gelen bir tehdit ile çözülmeye başlar. Bu tehdit, takımı satın alıp profesyonelleştirmek isteyen Cem’dir. Cem, bireyselleşme, para hırsı gibi olguların temsilcisidir ve geleneksel değerler onun için pek de önemli değildir. Filmde anlatılan insanlar ve yaşamlar, Yeşilçam dünyasından tanıdığımız, fakir ama mutlu, namuslu insanlardır. Ancak “*Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*”, o bildik mutlu sonlarla noktalanmaz. Hayat, bize Yeşilçam filmlerinde sunulduğu gibi güzel ve mutlu değildir. Cem kulübü satın alır ve artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır.

Esnaf Spor’un antrenörü Hacı (Savaş Dinçer) ve mahallede fahişelik yapan Aynur (Müjde Ar) arasında yaşananlara başta bir anlam veremeyiz. Aynur ısrarla Hacı’nın evlilik teklifini geri çevirir. Hacı’nın ölümünden sonra ise aralarındaki bağın ne olduğunu çözümleriz. İkisi de kimliklerini ve isimlerini saklayan Ermeni’lerdir. Filmde üstü kapalı geçilen ve derinlemesine işlenmeyen bu azınlık sorununun, Hacı’nın mahalleli tarafından İslami usullere göre defnedilmesi ile bir parodisi yapılır.

“*Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*” bağımsız bir sinema yapımı için Türkiye’de oldukça yüksek bir rakam olan 139 bin seyirciye ulaşmıştır. Filmin oyuncu kadrosunun genişliği ve profesyonel isimleri içinde barındırıyor olmasının yanı sıra, futbol gibi popüler bir konuyu işliyor olması da bu sayıya ulaşılmasında oldukça önemlidir.

## **7. AHMET ULUÇAY**

1954 yılında Kütahya’nın Tepecik köyünde doğan yönetmen ilkokulu bitirdikten sonra eğitim hayatına devam etmedi. 1960’ların ortalarında köye gelen seyyar bir sinemada izlediği bir savaş belgeseli sonucu sinemaya tutku ile bağlandı. 12–13 yaşlarında bir arkadaşı ile birlikte tahtadan bir makineyle köyde 5–10 saniyelik gösteriler yapmaya başladı. Sinemaya karşı olan tutkusu günden güne artan Uluçay, 1994 yılında edindiği bir video kamera ile kısa filmler çekmeye başladı. Çektiği kısa

filmler pek çok festivalde gösterildi ve ödülleri aldı. İlk uzun metrajlı filmi “Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak”ı 2004 yılında çeken Uluçay, bu filmi ile ulusal ve uluslararası pek çok ödül aldı. Halen doğduğu köyde yaşayan yönetmen, yeni projeler üzerinde çalışmaktadır.

Uluçay, filmini yaparken Türk sinemasındaki yapım zorluklarının yanında yaşadığı coğrafyanın ve kültürün ona eklediği zorlukları da yaşamış ve buna rağmen pek çok festivalde O’na ödül getiren bir film yapmayı başarmıştır. Yaşadığı en büyük zorluklar teknik ve ekonomik zorluklar olmuş ama bu zorluklara rağmen yapmak istediği şeyi gerçekleştirmiştir. Yönetmen halen Türk sinema sektörünün dışında konumlanır. Kendi imkânları ve festivallerden gelen parayla yeni projelerini gerçekleştirmek istemektedir.

*“Film ekibine ulaşım ve konaklama sponsorlarını ben buldum. Kamyonculuk yaptığım günlerden ahbab olduğum insanlar yardımı oldular. Kömür işletmesinin misafirhanesi oyunculara kapılarını açtı...”<sup>197</sup>*

Yönetmenin dünyasını besleyen tek şey ilk defa ilkokuldayken karşılaştığı sinemanın kendisidir. Sinema, O’nda bir tutku, vazgeçilemeyecek bir duygu haline gelmiştir. Yönetmen ayrıca Metin Erksan’ın “Kuyu” adlı filminden çok etkilenir ve beslenir.

*“Her anlamda kuyudan çıktım ben. Düşlerden, karabasanlardan, yoksunluklardan, gölge oyunlarından başlayan sinema aşkımın, dünya sinemasına ürün kazandıracak düzeye gelmesinde Metin Erksan’a ve O’nun “Kuyu”suna duyduğum hayranlığın rolü büyüktür”<sup>198</sup>*

---

<sup>197</sup> www.beyazperde.com.tr

<sup>198</sup> www.beyazperde.com.tr

## KARPUZ KABUĞUNDAN GEMİLER YAPMAK (2004)

<b>Yönetmen:</b>	Ahmet Uluçay
<b>Senaryo:</b>	Ahmet Uluçay
<b>Yapım:</b>	İFR
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	İlker Berke
<b>Kurgu:</b>	Mustafa Presheva
<b>Oyuncular:</b>	Boncuk Yılmaz (Nihal) İsmail Hakkı Taslak (Recep) Kadir Kaymaz (Mehmet)
<b>Özellikler:</b>	35mm Renkli
<b>Süre:</b>	100'

### **Aldığı Ödüller:**

#### 23. Uluslararası İstanbul Film Festivali

- En İyi Türk Filmi

#### 2004 SİYAD Ödülleri

- En İyi Yönetmen
- En İyi Senaryo
- En İyi Film

#### 16. Ankara Uluslararası Film Festivali

- En İyi Film
- En İyi Kurgu

#### 52. Uluslararası San Sebastian Film Festivali

- Yeni Yönetmenler Mansiyon Ödülü

#### 26. Montpellier Film Festivali

- Altın Antigone

1960'larda Tepecik köyünden Recep yazları yakındaki Tavşanlı kasabasında bir karpuz satıcısının, Mehmet ise bir berberin yanında çalışır. İkisi de sinemaya tutkundurlar. Geceleri köydeki evlerinin terkedilmiş ahırında, bir yandan derme-çatma bir film projeksiyon makinesi yapmaya çalışırken, bir yandan da hayatlarını tümünden değiştirecek olan yönetmenlik hayalleri kurarlar. Uğraşlarını ne kasabadaki fotoğrafçı,

ne aileleri, ne de sinema salonunun sahibi ciddiye alır. Sadece köyün delisi Ömer çocukların sinema sevdasının tanığı ve destekçisidir.

“Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak”, Ahmet Uluçay’ın dokuz kısa filminin ardından çektiğı ilk uzun metrajlı filmidir ve içinde kimi otobiyografik öğeler içermektedir. Uluçay’da ilkokuldayken ilk kez karşılaştığı sinemaya bir tutku ile bağlanmış, hiç bıkmadan bu doğrultuda çalışmıştır. Kendi köyünü, kendi insanını ve kendi tutkusunu anlattığı bu filmde, sade, yalın bir hikâye sunar bize.

Ticari kaygılardan, klişelerden ve abartıdan uzak, minimal bir anlatı yapısına sahip olan filmde kamera ve ışık da oldukça doğal bir biçimde kullanılmaya çalışılmıştır. Uluçay’ın bu filmi, bağımsız sinemanın en önemli özelliklerinde olan samimiyet ve bağımsız film yapma ruhu ile ifade edilebilir. Yönetmen, her ne kadar bir yapım şirketinden destek almışsa da filmin” bağımsız” yönünü korumuştur.

## 8. HANDAN İPEKÇİ

Handan İpekçi 1956 yılında Ankara’da doğdu. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde Radyo-Televizyon eğitimi gördü. İlk yönetmenlik denemesini 1993 yılında, senaryosunu şair Yaşar Miraç’ın yazdığı “Kemençenin Türküsü” adlı belgeselde gerçekleştirdi. Ertesi yıl yönettiğı “Babam Askerde” (1994) vizyona giremeyince filminin dağıtımını kendi organize ettiği gösterimlerle üstlendi ve bu şekilde 10.000 seyirciye ulaştı. “Babam Askerde” Türkiye’de çeşitli ödüller almasının yanı sıra, 1995 yılında da Berlin Film Festivali’nin Panorama bölümünde gösterildi. Ankara ve Antalya Film Festivalieri’nde pek çok ödül kazanan “Büyük Adam Küçük Aşk” (2001) ikinci uzun metrajlı filmidir.

Handan İpekçi, günümüz Türk sinemasında filmlerinin senaryosu, yönetimi ve yapımı kendisine ait olan tek kadın yönetmendir. Bu bakımdan bağımsız sinema için oldukça önemli bir yer teşkil eder.

İpekçi'nin iki filmi de politik filmlerdir. İlk filminde 12 Eylül dönemini işlerken, ikinci filminde Kürt sorunu üzerine odaklanmıştır. İçinde yaşadığı sosyal yapıda var olan problemleri politik bir dille anlatan yönetmen, filmlerinde bu problemleri çocukların gözünden anlatır. İlk filminde babaları 12 Eylül döneminin getirdiği siyasi baskılar sonucu hapisanede olan çocukların yaşadıklarını anlatan yönetmen, ikinci filminde küçük bir Kürt kızı aracılığı ile Türk modernleşmesini ve sonuçlarını tartışır.

“Babam Askerde” filmi çekildikten sonra, dağıtım olanağı bulamaz. Filmin yapımcılığını üstlenen İpekçi, bu durum karşısında filminin dağıtımını da üstlenir. Kendi kişisel çabaları ile yaklaşık kırk beş yere filmi götürür. Daha çok demokratik kitle örgütlerine başvurarak filmini on bin seyirciye ulaştırır ve tek başına bir ilki gerçekleştirir<sup>199</sup>. Bağımsız sinema için oldukça önemli bir adım atarak, tüm olanaksızlıklara rağmen, bu filmin ardından ikinci filmini de çekmiştir.

## **BÜYÜK ADAM KÜÇÜK AŞK (2001)**

<b>Yönetmen:</b>	Handan İpekçi
<b>Senaryo :</b>	Handan İpekçi
<b>Yapım:</b>	Handan İpekçi
<b>Görüntü Yönetmeni:</b>	Erdal Kahraman
<b>Oyuncular:</b>	Şükran Güngör (Rıfat Bey) Dilan Erçetin (Hejar) Fusun Demirel (Sakine) Yıldız Kenter (Müzeyyen)
<b>Özellikler:</b>	35mm Renkli
<b>Süre:</b>	120'

### **Aldığı Ödüller**

38. Antalya Altın Portakal Film Festivali

- En İyi Film
- En İyi Senaryo

---

<sup>199</sup> Öztürk, **Sinemannın Dişil Yüzü**, s.301

Filmde küçük bir Kürt kızı ile Kemalist bir yargıç emeklisinin sıra dışı ilişkisi anlatılır. Emekli bir yargıç olan Rifat Bey (Şükran Güngör), karşı dairede yaşadığı örgüt elemanları ile polis arasındaki çatışmadan kurtulan Hejar'ı (Dilan Erçetin) evine alır. Rifat Bey, Kemalist ve oldukça ilkeli biridir. Hejar'ın Türkçe bilmediğini bir türlü kabullenmez ve sürekli Türkçe konuşmasını salık verir. Ev işlerine bakan Sakine (Fusun Demirel) Kürtçe bildiği halde onun da Kürtçe konuşmasına izin vermez. Ancak Hejar'la yaşamaya başladıkça aralarında oluşan sevgi bağı sayesinde Rifat Bey değişmeye başlar. Hejar'ın amcasının İstanbul'da yaşadığı mahalleye yaptığı ziyaret sırasında, aslında yaşadığı dünyanın hiç de bildiği bir dünya olmadığını görür. Yıllardır görmezden geldiği, belki de "bölücü" olarak nitelendirdiği insanların çaresizliği, onu yavaş yavaş değiştirmeye başlar. Karşı olduğu halde Hejar ile iletişim kurmak için Kürtçe öğrenmeye çalışır.

"Büyük Adam Küçük Aşk" toplumsal çelişkiler ve bireysel yalnızlıklar üzerine kurulu bir film. Bir yandan Hejar ve Rifat Bey arasındaki ilişki ile sosyal ve politik sisteme atıfta bulunurken, bir yandan da Rifat Bey ve komşusu Müzeyyen Hanım (Yıldız Kenter) arasındaki ilişki ile de insanın yalnızlığına gönderme yapar. Filmini bir aşk filmi olarak nitelendiren Handan İpekçi, Rifat Bey ve Hejar üzerinden, içinde yaşadığımız "modern" toplumun sorunlarını irdeler. Modern toplumun "öteki"ni dışsallaştırıp kendi içine kapandığı yapıya bir eleştiri getirir. Farklılığın kabul görmediği bir dünyanın, içinde yaşadığımız toplumun gerçeklerini bize göstermeye çalışır.

"Büyük Adam Küçük Aşk", Eurimages, T.C. Kültür Bakanlığı ve Yunan Film Merkezi desteği ile Türk-Yunan-Macar ortak yapımı olarak gerçekleştirmiştir. Filmin yönetmenliğinin yanı sıra senaristliğini ve yapımcılığını da üstlenen Handan İpekçi, ilk filmde olduğu gibi bu filmde de gerek işlediği konular, gerek seçtiği oyuncularla ticari sinemanın dışında kalmaya devam eder.



## SONUÇ

Çalışmanın temel tartışma alanı, 1990 sonrasında, Türkiye’de popüler ve ticari sinema karşısında muhalif ve alternatif filmler üreten bağımsız sinema anlayışıdır. Bu alan üzerinde Türkiye’de bağımsız bir sinemanın mümkünatı, ne tür değerler sistemine sahip olduğu, hangi koşullar altında ne tür benzerlikler ve farklıklar sonucu oluştuğu, ulusal sinema ile ilişkisi tartışılarak Türk bağımsız sinemasının ne olduğu sorusuna yanıt aranmıştır. Bunun yanı sıra bağımsız sinemanın bir kavram ve süreç içerisinde geçirdiği ekonomik ve estetik gelişmelere bakılmış, onun auteur kuramı ve postmodern söylem ile ilişkisi değerlendirilmiştir.

Türk sinema tarihine bakıldığı zaman 1990'lara gelene kadar hep bir dönemlendirme çabası görülmektedir. Bu çaba sinemanın gelişimi içinde ona karşı bütünlükçü bir bakış açısı sağlamak adınadır. 90'lardan sonra oluşmaya başlayan yeni Türk sinemasına belirli referans noktalarından bakmak, Türk sinemasının yaşadığı problemleri, üzerinde ilerlediği yolu görme ve tanıma açısından oldukça önemlidir. Henüz genel bir kabul olmasa da yapılan pek çok tartışma bu dönemin bağımsız bir sinema anlayışına ve kendi bağımsız sinemasını oluşturabilecek dinamiklere sahip olduğu üzerinedir.

Bağımsız sinema, hangi dönem ve koşul altında olursa olsun sahip olduğu temel ve baskın özelliği bilinçli ve muhalif olmasıdır. Bağımsız film üretim pratiği sadece ekonomik yönüyle değil ama aynı zamanda ideolojik ve politik yönüyle de ele alınmalıdır. Bu onun aynı zamanda politik bir söylem alanı olmasını sağlar. Bağımsız yapımları sadece bütçenin büyüklüğü ve finans yöntemleri ile değerlendirmek, kavramı sosyal bağlarından koparmak anlamına gelir. Oysaki filmin politik olarak üretimi ve sunumu en az ekonomik üretimi kadar önemli ve belirleyicidir.

Bağımsız sinemanın genel-geçer ve değişmez bir tanımını yapmak hem boşuna hem de zor bir çabadır. Bir süreç olarak bağımsız sinema sürekli bir değişim ve kendini yeniden tanımlama çabası içindedir. Her yeni film, her yeni yönetmen, her yeni söylem ve olgu, bağımsız sinemanın alanını genişletir ya da daraltır. Bu

anlamda statik bir durum olmaktan ziyade dinamik ve organik bir süreçtir. Organik bir süreç olarak içinde yer aldığı dönem ve durumlardan etkilenip onları etkiler.

Türkiye’de var olan bağımsız sinema yapma anlayışını, onun bu temel özelliğinin – bilinçli ve muhalif- yerel ve kişisel kodlarla olan karşılıklı ilişkisi belirler. Türk sinemasındaki egemen kodlar; Yeşilçam Sineması, 1990 sonrası oluşmaya başlayan medya sineması ve Hollywood sinemasıdır. Türkiye’de bağımsız film bu üç alan karşısından kendini tanımlar.

Bağımsız sinema, Hollywood sinemasının film üretim biçim ve şeklinin karşısında yer alarak, evrensel karşısında yerel olanı temsil eder ve bu bağlamda ulusal sinema tartışmalarına eklenir. Yeşilçam sinemasının üretim ve yapım kalıplarını değiştirerek gelenekselden, medya sineması ile de popüler olandan kopuşu temsil eder.

Türkiye’de var olan popüler/ticari/medya sineması, bir yandan Hollywood sinema anlayışını üretirken diğer yandan da Yeşilçam sinema geleneğini devam ettirmeye çalışır. Manipüle edici, popüler kültürün bir sonucu olarak kolay alımlanabilir ve tüketilebilir olan, eğlendirici, alışılmış geleneksel kalıpların kullanıldığı, karakterden çok öykü üzerine yoğunlaşan bu sinema karşısında bağımsız sinema kendisinin farkında olan, yeni biçim denemelerine açık, karakter merkezli, seyirci ile etkin bir ilişki içinde olan, ticari bir kaygıdan daha çok sanatsal kaygıların önde tutulduğu bir sinemadır.

Bağımsız filmlerde yönetmenin film üzerindeki hâkimiyeti azami düzeydedir. Böylece yönetmen bir sanatçı olarak sanat eserinin yaratımında geniş bir özgürlüğe ve esnekliğe sahiptir. Yapımında bir ekip ve uzmanlaşmış iş bölümünü gerektiren sinema faaliyeti, ekibin küçülmesi, iş bölümünün azalması ve film üzerinde yaptırım gücüne sahip olacak bir yapım anlayışından uzaklaşarak bu esnekliğe sahip olmaya çalışır. Yönetmen, film üretim sürecinin farklı aşamalarına katılarak –yapımcı yönetmen, senarist, oyuncu, gibi- filmi olabildiğince kişiselleştirir.

Ulusal bir sinema dilinin oluşturulmasında, bağımsız sinema sahip olduğu yerel ve ulusal kodlar ile önemli bir zemin yaratmaktadır. Ulusal sinema ile ilgili

tartışmaların artık uluslararası sinema ile olan ilişkisi içinde değerlendiriliyor oluşu onu hem içe kapar hem de dışa açar. Türkiye’de bağımsız sinema bu iki özelliği de içinde barındırarak, ulusal bir sinema anlayışı yaratmada gözden kaçırılmaması gereken bir unsur haline gelir, gelmelidir.

Türkiye bağımsız sinemasının belirleyici unsurları, filmin yapımının yönetmen tarafından yapılıyor olması, yönetmenin filmlerinde bir devamlılık arz eden sinema dili yaratmış olması, öyküden ziyade karakter üzerine odaklanması, toplumsal olanın karşısına bireysel olanın, felsefi bir özne olarak insanın yerleştirilmesi, olabildiğince minimalist bir senaryo, ışık, oyuncu seçimi, yönetim anlayışına sahip olması, seyirci ile etken bir ilişki içinde olup, festivaller yolu ile sunulması, kent merkezli ve erkek egemen olmasıdır. Bu çerçevede karşımıza çıkan bağımsız sinema farklı yönetmen ve sinema anlayışları ile sürekli bir değişim içinde olacaktır.

Türkiye’de 20 yıllık bir sürece yayılan bağımsız sinema, teknolojik imkânların çoğalması, festival ve bağımsız organizasyonların sayısında ve niteliğinde görülen artış, genç yönetmenlerin sürekli bu sürece eklemlenmesi, yurtiçi ve yurtdışında temsil etme düzeylerinin yükselmesi, seyirci sayısındaki artış gibi gelişmeler sonucu değişmeye ve dönüşmeye devam edecek, bir yandan bağımlı sinema tarafından belirlenirken bir yandan da onu belirleyecektir.

Türk sineması, Yeşilçam sinemasının çöküşü ile birlikte kendini yeniden üretebilme çabasında iki farklı sinema pratiğine başvurmuştur. Bunlardan ilki, Hollywood’un dünya egemenliği ve Yeşilçam sinema anlayışı sonucu ortaya çıkan, reklâm stratejileri ile pazarlanan, medyatik ve popüler isimlerin yer aldığı, kendisini televizyon üzerinden üreten, hâkim üretim, dağıtım ve gösterim ağlarının kullanıldığı medya sineması, diğeri de ticari ve popüler olanın karşısında konumlanan bağımsız sinemadır.

Medya sineması karşısında konumlanan bağımsız sinema anlayışı 1993’te Zeki Demirkubuz’un çektiği “C-Blok” ile başlar ve ilerleyen yıllarda Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Handan İpekçi, Derviş Zaim, Serdar Akar gibi yönetmenleri bu alanda verdiği ürünlerle ivme kazanır. Bu yönetmenler yaptıkları çalışmalarla

Türkiye’de bağımsız bir sinema dönemini başlatmış ve Türk bağımsız sinemasının sınırlarını belirlemişlerdir. Buna göre;

- Türk bağımsız sineması, Yeşilçam geleneği, Hollywood sineması ve medya sinemasının dışında ve karşısında konumlanmış bir sinemadır.
- Türk bağımsız sineması, düşük bütçe, küçük bir ekip, minimalist bir üslup ve bireysel bir sinema anlayışı ile karakterize olur.
- Bağımsız filmlerde yönetmenin film üzerindeki hâkimiyeti azami düzeydedir. Böylece yönetmen bir sanatçı olarak sanat eserinin yaratımında geniş bir özgürlüğe ve esnekliğe sahiptir.
- Türk bağımsız sineması, Türk sinemasında daha önce olmadığı kadar “birey” ile ilgilenir, merkezine toplumsaldan ziyade bireysel olanı alır. Dünyayı tümel olandan değil tikel olandan yola çıkarak anlamlandırmaya çalışır.
- Türk sineması, yurtdışında bağımsız sinemanın örnekleri ile temsil edilmekte ve ilgi görmektedir. Özellikle son yıllarda elde edilen başarılar ile Türk bağımsız sineması uluslararası dolaşıma girmiştir.
- Türk bağımsız sineması, ulusal bir Türk sineması oluşumu açısından Hollywood sinemasının etkisi ile giderek ona benzemeye başlayan ticari, popüler medya sinemasından çok daha fazla yerel ve ulusal kodlara sahiptir.
- Türk bağımsız sineması bir hareket oluşturacak kadar bütünlüklü olmasa da bir kaç bireysel çabanın çok ötesine geçerek kendi teknik, estetik, ideolojik ve ekonomik altyapısını oluşturmaya başlamıştır.
- Türk bağımsız sinemasında farklı anlayış, pratik ve üsluplar kullanılarak eski ve yeni, yerel ve küresel, modern ve geleneksel olan aynı potada eritilir.

## KAYNAKÇA

### KİTAPLAR

- Abisel, Nilgün **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, İmge Yayınları, 1994.
- Benjamin, Walter **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, İstanbul, YKY Yayınları, 2004.
- Bazin, Andre **Sinema Nedir?**, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000.
- Beton, Gerard **Sinema Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1990.
- Büker, Seçil **Film Ve Gerçek**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1989.  
**Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar**, Ankara, İmge Yayınları, 1991.
- Büyükdüvenci S. Öztürk Ruken **Postmodernizm Ve Sinema**, İstanbul, Ark Yayınları, 1997.
- Camus, Albert **Sisifos Söyleni**, Çev: Tahsin Yücel, İstanbul, Can Yayınları, 2004.
- Derman, Deniz **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001.  
**Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2002.
- Dickinson, Margeret **Opposition Film in Britain**, London, BFI Publishing, 1999.
- Doğan, Nezhik **Seyirci ve Sinema**, Ankara, Med Campus 126 Proje Yayınları, ty.
- Dorsay, Atilla **Sinemamızda Umut Yılları**, İstanbul, İnkilap Kitabevi, 1989.

- Douglas, K. Ryan, M **12 Eylül Ve Yılları Ve Sinemamız**, İstanbul, İnkılâp Yayınları, 2002.
- Ellis, Jack,C. **Politik Kamera**, Çev: Elif Özsayar İstanbul, Ayrıntı Yayınları,1997.
- Esen, Şükran **A History of Film**, New Jersey, Prentice Hill, 2000.
- Ferncase, Richard **Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2002
- Gevgilli, Ali **Outsider Feature: American Independent Cinema Os The 80's**, London, Greenwood Press,1996.
- Gomery, Douglas, **Çağını Sorgulayan Sinema**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1989.
- Güçhan, Gülseren **Film, History, Theory and Practice**, McGrow Hill, 1985.
- Hill, John **Toplumsal Değişme Ve Türk Sineması**, Ankara, İmge Yayınları,1992.
- Hiller, Jim **American Cinema and Hollywood**, NewYork, Oxford University Pres, 2000.
- King,Geoff **American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader**, Suffolk, BFI Publishing, 2001.
- Lewis, John **American Independent Cinema**, NewYork, IB Tauris, 2005.
- Levy, Emanuel **The New American Cinema**, London, Duke University pres, 1998.
- Levy, Peter **The End of Cinema, As We Know It**, NewYork, NewYorkUniversity Press, 2004.
- Mass, Gerard **Cinema of Outsider**, NewYork, NewYork University Pres, 2000.
- Levy, Peter **The Euro-American Cinema**, Austin, University of Texas, 1993.
- Mass, Gerard **A Short History of the Movies**, NewYork, McMillian, 1986.

- McDonald,Scott **Avant-Garde Film**, London, Cambridge University Pres, 2000.
- Özön,Nijat **Sinema, Uygulayımı,Tarihi**, İstanbul, Hil Yayınları, 1985.
- Karagöz'den Sinemaya**, Ankara, Kitle Yayınları, 1995.
- Öztürk, Ruken **Sinemanın Dişil Yüzü**, İstanbul, Om Yayınevi, 2004.
- Pribram, E.Deidre **Cinema and Culture**, London, Peter Lang Publishing, 2002.
- Rabinovtz, Lauren **Points of Resistance: Women, Power and Politics In the NewYork Avant-Garde Cinema 1943–71**, Chicago, Ilionis University Pres,1991.
- Savaş, Hakan **Sinema ve Varoluşçuluk**, İstanbul, Altı Kırkbeş Yayınları, 2003.
- Suner, Asuman **Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik Ve Bellek**, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.
- Tarkovski, Andrey **Mühürlenmiş Zaman**, İstanbul, Afa Yayınları, 2000.
- Williams, Alan **Film and Nationalism**, London, Rutgers University Press, 2002.
- Wollen,Peter **Sinemada Göstergeler Ve Anlam**, Çev:Zafer Aracagök, Bülent O. Doğan İstanbul, Metis Yayınları, 2004
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü**, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1992.

## MAKALELER

- Aktuğ, Ertan "Zeki Demirkubuz ile Söyleşi", TÜRSAK Sinema Yıllığı, 2001/2002.
- Algan, Necla "Türk Sinemasında Tematik Açından Bir Kırılma Noktası" www.nbcfilm.com/uzak  
"80 Sonrası Türk Sinemasında Görüntü Ve İdeoloji", 25.Kare, Sayı 16, 1996.
- Arslan, Deniz "Son Dönem Türk Sineması Üzerine Dağınık Düşünceler" Dört Mevsim, sayı 11, 1998.
- Arslanbay, Hülya "Zeki Demirkubuz " Antrakt, Ekim 1994.
- Atam, Zahit, E. Alper "90'lı Yıllar ve Sinemamız" TÜRSAK Sinema Yıllığı, 1996
- Atam, Zahit "Sürekli Birşeylere Benzetmekten Ne Olduğu Unutuldu" Yeni İnsan Yeni Sinema, sayı9, 2001.
- Ayça, Engin "Yeşilçam Sonrası" Antrakt, sayı75–76, Aralık 2003- Ocak 2004.  
"Türk Sineması Ayağa Kalk", TÜRSAK Sinema Yıllığı 1995/1996.
- Bachlin, Pter "Bir Meta Olarak Film" 25.Kare, sayı 17, 1996.
- Bayraktar, Uluç "Bireyselden Toplumsala Üçüncü Sayfa" 25.Kare, Sayı 31, 2000.
- Bohn, Thomas, Stromgen, Richard "Deneysel Sinema" Çev: Barış Tarımcıoğlu, 25. Kare, sayı 10, 1995.
- Cantek, Levent "Gönderen: Hollywood Bağımsız Sineması" Kültür ve İletişim, 3(2), 2000.
- Çelikcan, Peyami "Hollywood Rönesansı" Deniz Derman (der), **Sinemada Akımlar**, Ankara, Med-Campus 126 Proje yayınları, 1997.
- Daldal, Aslı "Toplumsal Gerçekliğe Doğru:1950'lerin Sinema Ortamı" Yeni Film, sayı1, 2003.



- “Gerçekçi Geleneğin İzinde” Doğu-Batı, sayı25, 2003–2004.
- Dorsay, Atilla “Zeki Demirkubuz’un Dünyasına Bir Bakış Denemesi” Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları, Remzi Kitabevi, 2004
- Edirne, Sinem “Zeki Demirkubuz ile Söyleşi”, Sinema Dergisi, Ekim 1999.
- Erdem, Mehmet “C-Blok’tan Masumiyet’e Zeki Demirkubuz “ Antrakt, Ekim 1997.
- “Piyasa Acımasız ve Demirden Yasalarla İşliyor” [www.nbcfilm.com/kasaba/press](http://www.nbcfilm.com/kasaba/press)
- Erdoğan, Nezh “Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Düşünceler” Doğu-Batı, sayı,15, 2001.
- Evren, Burçak “Bağımsız Sinemacılar Dönemi” Antrakt, sayı,75–76, Aralık 2003-Ocak2004.
- “Türk Sineması Bitiyor Mu Değişiyor Mu?”, TÜRSAK Sinema Yıllığı 1995/1996.
- Gökçe, Övgü “Seksenlerin Türk Sinemasına Bir Bakış: Görülmeyeni Görmek”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1**, Deniz Derman (der), Bağlam Yayınları, 2001.
- Görücü, Bülent “Türk Sinemasının Dönemlendirilmesi Üzerine Düşünceler” Yeni Film, sayı 6, 2004.
- “Nuri Bilge Ceylan Ve Türk Sineması” Yeni Film, Sayı 1, 2003.
- Güleryüz, Mehmet “Gemi’de Bir Azize” Dört Mevsim, sayı11,1998.
- Güven, Yusuf “Türk Sinemasının Son Dönemi” Yeni Film, sayı7, 2004.
- “Zeki Demirkubuz Sineması” Yeni Film, sayı5, 2004.

- Hiçdurmaz, Muzaffer "Yeşilçam Neden Endüstri Olamaz?" 4. Sinema Kurultayı, Bildirler, Raporlar, Antalya, TÜRSAK, 2003.
- Hill, John "Hollywood Gerçeğini Kabullemek: Globalleşme Çağında Ulusal Sinemalar" Deniz Derman (der) **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1**, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2001.
- Işığın, Altuğ "Yeşilçam'dan Önce Türkiye Sinema Sektörü" Yeni Film, sayı1, 2003.  
"1970'lerden 1990'lara Türkiye'de Sinema Endüstrisi", Yeni Film, Sayı 2, 2003.
- Kaya Mutlu, Dilek "Türk Sineması Ne? Türk Seyircisi Kim?" Deniz Derman(der) **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler2**, İstanbul, Bağlam Yayınları,2002.
- Keskinsoy, Ertan "Bizim Sinema Nerenin Sineması?" Dört Mevsim, sayı11, 1998.
- Kıraç, Rıza "90'lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış" 25.Kare, sayı 30, 2000.  
"Zeki Demirkubuz Sinemasında Kötülüğün Kısa Tarihi" Altyazı, Haziran 2002.  
"Şiddet, Oryantalizm ve Minimalizm" 25.Kare, sayı31, 2000.  
"Kapı Aralığından Masumiyet Ve Aşk", 25.Kare, Sayı 25, 1998.
- Kirel, Serpil "Kendi Evinde Misafir: Evsizleşen Ulusal Sinemalara Bir Örnek Olarak Türk Sineması" Nurçay Türkoğlu (der), **Kültürel Üretim Alanları, İstanbul**, Babil Yayınları, 2004.
- Kızıldemir, Güldal "Kasaba'lı Anlam Avcısı" Radikal Gazetesi, 21 Aralık 1997.
- Kundera, Milan "Bu Sanat Bana Ait Bir Kutlama Değil" 25. Kare, sayı:13, 1995.

- Orhan, E, akmur, M. "Klasik Amerikan Sineması Karşısında Altman ve Cassavetes" 25.Kare, sayı2, 1992.
- Oskay, Ünsal "Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışmalar, Murat Dinçer (der) **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, İstanbul, Doruk Yayınları, 1996.
- Özer, Murat "Sanatın Bağımsızlığı" Milliyet, 24 Ocak 2004.
- Özkaracalar, Kaya "Yazgı" TÜRSAK Sinema Yıllığı 2001/2002.
- Özkaracalar, Kaya "Geçmişten Günümüze Türk Sineması" Dört Mevsim, sayı11,1998.
- Özön, Nijat "Manifesto: Yeni Amerikan Sinema Topluluğu Ve Sinema, sayı 6, 1989.
- Öztürk Ruken "İkili İlişkilerde Terörizm" Altyazı, Haziran 2002.
- Sayman, A. "Türk ve Dünya Sinemasının Konumu 1" Gerçek Sinema, sayı2, Kasım 1973.
- Sevükten, Leyla "Ancak Gerçekçi insanlar İyi Film Yaparlar" www.nbcfilm.com
- Sevükten, Leyla "Serdar Akar ile Söyleşi" TÜRSAK Sinema Yıllığı 1998/1999.
- Scognamillo, Giovanni "Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş-3" Yeni İnsan Yeni Sinema, sayı11, 2002.
- Scognamillo, Giovanni "Türk Sinemasında Tartışmalar, Polemikler, Kuramlar 8-9", Yeni İnsan Yeni Sinema, Sayı5, 1998.
- Suner, Asuman "1990'lar Türk Sinemasından Taşra Görüntüleri: Tabutta Rövaşata'da Agorafobik Kent, Açık Alana Kapatılmışlık Ve Dehşet" Toplum Ve Bilim, Sayı 94, 2002.
- Süalp, Tül Akbal "Bağımsız Sinema Kim(ler)den ve Ne(ler)den Oluşur?", Antrakt, sayı.75-76, Aralık2003-Ocak 2004.

- “Bağımsız Sinema” Antrakt, sayı75–76, Aralık 2003-Ocak 2004.
- “Allegori Temsil, Taklit, Öykünme, Türkiyeli Sinemaya İlişkin Sorunlar Ve Önermeler” 25. Kare, Nisan-Haziran,1999.
- Şirin, Uygur “Türk Sinemasında Taşlar Yerine Oturuyor Gibi” TÜRSAK Sinema Yıllığı 99/2000.
- Tunalı, Dilek “Sinema ve Masumiyet Üzerine” Sine-Masal, Temmuz-Ağustos, 1998.
- Turan, Ömer “Zeki Demirkubuz Filmleri Üzerine” Dört Mevsim, sayı11, 1998.
- Urry, John “Örgütlü Kapitalizmin Sonu” S.Hall ve M.Jacques (der), **Yeni Zamanlar**, Çev: A.Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997.
- Ünser, Orhan “Bağımsız Sinemacılar”, Antrakt,Sayı75-76, Aralık 2003-Ocak 2004.

#### ELEKTRONİK KAYNAKLAR

[www.europeanfilmfestival.com](http://www.europeanfilmfestival.com)  
[www.nbcfilm.com](http://www.nbcfilm.com)  
[www.4x10.com](http://www.4x10.com)  
[www.sinematurk.com](http://www.sinematurk.com)  
[www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)  
[www.kameraarkasi.org](http://www.kameraarkasi.org)  
[www.kisafilm.net](http://www.kisafilm.net)  
[http://bodabas.tripod.com](http://http://bodabas.tripod.com)  
[www.ozgurpolitika.com](http://www.ozgurpolitika.com)  
[www.biglook.com](http://www.biglook.com)