

YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS



**TÜRKİYE'DE BAĞIMSIZ SİNEMA ÜZERİNE
BİR İNCELEME: EMİN ALPER, PELİN ESMER
VE TOLGA KARAÇELİK**

TAHA ONUR UÇAR

TEZ DANIŞMANI: DR. ÖĞR. ÜYESİ SEVCAN SÖNMEZ

2019 İZMİR

YÜKSEK LİSANS TEZ JÜRİ ONAY SAYFASI

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

26.08.2019

Tez Danışmanı, Dr.Öğr.Üyesi Sevcan SÖNMEZ

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

26.08.2019

Prof.Dr.A. Şefik GÜNGÖR

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

26.08.2019

Dr.Öğr.Üyesi Onur AKŞİT

Doç.Dr. Çağrı BULUT

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

ÖZ

TÜRKİYE’DE BAĞIMSIZ SİNEMA ÜZERİNE BİR İNCELEME: EMİN ALPER, PELİN ESMER VE TOLGA KARAÇELİK

Taha Onur Uçar

Yüksek Lisans Tezi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı

Danışman: Dr. Öğrt. Üyesi Sevcan Sönmez

2019

Bağımsız kavramı en başından beri ticari sinemanın içinde yer almıştır. Terim ilk olarak, Amerika’da 1890 ve 1900 yılları arasında film sektörüne hakim olan Edison, Vitagraph ve Biograph gibi yapım şirketlerinin gölgesinde film üretmeye çalışan şirketler için kullanılmıştır. Bu doğrultuda bağımsız sinema kavramı temelde, büyük yapım şirketlerinden bağımsız olarak üretilen filmleri tanımlamaktadır. Bağımsız sinemanın temel amacı, yönetmenin kişisel anlatım tarzının biçim ve içerik yönünden herhangi bir müdahaleye maruz kalmadan filmlerini özgürce üretmesini sağlamaktır. Genellikle filmlerinin bütçesini ve dağıtımını kendileri üstlenen bağımsız yönetmenler, filmlerinde senarist, görüntü yönetmeni, kurgucu ve hatta oyuncu olarak görev alabilmektedir.

Bu çalışmada ilk olarak bağımsız sinema kavramı ve özellikleri doğrultusunda, bağımsız sinemanın ortaya çıkışı ve gelişimi anlatılmıştır. Daha sonra Türkiye’de bağımsız sinemanın başlangıcı ve gelişimi neticesinde, bağımsız sinemacıların temel niteliklerinin ortaya konması amaçlanmıştır. Araştırmada amaçlı örneklem doğrultusunda, son dönem Türk sinemasında bağımsız yönetmenler içerisinde yer alan Emin Alper, Pelin Esmer ve Tolga Karaçelik’in filmleri üzerinden bağımsız sinema anlayışları incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: Bağımsız Sinema, Türk Sineması, Bağımsız Türk Sineması, Emin Alper, Pelin Esmer, Tolga Karaçelik.

ABSTRACT

A REVIEW OF INDEPENDENT CINEMA IN TURKEY: EMIN ALPER, PELIN ESMER AND TOLGA KARACELIK

Taha Onur Uçar

Msc, Art and Design

Advisor: Asst.Prof. Sevcan Sönmez

2019

The concept of independent has been involved in commercial cinema from the beginning. The term was used in companies in the United States that tried to produce films under the shadow of production companies such as Edison, Vitagraph and Biograph, which dominated the film industry between 1890 and 1900. Accordingly, the concept of independent cinema basically defines the films produced independently from the big production companies. The main purpose of independent cinema is to enable the director to produce his films freely, without any interference in terms of form and content. Independent directors, who usually undertake the budget and distribution of their films themselves, can act as screenwriters, cinematographers, editors and even actors.

In this study, first of all, the formation and development of independent cinema is explained through the concept and characteristics of independent cinema. Then, start and development of independent cinema in Turkey, aimed to reveal the basic nature of independent filmmakers. In line with the purposeful sample, In the last period, the independent filmmakers who are among the independent directors in Turkish cinema, Emin Alper, Pelin Esmer and Tolga Karaçelik have been examined.

Keywords: Independent Cinema, Turkish Cinema, Independent Turkish Cinema, Emin Alper, Pelin Esmer, Tolga Karaçelik.

TEŞEKKÜR

Tez alıŐması sűresince, engin bilgi birikimi ile yolumu aydınlatan ve desteęini hiç esirgemeyen sayın hocam Dr. Őęrt. Őyesi Sevcan Sűnmez'e teŐekkűrlerimi sunarım. Her zaman sevgileri ve destekleri ile bana gű veren aileme ise bana gűsterdikleri sabır ve anlayıŐ için çok teŐekkűr ederim.

Taha Onur Uçar
İzmir, 2019



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunmuş olduğum “TÜRKİYE’DE BAĞIMSIZ SİNEMA ÜZERİNE BİR İNCELEME: EMİN ALPER, PELİN ESMER VE TOLGA KARAÇELİK” adlı çalışmanın, araştırma aşamasından tamamlanmasına kadar olan tüm süreçte, tarafımdan bilimsel ahlak, gelenek ve temellere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

Taha Onur Uçar

İMZA

.....

16 Eylül 2019



İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR METNİ	v
YEMİN METNİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLO LİSTESİ	ix
KISALTMA LİSTESİ	x
GİRİŞ	1
1. BAĞIMSIZ SİNEMA	4
1.1. Bağımsız Sinemanın Tanımı	4
1.2. Bağımsız Sinemanın Doğuşu ve Gelişimi	6
1.2.1. Bağımsız Sinemanın Önemli Temsilcileri	20
1.2.2. Bağımsız Sinemanın Temel Özellikleri	23
1.3. Auteur ve Bağımsız Sinema	23
1.4. Bağımlı Sinema	28
2. TÜRKİYE'DE SİNEMANIN GELİŞİMİ VE BAĞIMSIZ SİNEMA	30
2.1. Türk Sineması Tarihi	30
2.2. Türkiye'de Bağımsız Sinemanın Başlangıcı ve Gelişimi	54
2.2.1. Türkiye'de Bağımsız Sinemanın Öncüleri	59
2.2.2. 2000 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema	66
3. BAĞIMSIZ SİNEMANIN TEMEL PRATİKLERİ VE TÜRKİYE'DE ÜÇ BAĞIMSIZ SİNEMACI ÖRNEĞİ	71
3.1. Yönetmen Emin Alper'in Biyografisi	73
3.2. Yönetmen Emin Alper'in Filmografisi	74
3.3. Yönetmen Emin Alper'in Bağımsız Sinema Yaklaşımı	76
3.4. Yönetmen Pelin Esmer'in Biyografisi	83
3.5. Pelin Esmer'in Filmografisi	84
3.6. Pelin Esmer'in Bağımsız Sinema Yaklaşımı	86
3.7. Yönetmen Tolga Karaçelik'in Biyografisi	91
3.8. Tolga Karaçelik'in Filmografisi	92
3.9. Tolga Karaçelik'in Bağımsız Sinema Yaklaşımı	95

SONUÇ.....	101
KAYNAKÇA.....	104
EKLER.....	114



TABLO LİSTESİ

Tablo 1. Türkiye’de Bağımsız Sinema’nın Öncü Yönetmenleri.....	114
Tablo 2. Türkiye’de 90’lı Yıllarda Bağımsız Sinemaya Başlayan Diğer Yönetmenler. 	115
Tablo 3. 2000’li Yıllarda Bağımsız Sinemaya Başlayan Yönetmenler.....	116
Tablo 4. 2010 Yılında Bağımsız Sinemaya Başlayan Yönetmenler.....	117



KISALTMA LİSTESİ

EURIMAGES : Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel-İşitsel Yapıtların
Ortak Yapım ve Yayılımlarını Destekleme Fonu.

SİYAD : Sinema Yazarları Derneği.

MEGEP : Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi.



GİRİŞ

Sinema, ortaya çıktığı 1895 yılından itibaren bir çok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Sanat ve endüstri bağlamında yapılan bu tartışmalar, toplumsal ve ekonomik gelişmelerden etkilenmiştir. Bağımsız sinema kavramı ise sinemanın bu ilişkileri sonucunda ortaya çıkmıştır. “Bağımsız” terimi en başından beri ticari sinemanın içinde yer almıştır. Terim ilk olarak, Amerika’da 1890 ve 1900 yılları arasında film sektörüne hakim olan Edison, Vitagraph ve Biograph gibi yapım şirketlerinin egemenliği altında film üretmeye çalışan şirketler için kullanılmıştır. Bu doğrultuda bağımsız sinema kavramı büyük stüdyoların dışında üretilmiş, yönetmenin biçim ve içerik yönünden herhangi bir müdahaleye maruz kalmadan bağımsız bir şekilde film üretmesini vurgulayan bir tanımdır. Sinema tarihçisi Nijat Özön bağımsız yönetmen kavramını, yönetmenlik dışında yapımcılık görevini de üstlenen ya da bu görev için yapımcıdan tam bir yetki alan, özgür bir yönetmen olarak tanımlamıştır.

Bağımsız sinema, başta Amerikan sineması olmak üzere diğer ülke sinemalarında da ortaya çıkmıştır. Türkiye’de ise “bağımsız sinema” 1990’ların başına kadar üretim şansı bulamamış, sadece Yılmaz Güney ve Ömer Kavur gibi auteur (yaratıcı) yönetmenler ile anılmıştır. Ancak, 1994 yılından itibaren ise, Yeşilçam’ın gelenekleriyle yetişmeyen, klasik bir yapımcıya ihtiyaç duymayan, biçim ve içerik açısından daha önce yapılanlardan oldukça farklı olan filmleri, tüm riskleri göze alarak yapan bağımsız sinemacılar ortaya çıkmaya başladı. Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoglu gibi öncü yönetmenler ile de bağımsız sinemacılar dönemi başlamıştır.

Çalışmamızın temel amacı, Türk sinemasında 1990’lı yıllar ile birlikte ortaya çıkan bağımsız sinema anlayışının, 2000 ve sonrası yıllarda nasıl geliştiğini, bağımsız sinemanın ekonomik, yapım-dağıtım-gösterim süreçlerini, sanatsal, tematik ve sinematografik açıdan nasıl şekillenmiş olduğunu ortaya koymak ve son dönemde bağımsız sinema anlayışıyla film yapan yönetmenlerin sinemalarını bağımsız sinemanın temel özellikleri üzerinden incelemektir. Bu doğrultuda, özellikle 2010 yılından sonra sayıca artış gösteren bağımsız sinemacılar evreninden; amaçlı örneklem yöntemi ile Emin Alper, Pelin Esmer ve Tolga Karaçelik, bu tez

çalışmasında ele alınmaktadır. Bu üç yönetmenin seçilme nedeni film yapımında belli bir devamlılık göstermeleri ve her birinin bugüne kadar üç kurmaca film çekmiş olmalarıdır. Sinemaya bağımsız film üretimiyle başlayıp, henüz devamlılık göstermemiş olan, şimdiye kadar tek film çekmiş, bu nedenle tam olarak sinematografik anlayışları ve bağımsız film üretim pratiği hakkında yeterli veri bulunmayan yönetmenler bu çalışmanın amacına ulaşmak için yeterli veri henüz bulunmadığı gerekçesiyle örnekleme dahil edilmemiştir. Seçilen bu üç yönetmenin filmleri Âlâ Sivas'ın, ortaya koymuş olduğu bağımsız sinemanın içermesi gereken dört temel pratiği üzerinden değerlendirilmiştir. Bu dört temel pratik: Ekonomik (endüstriyel) bağımsızlık, ideolojik bağımsızlık, anlatımsal bağımsızlık ve seyretme ilişkisi açısından bağımsızlıktır. Çalışmada analiz kısmında bu dört temel pratik tek tek yönetmenlerin filmlerini incelerken temel yöntem olarak kullanılmıştır.

Çalışmanın ilk bölümünde, bağımsız sinemanın içinde barındırdığı kavramların tanımlarına yer verilirken, bağımsız sinemanın tarihi, öncüleri ve özellikleri incelenmiştir. Bağımsız sinemayı anlamak ve açıklayabilmek için öncelikle “bağımlı sinema”nın özelliklerine bakılmış ve bu doğrultuda bağımsız sinemanın nasıl olduğu tartışılmıştır. Ayrıca bu bölümde, “auteur” kuramı ve bu kuramın bağımsız sinema ile olan ilişkisi incelenmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, Türk sinemasının tarihsel gelişimi incelenerek 1990 sonrası ortaya çıkan bağımsız sinema anlayışına zemin hazırlayan koşullar incelenmeye çalışılmıştır. Türk sinemasının tarihi incelenirken, sinema araştırmacısı ve akademisyen Şükran Kuyucak Esen'in, Türk Sinemasının Kilometre Taşları adlı çalışmasında, uyguladığı dönemlendirme yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntem Türk Sinemasını altı döneme ayırır: İlk Yıllar (1914-1922), Tiyatrocular Dönemi (1922-1939), Geçiş Dönemi (1939-1950), Sinemacılar Dönemi (1950-1970), 1970'ler Karşıtlıklar Dönemi (1970-1980), 1980 Sonrası Darbe Dönemi (1980 ve 1990). Bu sınıflandırma Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal, ekonomik ve toplumsal yapısını daha bütünsel ve güncel bir bakış açısıyla yansıtmaktadır. Kısacası bu bölümde, toplumbilimsel bir yaklaşım uygulanarak, toplumsal yapı ile sinema arasında paralellikler kurularak Türk Sinema Tarihi analiz edilmiştir.

Üçüncü bölümde 2000'ler sonrasında film üreten bağımsız yönetmenler içerisinde, en az üç kurmaca film çekerek sektörde varlığını devam ettirdiğini gösteren yönetmenler ve sinemaları ele alınmıştır. Bu kapsamda Emin Alper, Pelin Esmer ve Tolga Karaçelik'in filmleri incelenmiştir. Seçilen yönetmenlerin ve filmlerinin analizi sonucunda Türk bağımsız sinemasının genel yapısı ve özellikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.



1. BÖLÜM

BAĞIMSIZ SINEMA

1.1. Bağımsız Sinemanın Tanımı

"Bağımsız" kelimesi, davranışlarını, tutumunu, girişimlerini herhangi bir gücün etkisinde kalmadan düzenleyebilen, hür, özgür, özerk, müstakil anlamına gelir. Bu kelimedenden türemiş olan "bağımsızlık" sözcüğü ise en basit haliyle, bağımsız olma niteliği ya da durumunu ifade etmektedir (TDK, 1992:127). Bu tanım doğrultusunda "bağımsızlık" kavramı, bir nevi "öteki" olmayı kabul eden, bilinçli, muhalif ve karşısında bulunan egemen bir güce karşı bağımsız olma durumudur (Çavuşoğlu, 2006:3). Sanatta bağımsızlık, 1950'li yıllarda Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü içinde bulunan, genç sanatçıların ve yazarların oluşturduğu Bağımsızlar Grubu'nun başlattığı bir hareket olarak bilinmektedir. Sinemada bağımsızlık ise, en başından beri ticari sinemanın içinde yer alan bir kavramdır. Günümüzde kullanılan "bağımsız sinema" kavramı ise 1977 yılında ortaya çıkmış ve Hollywood stüdyoları dışında film üreten bağımsız şirketlerin filmleri için kullanılmıştır (Holm, 2011:12-15).

Benzer şekilde Özge Nilay Erbalaban Gürbüz de "Yeni (Bağımsız) Türk Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili" adlı makalesinde bağımsız sinema kavramını tanımlamıştır. Gürbüz'e göre bu kavram; "büyük stüdyoların dışında üretilmiş, yönetmenin hem içerik hem de biçim açısından doğrudan ya da dolaylı müdahaleden bağımsızlığını vurgulayan bir tanımı içermektedir." (Gürbüz, 2015:267). Sabri Kaliç de yine bu doğrultuda bir tanımlamaya başvurur. Kaliç'e göre bağımsız sinema; Amerika'da önde gelen yapım şirketlerinden bağımsız, ticari kaygıdan ziyade sanat kaygısıyla yapılan düşük bütçeli ve 'B tipi' filmlerdir (Kaliç, 1992:17).

Tül Akbal Süalp ise bağımsız sinemayı, geleneksel üretim biçimine karşı çıkan ve ana üretim ağlarının dışında kalmayı seçen bir sinema anlayışı olarak tanımlar (Süalp, 2003-2004:20). Amerikalı film yapımcısı ve yazar Ralph Stuart Singleton; bağımsız yapım kavramını, büyük film şirketlerinin finanse etmediği ancak yine de dağıtımını üstlenebileceği filmler olarak tanımlar (Singleton, 2004:48).

Susan Hayward ise bağımsız sinemayı, film sektörüne hakim olan şirketlerin dışında bağımsız olarak çalışan sinemacıların ürettiği filmleri tanımlamak için kullanılan bir kavram olarak açıklar. Ayrıca, ana akım sinema anlayışının dışında yapılan bu filmlerin avangart ya da karşı-sinema yöneliminde olduklarına dikkat çeker (Hayward, 2012:68). Rekin Teksoy "Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü" adlı eserinde bağımsız sinemayı, "Sinema sanayinin gelişmiş olduğu ülkelerde, yapım giderleri büyük yapımevleri dışındaki kaynaklardan sağlanan filmler" şeklinde tanımlarken bu ifadesine ilave olarak "Genellikle sınırlı bir bütçeyle çekilen bu filmlerin, üretildikleri ülke sinemasının genel çizgisine ayak uydurmayarak, başka bir seçenek sunmaya çalıştıkları ve çoğu kez öncü, kimi kez de deneysel özellikler taşıdıkları görülür" açıklamasını getirmektedir.

Kısacası, ana akım filmler üreten ticari sinemadan farklı bir yapı içerisinde olan bu türe, sermayeden bağımsız olması nedeniyle "bağımsız" sinema denmektedir (Özkan, 2010:22).

Yukarıda çeşitli kaynaklardan, en klasik ve bilinen bağımsız sinema tanımlamaları aktarılmıştır. Bu tanımlamalar oldukça açık ve anlaşılır olmasına rağmen, bağımsız sinemanın içinde barındırdığı; bağımsız film, bağımsız yapımcı ve bağımsız yönetmen kavramlarına bakılması bağımsız sinemayı daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

Bağımsız film, klasik anlatı sinemasından farklı ve herhangi bir yapımcıya bağlı olmadan, anlatmak istediğini özgürce ifade eden ve kendine has bir tarzı olan yönetmenlerin yaptığı filmlerdir (Boydak, 2006:6). Bu doğrultuda Nijat Özön ise bağımsız filmi; gerekli mali kaynağı kendi sektörü içinde bulamamış yapımcı ve yönetmenin, kendi kaynaklarından ya da sektör dışı kaynaklardan sağladığı para ile ürettiği film olarak tanımlamıştır (Özön, 2000:83).

Sema Fener bağımsız filmi; sinemayı bir anlatım aracı olarak gören, genellikle farklı konuları işleyen ve küçük bütçelerle çekilen filmler şeklinde tanımlar ve büyük stüdyoların dışında çekilen bu filmlerin, yenilikçi bakış açılarına sahip olmasından dolayı sinema dilini geliştiren deneysel filmler olduğunu savunmaktadır (<http://www.antraksinema.com/makale.php?id=773>, Erişim tarihi: 22.10.2018). Benzer bir şekilde Susan Hayward "Sinemanın Temel Kavramları" adlı kitabında bağımsız filmi, özel ya da devlet yolu ile finanse edilen ve genellikle küçük bütçeye sahip olan filmler olarak tanımlamıştır (Hayward, 2012:69).

Bu konudaki en farklı yaklaşım ise Sherry Beth Ortner'dan gelir. Ortner'a göre; Hollywood stüdyo filmlerinin anti-tezi olan bağımsız filmler, büyük stüdyo filmlerinin aksine eğlence amacı gütmaz. Ayrıca, bağımsız filmlerin nispeten zor konulara değindiğine dikkat çeken Ortner, Hollywood filmlerinin genellikle politik meselelerde taraf olmaktan kaçındığını, bağımsız filmlerin ise açık bir şekilde politik ve eleştirel olduğunu savunur (Ortner, 2012:2).

Bağımsız yapımcı, bağımsız yönetmen ve bağımsız film kavramları doğrudan bağımsız sinema ile ilişkilidir. Bu sebeple aşağıda bu kavramların tanımlamalarına yer verilecektir.

Nijat Özön "Sinema Terimleri Sözlüğü" adlı eserinde bağımsız yapımcı kavramını, "mali bakımdan başka birine bağılı olmayan, kendi başına çalışabilen yapımcı olarak tanımlar (Özön, 1963:11). "Amerikan Film Terimleri Sözlüğü" isimli kitabın yazarı Ralph Stuart Singleton ise bağımsız yapımcıyı, büyük bir stüdyoya sözleşme ile bağılı olmayan film yapımcısı şeklinde açıklamıştır (Singleton, 2004:48).

Bağımsız yönetmen, büyük film stüdyoları dışında çalışmalarını sürdüren, gerekli bütçeyi farklı kaynaklardan sağlayan ve artistik oto-kontrolünü kendi elinde tutabilen yaratıcı olarak ifade edilir (Sivas, 2007:17). Nijat Özön ise bağımsız yönetmeni, "Meydana getireceği filmin yapımcılığını da yürüten ya da bu iş için yapımcıdan tam bir özgürlük elde eden yönetmen" olarak tanımlar (Özön, 1963:11).

Bağımsız film, herhangi bir yapım şirketine bağılı olmaksızın, filmin bütçesini ve dağıtımını kendi üstlenen bir yapımcı tarafından üretilen film anlamına gelir (Dick, 2005:395) . Benzer şekilde Nijat Özön de bağımsız filmi; "Bağımsız bir yapımcının ya da yönetmenin çevirdiği film" şeklinde tanımlamaktadır (Özön, 2000:83).

1.2. Bağımsız Sinemanın Doğuşu ve Gelişimi

Amerika Birleşik Devletleri'nde sinemanın ortaya çıkışında başrol oynayan Thomas Alva Edison, 1890'lı yılların başında kişiye özel izleme sistemine dayalı bir sistem olan "kinetoskop" aletini üretmiştir (Monaco, 2014:223). Büyük bir tahta kutu olan kinetoskop'un üzerinde bulunan bakaç aracılığıyla bir insan, kutunun içerisinde bulunan 15 metre uzunluğundaki bir filmi izleme imkanına sahipti (Teksoy, 2005:29). Kinetoskop, tek kişilik bir sinema gösterisiydi. Bunun nedeni ise Edison'un, filmlerin geçici bir heves olduğuna inanmasıydı (Bordwell, Thompson, 2008:442).

Görüntüyü geniş bir izleyici kitlesine yansıtmak ise ciddi bir problemdi. Bu problemin kilit noktasının, aralıklı devinim düzeneği olduğunu fark eden Louis ve Auguste Lumière kardeşler, 1895 yılında Cinématographe isimli bir aygıt geliştirdiler. Aynı yıl film üretimine başlayan bu iki kardeş, 28 Aralık 1895'te Paris'te bulunan Grand Cafe'nin zemin katında ilk ücretli gösterimlerini yaptılar. Sonraki bir iki yıl boyunca, sinematografin ve Edison'un kinetoskopuna benzer cihazların kullanımı oldukça yaygınlaştı (Monaco, 2014:223-224). Böylece sinemanın önemli bir kazanç kapısı olduğu anlaşıldı ve sinemanın bir endüstri olarak doğması kaçınılmaz oldu.

Sinemanın bir endüstriye dönüşmesi ise Thomas Alva Edison sayesinde. Bunun nedeni ise Edison'un, sinemayı bir sanat dalı olarak görmemesidir (MEGEP, 2011:6). Amerikan sinemasının ilk on yılına damgasını vuran olayın baş aktörü Edison, ilk olarak Lumiere Kardeşler'e, sonra da Amerikalı yapımcılara adeta savaş açtı (Teksoy, 2009:73). Edison, 1897 yılından itibaren, patent hakları nedeniyle bu kişilere dava açmaya başladı. Ancak kısa bir süre içinde, her firma kendi yasal haklarının peşine düştü (Abisel, 2003:40). Artık film çekmekten çok, dava açılır olmuştuk. Sonunda, Fransız Gaumont Yapımevi'nin filmlerini ABD'ye getiren dağıtımçı George Klein, Edison'u, dava açmanın sinemaya bir katkısı olmayacağı konusunda ikna etti (Teksoy, 2009:74). 1909 yılında, George Klein ile beraber dönemin en büyük dokuz yapım şirketi (Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin, Kalem, Melies ve Pathe) Motion Picture Patents Company'yi kurdu ve bu sorunu bir çözüme bağladı (Monaco, 2014:226). Kısacası başlangıçta ortaya çıkan bu amansız rekabet, dağıtımdaki karmaşa, telif hakları ihlalleri ve yasal olmayan uygulamalar bir tröstün kurulmasına yol açtı (Scognamillo, 1997:25). Dönemin büyük yapım şirketlerinin oluşturduğu bu "tröstün" amacı bağımsız küçük yapımcıları yok etmek ve sinema alanına tekeli bir sistem getirmektir (Teksoy, 2009:74). Bu doğrultuda, bir dağıtımçıyla (George Klein) birlikte toplam on kuruluşun yer aldığı bu şirket, bağımsız şirketlerin filmlerini dağıtanlara kendi filmlerini vermemeye, lisansı olmayanları engellemeye ve bağımsızların filmlerini gösteren salonların lisanslarını iptal etmeye başladı (Abisel, 2003:41). Tüm bu yaşananlara rağmen, bağımsızlar faaliyetlerini devam ettiriyordu ve Motion Picture Patents Company kendi dağıtım şirketi olan General Film Corporation'u kurmak zorunda kaldı (Scognamillo, 1997:25). Tröstlerin, sinema piyasasında uyguladıkları bu egemenlik çalışmaları sonucunda anti-tröst yasalar ortaya çıktı ve bu yasalar

patent yasalarının yerini aldı. Bunun sonucunda Amerikan sinema endüstrisi, tekrar bir on yıllık hukuk savaşları dönemine girmiş oldu. Aslında bağımsızların tröste karşı en büyük silahı hukuk mücadelesinden çok, film biçimindeki bir yenilikti. Tröst'ün kontrolünde bulunan gösterim salonları bir ya da iki makaralık filme uygundu. Bağımsızlar ise, İtalyan ve Fransız sinemacıların öncülüğünü yaptığı bir anlayışı kullanarak, uzun metrajlı filmi uygulamaya başladılar. Bunun sonucunda birkaç yıl içinde Patent Company ve onun kısa filmlerinin modası geçmiş oldu (Monaco, 2014:228). Amerika'da yaşanan siyasal gelişmeler de bu tekelleşmeden yana değildi. "1912 yılında, Demokrat Parti, Cumhuriyetçileri büyük sermayeyi (big business) korumakla suçlayan Woodrow Wilson'u başkan adayı seçti." Bu fırsattan da yararlanan bağımsız Fox Yapımevi, Motion Picture Patents Company'yi tekelleşmeyi yasaklayan Sherman yasasına aykırı davranarak sinema alanında hakimiyet oluşturması nedeniyle mahkemeye verdi (Teksoy, 2009:75). Dava sonucunda Patent Şirketi, Yüksek Mahkeme tarafından yasa dışı bir tekel olarak değerlendirildi ve bu şirketi dağıttı (Abisel, 2003:41). Böylelikle Edison, bağımsız sinemacılar ile yıllarca sürdürdüğü mücadeleden mağlup ayrıldı. Tröstlerin, sinema piyasasından çekilmesinden sonra film yapımcılarına eşit koşullar sağlandı ve banka yöneticileri sinema endüstrisinin ekonomik yapısını biçimlendirdiler. Büyük stüdyolara, film yapımı için kredi verdiler ve bu doğrultuda bağımsızların yerleşmeye başlamış olduğu Hollywood'un gelişmesini desteklediler (Teksoy, 2009:75).

1919 yılında Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford ve David W. Griffith ile birlikte United Artist isimli bağımsız film şirketini kurmuştur (Monaco, 2014:229). Başlangıçta bir yapım şirketi olarak tasarlanan United Artist, daha sonraları hem dört kurucusunun yaptığı filmleri hem de stüdyo dışında, bağımsız yapımcılar tarafından üretilen filmleri salonlara dağıtma misyonunu üstlendi. Ancak bağımsız yapımcının haklarını korumak amacıyla kurulan bu şirket, zamanla karşı geldiği pazar yapısının tamamlayıcı bir parçası haline geldi (Tzioumakis, 2015:52).

1930-40 yılları arasında sinema endüstrisine hakim olan MGM, Warner Bros, Paramount, 20th Century Fox ve RKO (Radio-Keith-Orpheum) Pictures gibi yapım şirketleri, sinema çevrelerinde "büyükler" (majors) olarak adlandırılırdı (Teksoy, 2009:92). Beş büyükler'in çevresinde ise Republic ve Monogram gibi bir dizi küçük bağımsız şirketler vardı. Bu yapım şirketleri, "ikili film gösterimlerinde ikinci film

olarak gösterilen B tipi filmler konusunda uzmanlaşmışlardı” (Monaco, 2014:229).

1950’li yıllardan itibaren, bağımsız yapımcıların sayısının artması ve anti-tröst yasaların daha sıkı bir şekilde uygulanmasından dolayı, sinema endüstrisine hakim olan Büyüklerin egemenliğine son verildi. Büyüklerin, salon sahibi olmaları ve filmlerini liste halinde satmaları (block booking) yasaklandı (Teksoy, 2009:93). Bununla birlikte diğer ülke sinemaları, faşizm ve savaşın yarattığı yıkım sonrasında yeniden organize olmaya başladı ve daha güçlü bir konuma geldi. Avrupa ve Asya’da kişisel, yenilikçi ve doğrudan çağdaş konulardan bahseden yeni sinema hareketleri oluşmaya başladı. Bu yeni sinema hareketlerinden ilki İkinci Dünya Savaşı’nın hemen ardından, İtalya’da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımıdır (Monaco, 2014:286). İtalyan yeni gerçekçiliği; genellikle gerçek hayat ile bağdaşmayan “sabun köpüğü bulvar dramları” ile tanınan burjuva sinema geleneğine bir tepki olarak gelişir (Clarke, 2012:48). Sinemanın yalnızca bir seyirlik olarak değerlendirilmesine karşı çıkan bu akım, sıradan insanın sorunlarına ve yaşam mücadelesine eğilen filmlerin yapılmasını amaçlamıştır (Teksoy, 2009:327). Bu doğrultuda Yeni Gerçekçiler, yaşam tecrübesi ile doğrudan ilişkili bir sinema için çalışırken, amatör oyuncular, özensiz bir teknik, politik bir amaç ve eğlenceden çok düşüncelerin yer aldığı bir takım öğeler kullanarak, Hollywood’un profesyonel estetiğine karşı çıkıyordu (Monaco, 2014:288). Yeni Gerçekçi hareketin öncüsü yazar ve eleştirmen Cesare Zavattini bu akımı şöyle tanımlar: “Benim için yeni gerçekçiliğin önemi, hikaye dediğimiz şeyin insanın nesnel gerçeklik karşısındaki yenilgisini gizlemekten öte bir anlam taşımadığını ortaya koymaktır” (Önbayrak, 2008:198).

Yeni Gerçekçilik Akımı’nın özelliklerinin görüldüğü ilk film, 1942 yılında Luchino Visconti tarafından çevrilen *Ossessione (Tutku)* adlı film olarak bilinmektedir (Sivas, 2007:58). Ancak film, faşist yönetim tarafından büyük oranda sansürlenir. Uluslararası, seyircinin yeni gerçekçi sinemayla tanışması ise Roberto Rossellini’nin 1945 yılında gösterime giren *Roma, Citta Aperta (Roma Açık Şehir)* isimli filmiyle gerçekleşir (Akbulut, 2012:34). Yeni Gerçekçi İtalyan sinemasının başlangıç filmi olarak kabul edilen *Roma, Açık Şehir* filmi ilk gösterime girdiğinde, ne seyirciden ne de İtalyan film eleştirmenlerinden ilgi görmemiştir. Ancak film, 1946 yılında Cannes Film Festivali’nde Altın Palmiye ödülünü alır ve bir anda tüm dünyanın gözleri İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasına çevrilir (Coşkun, 2009:178). Bu akımın diğer örnekleri ise şu şekildedir: Roberto Rosellini’nin yönettiği *Paisa (1946)*

ve *Almanya Yıl Sıfır (Germania anno zero,1947)*, Visconti'nin yönettiği *Yer Sarsılıyor (La Terra Trema,1948)*, De Sica'nın yönettiği *Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette,1948)* filmleridir (Sivas, 2007:58). Sonuç olarak Yeni-gerçekçi sinema, 1945'te *Roma Açık Şehir* filmi ile başlamış, 1952'de *Umberto D* ile sona ermiştir (Morandini, 2003:412).

Kısacası faşist dönemin burjuva sinema geleneğine tepki olarak ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik Akımı, kullandığı amatör oyuncular, doğal mekanlar ve yalın anlatımı sayesinde gerçekçi filmler ortaya koymuştur. Hollywood'un profesyonel estetiğine karşı çıkan bu akım, genel izleyicinin alışkın olmadığı seyretme pratiğine sahiptir. Bu açıdan bakıldığında Yeni Gerçekçilik Akımı, bağımsız bir sinema hareketi olarak değerlendirilebilir.

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte sinema alanında İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik hareketi, dünya sinemasında bir değişim rüzgarının esmesine yol açtı (Coşkun, 2009:199). 50'li yılların sonlarında Fransa'da görülen "Yeni Dalga" akımı da bir değişim ihtiyacının sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Sivas, 2007:60). Ana akım sinemanın genel yapısına karşı çıkarak sinemaya modern bir dil kazandırma arayışı içinde olan Yeni Dalga, sinema tarihi açısından önemli akımlardan biri olarak değerlendirilir (Midilli, 2014:5).

Sinema tarihinin en önemli akımlarından birini tanımlayan Yeni Dalga kavramını ilk kez, Paris'te yayınlanan L'Express dergisi kullanmıştır (Teksoy, 2005:483). Haftalık yayınlanan bu dergide François Giroud'un "Nouvelle Vogue" olarak adlandırdığı Yeni Dalga, 1958 yılından itibaren etkili olmaya başlamıştır (Coşkun, 2009:199). Ancak Yeni Dalga hareketinin başlangıç noktasını, 1951 yılında yayınlanmaya başlayan *Cahiers du Cinema (Sinema Defterleri)* dergisini gösterebiliriz (Abisel ve Eryılmaz, 2011:41). Bu dergi Yeni Dalga'nın doğmasına neden olan kuramsal ve eylemsel çalışmaları başlatmıştır (Odabaş, 1994:282). Andre Bazin tarafından kurulan *Cahiers du Cinema* dergisi, Paris'in sağ yakasında Champs Elysees'de yayımlandığı için o dönem bu gruba "sağ yaka sinemacıları" denilmiştir. Bu dergide sinema sanatının sorunları üzerine yazılar yazan, eleştirmeler yapan gençler arasında: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Pierre Kast, Charles Bitssch, Claude de Givray, Jacques Doniol-Valeroze gibi isimler bulunmaktadır (Coşkun, 2009:201-202). Ancak eleştiri yazıları yazmak bu gençleri tatmin etmedi ve arkadaşlarından borç para alarak kısa filmler çekmeye başladılar (Bordwell ve Thompson, 2008:461). Bu kısa filmler arasında

Jacques Rivette'nin *Le Coup de Berger* (1956), François Truffaut'un *Les Miston* (1957) ve Jean-Luc Godard'ın *Tous Les Garçons S'appellent Patrick* (1957) filmleri öne çıkmıştır (Sivas, 2007:63). Yeni Dalga Akımı'nın ruhunu yansıtan başlıca uzun metrajlı filmler ise şöyle sıralanabilir: François Truffaut'un yönettiği *Les quatre cents coups- 400 Darbe* (1959), Claude Chabrol'un *Les Cousins-Kardeş Çocukları* (1959), Jacques Rivette'nin *Paris nous appartient-Paris Bizimdir* (1960) ve Jean-Luc Godard'ın yönettiği *A bout de Souffle-Serseri Aşıklar* (1960) şeklindedir (Clarke, 2012:156). 1959 yılının Nisan ayında ise François Truffaut'un Cannes Film Festivali'nde *Les quatre cents coups- 400 Darbe* filmi ile Büyük Ödülü kazanmasıyla Fransız Yeni Dalga Sineması yükselişe geçmiştir (Biryıldız, 2009:91).

Görüldüğü üzere Yeni Dalga sinemasının erkek sinemacıları, ilk uzun metrajlı filmlerini çekmeden önce birçok kısa film çekerek tecrübe kazanmışlardır. Ancak bunun aksine, Yeni Dalga akımının kadın yönetmeni Agnès Varda ilk film denemesini uzun metrajlı bir film çekerek gerçekleştirir (Midilli, 2014:9). Agnès Varda 1955 yılında çektiği *La Pointe Courte* filmi ile Yeni Dalga akımının temellerini atmış ve Fransa'dan dünyaya yayılan sinemadaki yenileşme hareketlerine öncülük etmiştir (Brioude, 2009:5). Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasında öncülük etmesine rağmen Varda, Yeni Dalga literatüründe görmezden gelinmiştir. Bunun en büyük nedenlerinden biri ise, Agnès Varda'nın kadın kimliğine sahip olmasıdır. Bütün sanat dallarında olduğu gibi sinema sanatında da kadın sanatçıların görünmezlik sorunu vardır (Midilli, 2014:66). Tüm bunlara rağmen Agnès Varda, Yeni Dalga akımının öncüsü olarak değerlendirilmeyi sevmezken, Godard, Truffaut, Chabrol ve diğerlerinin başarıları sayesinde ikinci uzun metraj filmi olan *Cléo 5 to 7*'nin yapımcılığına ortak olmada Georges de Beauregard'ı ikna edebildiğini kabul eder (Neupert, 2016:91). Ayrıca Agnès Varda bu filmi ile Yeni Dalga akımına belgesel bir duyarlılık kazandırmıştır (Monaco, 2014:301). Filmde, bir kadının kanser olup olmayacağını öğreneceği bir buçuk saatlik süreçte yaşananlar anlatılır (Teksoy, 2015:500).

Fransız Yeni Dalgasını başlatan bir diğer etmen ise, ülkenin içinde bulunduğu toplumsal ve siyasal durumdur. Bu açıdan bakıldığında, sömürgelerin bağımsızlığını savunarak solcuların desteğini alan General de Gaulle'nin 1958 yılında başkanlığa seçilmesi oldukça önemlidir (Coşkun, 2009:200). O dönem Kültür Bakanı olan André Malraux: "Devlet sinemayı denetlemek için değil, ona hizmet için vardır." diyerek, bu düşüncesi doğrultusunda Film Yardım Yasası'nı (Loie d'Aide,1959)

çıkarmıştır (Bayraktar, 2005:90). Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasına yardımcı olan bu yasaya göre, her tür filme yüzde 13 oranında parasal yardım verilecekti (Coşkun, 2009:200). Buna ek olarak hükümet, sinema eğitimine aşırı bir önem vermiştir. Üniversitelerde aynı zamanda film eleştirmenliği de yapan öğretim elemanlarının olması, aydın bir izleyici kitlesinin oluşmasını ve eleştirinin bilimsel olarak öğretilmesini sağlamıştır (Derman, 1994:54).

Yeni Dalga akımının yükselişinin arkasındaki en önemli isimlerden biri ise André Bazin'di. Bazin sinema yazarlığı dışında, aynı zamanda Çalışma ve Kültür Bakanlığı'nda görevliydi. Bu sayede *cine-clubler* düzenleyerek, insanların filmler üzerine tartışma yapmasına öncülük etti (Neupert, 2016:80). André Bazin, sinemanın bir realizm sanatı olduğunu savunuyordu (Biryıldız, 2009:94). Sinemanın gerçeğe yaklaştığı oranda sanat olabileceğini söyleyen Bazin, sinemanın gerçekliğin yeniden sunumu için en uygun sanat dalı olduğunu savunmaktadır (Coşkun, 2009:202). Bazin'e göre, görüntüye inanan yönetmenler gerçeği ele alıp onu çözümlenmeye çalışırlar ve bu gerçeği kendilerine göre yeniden düzenleyip seyirciye sunarlar (Bazin, 1966:13). Bu doğrultuda Bazin'in desteklediği gerçekçi estetik ise, gerçekçi söylevlerin sadece belirli gerçekleri gizlemekle kalmadıklarını, aynı zamanda başka gerçeklerde ürettiklerini ortaya koymaktadır. Yani başka ifade ile gerçekçilik gerçekçilikler üretmektedir (Hayward, 2012:178). Yeni Dalga sinemasının önde gelen isimlerinden Jean-Luc Godard ise André Bazin'in aksine, sinemanın gerçekliğin yeniden sunumu olduğu fikrine karşı çıkar. Ona göre filmin gerçekliği, izleyicinin filmde algıladığıdır (Coşkun, 2009:208).

Andre Bazin'in yanı sıra Yeni Dalga akımının önemli isimlerinden bir diğeri, Alexandre Astruc'dur. "Camera-Style" (Kamera-Kalem) fikrini ortaya atan Astruc, sinemanın diğer sanatlar gibi düşüncenin doğrudan ifade edilebileceği bir sanat dalı olabileceğini savunur (Coşkun, 2009:204). Astruc, Kamera-Kalem yaklaşımını şu şekilde açıklamaktadır:

"Sinema tıpkı kendinden önceki sanatlarda, özellikle de resim ve romanda olduğu gibi, tam dışavurum aracı haline geliyor. Bir panayır alanının cazibesine sahip, bulvar tiyatrosuna benzeyen bir eğlence ya da bir dönemin imgelerini korumanın aracı olduktan sonra sinema giderek bir dil oluyor. Dil derken, bir sanatçının ne kadar soyut olursa olsun düşüncelerini ifade edebileceği ya da tutkularını tıpkı bir makalede ya da romanda yaptığı gibi tercüme edebileceği biçimi kastediyorum. Bu sebeple ben bu yeni sinema çağını kamera kalem (camera-style) diye nitelendirmek istiyorum" (Astruc, 2010:24).

Astruc, sinemanın artık bir dil haline geldiğine dikkat çekerek, kamerayı kalem olarak metaforlaştırmıştır (Gül, 2018:15). Kısacası Yeni Dalga, sinemayı bir kalem kadar özgürce kullanmak gerektiğini savunur. Bu akıma göre, senarist aradan çıkmalı ve tek yaratıcı yönetmen kalmalıdır (Gürkan, 2015:55). Astruc'un bu yaklaşımından yola çıkan François Truffaut, 1954 yılında Cahiers du Cinéma'da yayımlanan "Une Certaine Tendance du Cinéma Français" (Fransız Sineması'nın Belli Bir Eğilimi) başlıklı yazısında "Politique de Auteurs" (Yaratıcı Yönetmenler Politikası) kuramını ortaya atar (Monaco, 2006:13). Truffaut'ya göre, "Eser değil, sadece yazarlar vardır" (Biryıldız, 2009:90).

Yeni Dalga yönetmenleri, bütün bu temel düşünceler üzerine filmlerini üretirken klasik Hollywood anlatı kalıplarından ve yüzeysellikten uzak durmuşlardır (Sivas, 2007:63). Klasik Hollywood sineması, izleyicinin bir film seyrettiğini unutmaması için anlamlı ve cilalı bir görünümü önemsemiştir (Biryıldız, 2009:95). Yeni Dalga yönetmenleri Yeni-Gerçekçilere hayrandılar ve stüdyo film yapımının aksine, kendilerine mizansen olarak Paris'teki gerçek mekanları aldılar (Bordwell ve Thompson, 2008:462). Aslında Paris, hemen hemen her filmde yer alan bir ikon olarak Yeni Dalga sinemasının yıldızı olmuştur. Örneğin, Truffaut'un *400 Darbe*, Godard'ın *Serseri Aşıklar* adlı filmlerde Paris sokaklarını ve kafelerini görmek mümkündür (Biryıldız, 2009:95). Kısacası Yeni Dalga filmleri, "profesyonel" ana akım sinemanın aksine, onları doğaçlama gibi gösteren oldukça düşük bütçelerle hızlı bir şekilde çekilmiştir (Neupert, 2016:79).

1960'lı yılların sonuna doğru gücünü kaybetmeye başlayan Fransız Yeni Dalga Akımı, birçok ülkede (Brezilya'da Cinema Novo ve Batı Almanya'da Genç Alman Sineması) yeni sinema akımlarının çıkmasına öncülük etmiştir (Sivas, 2007:64). Fransız Yeni Dalga Akımı, Hollywood'un klasik anlatı yapısına alternatif bir üslup geliştirmesinden dolayı anlatımsal açıdan da bağımsız (karşı) bir sinema hareketi olarak görülebilir (Gürkan, 2015:56).

Özgür Sinema, 1956 yılında İngiltere'de ortaya çıkmıştır (Gürkan, 2015:54). Bu hareketin kökeni, Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson gibi isimlerin *Sequence* dergisinde düşüncelerini yayımladıkları İngiliz belge geleneğine dayanır (Biryıldız, 2009:121). Zamanla sinema yazıları yazmanın ve film eleştirisi yapmanın yanı sıra kısa belgeseller de çekmeye başlayan bu isimler, 1956 yılında bir manifesto yayımlayarak "Özgür Sinema" hareketini resmen başlatmış oldular (Coşkun, 2009:236). 3 Şubat 1956 günü Londra'da National Film Theatre'da British

Film Institute tarafından “Free Cinema” (Özgür Sinema) başlığı altında düzenlenen gösterinin programında yer alan üç kısa film, bu yeni sinema anlayışının ilk örneklerini oluşturmuştur (Teksoy, 2005:505). Bu gösteride, Lindsay Anderson’ın *Thursday’s Children (1953)* ve *Düşler Ülkesi (O Dreamland, 1953)* adlı belgesel filmlerinin yanı sıra, Karel Reisz ve Tony Richardson’ın ortak çalışması olan *Momma Don’t Allow (1955)* adlı belgesel de yer alır (Coşkun, 2009:237).

Özgür Sinema ya da İngiliz Yeni Dalgası diye adlandırılan bu akım, Hollywood etkisinden uzak, yeni bir akımdı (MEGEP, 2011:27). Bu doğrultuda İngiliz Yeni Dalgası, endüstriden bağımsız filmler ürettiği ve her film yönetmenin topluma bakışını hiçbir baskı altında kalmadan yansıttığı için özgür bir sinema olma özelliği taşımaktadır (Teksoy, 2005:505). Belli toplumsal ve siyasal kaygıları olan Özgür Sinema Hareketi (Free Cinema Movement) gündelik yaşamın temsiline odaklanan bir akımdır (Clarke, 2012:142). Bu doğrultuda Yeni Dalga Sinemacıları, İngiltere’de belirginleşen sınıf farklılığına odaklanmışlardı (MEGEP, 2011:27). Bu sinemacılar 1960 yılına kadar yaptıkları tüm belgesel çalışmalarında, çalışan sınıfın problemlerini ve sosyal içerikli konuları gündeme getirmişlerdir (Coşkun, 2009:237). İngiliz Yeni Dalga Sineması, film tekniği bakımından Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Yeni Gerçekçilik akımlarından pek farklı olmasa da tematik eğilimiyle İngiliz Sinemasında önemli bir yere sahiptir (Bayraktar, 2018:94). Bağımsız, çekim koşullarının yetersizliğine aldırmaksızın; evlerde, okullarda, sokaklarda, dans salonlarında, meyhanelerde günlük yaşamı kendi doğal akışı içerisinde saptaması bu sinema akımının başlıca özellikleri arasında yer almaktadır (Gürkan, 2015:55).

Yeni Amerikan Sineması Hareketi, 1960 yılında Yeni Amerikan Sineması Topluluğu (New American Cinema Group) tarafından yayımlanan bir manifestoyla ortaya çıkmıştır (Gürkan, 2015:57). Film eleştirmeni ve yönetmen Jonas Mekas’ın editörlüğünü yaptığı “Film Culture” dergisi etrafında toplanan bir grup bağımsız sinemacının imzasını taşıyan bu ortak bildiri, Hollywood’un yönetmenin yaratıcılığına izin vermeyen ve dramatik açıdan yüzeysel olan geleneksel sinema anlayışına karşı çıkıyordu (Coşkun, 2009:260). Ayrıca bağımsız 23 sinemacının imzasını taşıyan bu ortak bildiri, çağdaş dünya sinemasındaki genel gelişimi ortaya koyması açısından da oldukça ilginçti:

“1957-1960 arasındaki üç yılda yepyeni bir sinemacılar kuşağının sanki de kendiliğinden doğuşuna tanık olduk. İngiltere’de Özgür Sinema’yı, Fransa’da Yeni Dalga’yı, Polonya, İtalya ve Rusya’da genç çıkışları gördük... Dünyanın dört yanında resmi sinema artık soluksuz kalmak üzeredir... Bugün istediğimiz salt yeni bir sinema değildir, yeni insanı da bir o kadar çok istiyoruz. İsteddiğimiz sanattır, ama yaşamın yitirilmesi karşılığında değil... Uyduruk, cilalanmış yalan filmler istemiyoruz – varsın kaba ve süssüz, ama yaşam dolu olsunlar. Pembe filmler istemiyoruz, bundan böyle istediğimiz üstünde kanın rengi olanlardır (Gevgilili, 1989:147).

Temellerini Amerikan deneysel sinemasından alan Yeni Amerikan Sineması, çoğunlukla “Independent” (Bağımsız) ya da Amerikan deneysel sinemasının bir alttürü olarak kabul edilen “Underground” (Yeraltı) terimleriyle ifade edilir (Coşkun, 2009:262). Renan’a göre yeraltı terimi ilk kez eleştirmen Manny Farber tarafından otuzlu ve kırklı yıllarda maço serüven filmlerini anlatmak için kullanılmıştır. 1959’dan bu yana ise Amerika Birleşik Devletleri’nde kişisel olarak ve sanat için yapılan her türlü filmi içermektedir (Kaliç, 1992:12). Yeraltı Sineması ise, New York ve San Francisco’da konuşlanan bağımsız film hareketini ifade etmek için Amerikalı deneysel film yapımcısı Stan VanDerBeek tarafından bulunan bir isimdir (Hayward, 2012:651).

Yeni Amerikan Sineması için bağımsızlık, Amerikan film endüstrisinin yapısından ve etkilerinden uzakta oldukça düşük bütçeli filmler üretmek anlamına gelir (Tzioumakis, 2015:235). Hollywood profesyonelliğine karşı çıkan bu filmler, yaratıcısının belirgin özelliklerini taşır (Çapan, 1967:31). Kamera hareketleri, kurgu ve yönetmenlik meziyetleri minimize edilmiştir ve profesyonel oyuncular dışında yönetmenin arkadaş çevresinden kişilere de yer verilebilmektedir (Sivas, 2007:67). Kısacası Yeni Amerikan Sineması, kişisel anlatıma dayalı, genellikle teknik ve biçim denemelerinin yapıldığı, doğaçlamaya dayanan bir sinemadır (Coşkun, 2009:264). Bu doğrultuda Yeni Amerikan Sineması, kendine özgü yapısı, kişiselliği, görselliği ve anlatımıyla sinema tarihinde farklı bir bakış açısı oluşturmuştur (Can - Aytaş, 2008:121).

Yeni Amerikan Sineması, hiçbir alanda örgütlendirilmiş popüler bir sanat akımı değildir. Ancak, Film Culture isimli dergiyi yöneten ve bu akımın en kuvvetli savunucusu olan Jonas Mekas, yapılan filmleri dağıtmak, duyurmak ve yaratıcılarına para kazandırmak amacıyla 1962 yılının Nisan ayında Film Yapımcıları

Kooperatifi'ni (Film Makers' Cooperative) kurmuştur (Çapan, 1967:32). Bu Kooperatif bir filmi dağıtırken, filmin hasılatının yüzde 25'ini alır, geri kalan yüzde 75'i ise filmin yapımcısına verirdi. Bunun yanı sıra bütçe, konu, metraj ve uzunluk (16 mm'den 700 mm'ye) ne olursa olsun, her türlü bağımsız yapım filmi dağıtıma açıktı (Tzioumakis, 2015:236).

John Cassavetes, Yeni Amerikan Sineması ve bağımsız sinema için çok önemli bir isim olarak görülmektedir (Osmanoğulları ve Mutlu, 2014:76). Cassavetes'in yönettiği *Gölgeler (Shadows)* adlı filmle Yeni Amerikan Sineması Hareketi'nin çıkışı resmen kabul edilmiştir (Gürkan, 2015:57). 1960'ta piyasaya sürülen bu filmin bütçesi sadece 40.000 dolardı (O'Neill, 2003:614). Yönetmenin oyunculuk dersleri verdiği Actor's Workshop öğrencilerinin rol aldığı ve 16 mm olarak çekilen bu siyah beyaz filmin en önemli özelliği doğaçlama bir oyunculuğa dayanmasıdır (Teksoy, 2005:1000). Ayrıca, *Gölgeler*, 1960 Venedik Film Festivali'nde Eleştirmenler Ödülü'nü kazandı ve Fransız eleştirmenlerin John Cassavetes'i Fransız Yeni Dalga'nın Amerikalı kuzeni olarak görmelerini sağladı (O'Neill, 2003:614).

Yeni Amerikan Sineması'nın öncü yönetmeni olarak kabul edilen John Cassavetes'in filmlerinin dışında, bu hareketin başlıca temsilcileri ve önemli filmleri şu şekildedir: Robert Frank'in yönettiği *Papatyamı Kopar (Pull My Daisy, 1959)*, Ron Rice'in *Çiçek Hırsızı (The Flower Thief, 1960)* ve bu akımın en kuvvetli savunucusu olan Jonas Mekas'ın *Ağaçların Silahları (Guns of Trees, 1961)* filmleridir (Sivas, 2007:70). Ayrıca, bağımsız sinemanın imkanlarının keşfedilmeye başladığı bu yıllar, yer altı sinemasının ve Andy Warhol (*Chelsea Girls, 1966*), Stan Brakhage (*Dog Star Man, 1962*), Jordan Belson (*Phenomena, 1968*), Bruce Conner (*Marilyn Times Five, 1973*) ve Michael Snow (*Wavelength, 1967*) gibi yönetmenlerin yükselişini de tanık olmuştur (Holm, 2011:26).

1960'ların başlarında ortaya çıkan Yeni Amerikan Sineması, izleyicinin ilgisizliği ve dağıtım sorununda yaşanan sorunlar nedeniyle gücünü kaybetmişti (Coşkun, 2009:270). Bundan sonra ortaya çıkan Bağımsız Amerikan Sineması ise, 1970'lerden günümüze kadar olan uzun bir dönemi kapsamaktadır. Bağımsız Amerikalı Sinemacılar olarak ifade edilen yönetmenler arasında Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Dennis Hopper ve Paul Schareder bulunmaktadır. Bu sinemacılar Hollywood'un klasik-sonrası (post-klasik) dönemde ortaya çıktılar ve kendi yapım şirketlerini kurdular (Hayward, 2012:65-66). Örneğin, Francis Ford

Coppola, 1969 yılında “American Zoetrope” isimli yapım şirketini kurdu (DİRİM, 2006:3). Hollywood’un iktidar sistemine meydan okuyan bu şirket, bağımsız genç sinemacıları desteklemiştir (Monaco, 2001:331).

Yeni Bağımsız Amerikan Sineması’nın en popüler ve dikkat çekici filmlerinden biri ise, Dennis Hopper’ın yönettiği düşük bütçeli *Easy Rider* (*Özgürlüğün Bedeli*) filmidir (Bordwell ve Thompson, 2008:464). Ana akımın dışında yer alan bu film, Hollywood stüdyo sisteminin dışındadır ve bağımsız sinemanın en iyi örneklerindedir (Szabo, 2010:13)

Easy Rider, her ne kadar yer yer ezoterik (içrek) özellikler taşısa da genel izleyici açısından seyredilebilir bir filmidir (Clarke, 2012:172). Ayrıca bu film, ana akım tarafından kabul gören ilk bağımsız filmidir fakat bağımsız sinemanın ilk örneği değildir (Erensoy, 2012:57). Hopper’ın *Easy Rider* filmi dışında, Martin Scorsese’nin *Mean Streets* (1973) ve *Taxi Driver* (1976), Coppola’nın *The Conversation* (1974) ve *Apocalypse Now* (1979) ve Paul Schrader’ın *Blue Collar* (1979) filmleri dönemin önemli bağımsız filmleridir (Gürkan, 2015:58). Bu filmlerin bazıları, toplumsal sorunlara değinip, yeni bir ahlak anlayışı ararken, bazıları da klasik serüven ve gerilim öykülerini büyük bir ustalıkla dile getirirler (MEGEP, 2011:36).

Film eleştirmenleri bağımsız Amerikan sinemasının başlangıcı olarak, yönetmen Steven Soderbergh’in 1989 yılında piyasaya sürdüğü *Sex, Lies and Videotape* (*Seks, Yalanlar ve Videoteyp*) filmi gösterirler. Ancak film eleştirmeni ve yazar Douglas Kimball Holm, bunun aksini iddia eder. Holm, bu iddiasını şu şekilde açıklamaktadır: “Her ne kadar bugün bildiğimiz gibi çok sayıda eleştirmen bağımsız sinemanın doğumu olarak Steven Soderbergh’in 1989 tarihli *Sex, Lies, and Videotape* filmi belirlese de, aslında hareket 1980’de, John Sayles’in popüler ve başarılı *Return of the Secaucus 7* filmiyle birlikte doğmuştur” (Holm, 2011:29). Amerikalı sinema tarihçisi ve gazeteci olan Peter Biskind ise bu filmi, modern bağımsız sinemanın büyük çıkışı olarak tanımlamaktadır (Biskind, 2005:25). Dönemin kilit bağımsız filmi olarak görülen *Return of the Secaucus 7*, yapımcısının kendi birikimi ve ailesinden aldığı borçlarla finanse edilmiştir (Tzioumakis, 2015:286). Tüm bu söylenenlerin dışında, Steven Soderbergh’in ilk uzun metrajı olan *Sex, Lies and Videotape* (*Seks Yalanları*) filminin başarısı tartışmasız bir gerçektir. 1989 yılında Cannes Film Festivali’nde eleştirmenlerin dikkatini çeken film (Monaco, 2001:350), *Altın Palmiye* (*Palme d’or*) ödülünün sahibi olmuştur

(Tzioumakis, 2015:341). Ayrıca bu film düşük bir bütçe ile çekilmesine rağmen, 24.7 milyon dolar gelir elde eder (Szabo, 2010:18) ve filmin dağıtımıcısı Miramax, son on yılın en karlı filmlerinden birine imza atmış olur (Levy, 1999:50). Soderbergh'in filminin büyük başarısından sonra Miramax ve Sundance Enstitüsü adından söz ettirmeye başlar (Tzioumakis, 2015:342). Tam bu noktada, bağımsız filmlerin dağıtımını üstlenen Miramax yapım şirketinden ve Sundance Enstitüsü'nden bahsetmek faydalı olacaktır.

Miramax, ilk olarak yalnızca konser filmlerinin dağıtımını üstlenen bir şirket olarak 1979 yılında, Harvey ve Bob Weinstein kardeşler tarafından kurulur (McDonald, 2009:357). Weinstein kardeşlerin, anneleri Miriam ve babaları Max'ın isimlerini birleştirerek kurdukları Miramax, daha sonraları ise aralarında *Seks Yalanları*, *Rezervuar Köpekleri*, *Ucuz Roman* ve *Sol Ayağım* gibi önemli filmleri gerçekleştirmiştir (Teksoy, 2005:1041). Miramax'ın amacı, Hollywood stüdyo sisteminden bağımsız olarak üretilen küçük bütçeli filmlerin dağıtımıcılığını yapmaktır. Bu doğrultuda Weinstein Kardeşler, satılabilecek olan sanat filmlerini özenle seçerek, bunları iyi bir pazarlama stratejisiyle karlı hale getirmişlerdir (Monaco, 2001:242). Şirket 1993 yılında, Disney's Buena Pictures Distribution tarafından 65 milyon dolara satın alınmıştır (Teksoy, 2005:1041).

Hollywood'un en başarılı oyuncularından bir olan Robert Redford, 1970'lerin sonunda gelişen sinemasal ortamdaki rahatsız olmuş ve gerçekten yaratıcı insanların hiç keşfedilemeyeceğini düşünmüştür (Erensoy, 2012:72). Redford'un bağımsızların dünyasındaki rolü ise Sundance Film Enstitüsünü kurduktan sonra başladı (Levy, 1999:39). 1981 yılında kurulan Sundance Film Enstitüsü'nün amacı, yeni bağımsız film yapımcılarının düzensiz senaryolarını nasıl işe yarar ve sağlam bir niteliğe kavuşturabilecekleri konusunda yardımcı olmaktır (Tzioumakis, 2015:342). Bu doğrultuda Robert Redford, Amerikan Film Festivali'nin haklarını devraldı ve bağımsız sinemacılar için birinci sınıf bir gösterim alanına dönüştürdü (Levy, 1999:39). 1991 yılından itibaren Sundance Film Festivali adını alan etkinlik, daha sonra yabancı filmlere de yer vermeye başlamıştır (Teksoy, 2012:231). Örneğin bu festival, İngiliz yönetmen Danny Boyle tarafından çekilen *Transpotting* (1996) filmi gibi yurt dışından gelen alternatif (bağımsız) filmler için pazarı genişletmeye yardımcı olmuştur (Monaco, 2001:351).

Gösterimlerin Salt Lake City, Park City ve Sundance Village’da yapıldığı ve bağımsız sinema eserlerinin en önemli gösterisi olan Sundance Film Festivali, Amerika Birleşik Devletleri’nin en saygın festivali olarak değerlendirilir (Teksoy, 2012:231). 1989 yılında Sundance Film Festivali’nde İzleyici Ödülü’nü alan *Sex, Lies and Videotape* filminin başarısından sonra hem bağımsız hem de büyük dağıtımçıların dikkatini çekmiştir. Bunun sonucunda Sundance, dağıtımçıların hangi bağımsız filmlerin sinema salonlarına dağıtılacağına kara verdikleri bir “anlaşma mekanı” haline geldi (Tzioumakis, 2015:342). Temelde Hollywood dışında bir forum olarak düzenlenen bu festival, zamanla yönetmenleri daha ana akım projelere yakınlaştırmak için filmleri satın alan stüdyolar tarafından bir yetenek pazarı olarak kullanıldı. Örneğin Robert Rodriguez, büyük bir başarı kazandığı düşük bütçeli bağımsız yapım olan *El Mariachi* (1992) filmini, daha sonra başrolünde Antonio Banderas’ın oynadığı *Desperado* (1995) adıyla yeniden yapmak için kiralanmıştır (Bordwell ve Thompson, 2008:468). Buna rağmen, Amerikan bağımsız sinemasının kurumsal düzeninin temelleri 1980 yılının başlarında the Sundance Institute gibi bağımsız film yapımını desteklemeye adanmış ticari örgütün kurulmasıyla atılmıştır (Tzioumakis, 2015:334). Özellikle 1990’larda Sundance Enstitüsü’nün düzenlediği Sundance Film Festivali, çok sayıdaki yeni Amerikalı bağımsız yönetmenin kariyerlerinde önemli bir yer tutmaktadır (Monaco, 2001:350). Ayrıca Robert Redford tarafından kurulan televizyon kanalı Sundance Channel’da yalnızca bağımsız sinema örnekleri göstermektedir (Teksoy, 2012:231).

Bağımsız sinemanın bir diğer önemli alanı da belgesel filmlerdir. Klasik Hollywood anlatı yapısından sıkılan seyircilerden daha fazla ilgi gören belgesel sinema 1980’lerin sonlarında ortaya çıkmıştır. Bağımsız sinemanın önemli temsilcileri ve filmleri şu şekilde sıralanabilir: Michael Moore’un yönettiği *Roger & Me* (1989), *Bowling for Columbine* (2002), *Fahrenheit 9/11* (2004) ve *Sicko* (2007) filmleri, Errol Morris’in *Gates of Heaven* (1980), *The Thin Blue Line* (1988) ve Ross McElwee’nin *Sherman’s March* (1986) ve *Bright Leaves* (2003) filmleridir. Bu filmlerin tamamı belgesel tanımını yeniden yapılandırırken, geniş bir mizah anlayışı ve otobiyografik anlatılar gibi değişik yöntemler kullanmışlardır (Holm, 2011:26-27).

Görüldüğü üzere bağımsız sinema kavramı, sinema endüstrisinin kurulduğu ilk yıllardan itibaren var olmuştur. Günümüzde Büyükler olarak adlandırılan yapım şirketlerinin bir çoğu, sinema tarihinin ilk yıllarında küçük bağımsız şirketler olarak kurulmuşlardır. Bu duruma en iyi örnek, günümüzde sinema dünyasının büyükleri arasında yer alan Universal stüdyolarıdır. Bu stüdyo, 20. yüzyılın başlarında Independent Moving Pictures (IMP) ismiyle, Motion Picture Patents Company (MPPCo) tekelleşmesinden bağımsız çalışmak amacıyla kurulmuştur (Dick, 2005:9).

1.2.1. Bağımsız Sinemanın Önemli Temsilcileri

Bağımsız sinemanın doğuşuyla birlikte, Hollywood stüdyolarından bağımsız, film çeken yönetmenler ortaya çıkmıştır. Bu yönetmenler arasında “John Cassavetes, Amerikan bağımsız sinemasının babası olarak görülmektedir” (Dorsay, 1989:88). Cassavetes, stüdyo sisteminden duyduğu rahatsızlıktan ötürü, ana akım film yapımı düşüncelerine karşı çıkan gerçek bir bağımsız film yönetmenidir (Holm, 2011:25).

1953 yılında sinemaya oyuncu olarak başlayan John Cassavetes, daha sonra yönetmenliğe geçiş yaparak *Gölgeler* isimli filmi çekmiştir. Yeni Amerikan Sineması'nın da gerçek çıkışı olarak kabul edilen *Gölgeler*, film yapımı üzerine tüm ilkeleri altüst etmiştir. Cassavetes, büyük stüdyolardan destek almak yerine, filmin 40.000 dolarlık bütçesini oluşturmak için *Jean Shepherd's Night People* adlı radyo programın katılarak dinleyicilere ön bilet satışları için 2 dolar göndermelerini istemiştir. Ayrıca yönetmen bunun dışında, kendisini oyuncu olarak şöhrete kavuşturan televizyon dizisi Johnny Staccato'dan kazandığı parayı da bu film için kullanmıştır (Sivas, 2007:79). Böylelikle Cassavetes, kendi film yapma yöntemini oluşturmuş ve diğer sinemacıları da etkilemiştir.

Bağımsız sinemanın Vaftiz babası olarak anılan John Sayles (Tzioumakis, 2015:296), 1983 yılında MacArthur Vakfı Ödülü'nü kazanan eski bir roman yazarıdır (Holm, 2011:29). Daha sonra Amerikan bağımsız yapım şirketi New World Pictures'ta senaryo yazarı olarak çalışmaya başlayan Sayles, *Piranha* (*Pirana*, 1978), *Alligator* (*Timsah*, 1980) ve *The Howling* (*Çılgılık*, 1981) gibi başarılı istismar filmlerinin senaryosunu yazar (Tzioumakis, 2015:297). Yönetmenliğe ise *Return of the Secaucus Seven* (1979) filmiyle başlayan John Sayles, 1980'li yıllarda bağımsız sinemacılar için rol model olmayı başarmıştır (Monaco, 2001:351). Sayles, bu filmin bütçesini ise yazdığı roman ve senaryo işlerinden kazandığı para ile oluşturmuştur. Hatta, senaryo yazarı olarak çalıştığı şirketin sahibi Roger Corman'ın filmine yaptığı yatırım teklifini de filmini her açıdan bağımsız olarak yönetebilmek adına kabul

etmemiştir (Tzioumakis, 2015:297). Bu doğrultuda Amerikalı film eleştirmeni ve yazar Douglas Holm, Sayles'in inişli çıkışlı başarılar kazanmış olmasına rağmen, her zaman bağımsız bir yönetmen olarak kaldığını savunur (Holm, 2011:29).

Yeni Bağımsız Amerikan Sineması'nın önemli temsilcilerinden biri olan Jim Jarmusch, New York'ta sinema eğitimi aldıktan sonra, yönetmen Nicholas Ray'in desteği ile 16 mm olarak çektiği ilk kurmaca filmi *Permanent Vacation (Sürekli Tatil, 1980)* ile sinemaya adım atmıştır (Teksoy, 2005:1030). Yönetmenin, bir çok sinema tarihçisi açısından Yeni Bağımsız Sinemanın miladı olarak görülen yapımı ise 1984 yılında çektiği *Stranger Than Paradise (Cennetten de Garip)* filmidir (Çavuşoğlu, 2006:28). Bu filmde yönetmen, kaybedip sürüklenen insanların garip hikayesini sunmuştur (Bordwell ve Thompson, 2008:466). Ayrıca Jarmusch, bu filmi ile 1984 yılında düzenlenen Cannes Film Festivali'nde Altın Kamera (Caméra d'or) ödülünün sahibi olmuştur (Monaco, 2001:350).

Bağımsız Amerikan Sineması'nın bir başka önemli temsilcisi Quentin Tarantino ise, bir video arşivcisinde satış elemanı olarak çalıştıktan sonra senaryo yazarı olarak sinema dünyasına adım atmıştır (Teksoy, 2005:1034). Mannathan Beach Video Archives'da dolu dolu beş yıl geçiren Tarantino, burada sayısız filmi izleme imkanı bulmuştur (Peary, 2010:7). Video Archives'da izlediği filmler onun film kültürünü oluştururken, en çok B tipi Amerikan filmlerinden ve Hong Kong karate filmlerinden etkilenmiştir (Erdoğan, 2004:10). Daha sonra Video Archives'daki işini bırakan Tarantino, kendi yazdığı senaryolarını satarak ve başkalarının senaryo taslaklarını düzelterek geliştirerek kazancını sağlamaya başlamıştır (White, 2007:389). İlk senaryosu, Christian Slater ve Patricia Arquette'in oynadığı *True Romance (Çılgın Romantik, 1993)* filmidir. Ancak film için gerekli olan bütçeyi oluşturamadığından senaryosunu satmak durumunda kalır (Erdoğan, 2004:10). Yazdığı bir diğer senaryo olan *Katil Doğanlar'ı (Natural Born Killers, 1994)* yine aynı sebepten yönetmen Oliver Stone'a satar (Teksoy, 2005:1034). Bu doğrultuda Hollywood'la mücadele etmenin yolunu henüz çaylak bir senaryo yazarıyken bulan Tarantino, ucuza sattığı iki senaryosunun karşılığında kendi filmini çekme şansını bulur (Göral, 2008:52). Tarantino ilk uzun metraj filmi olan *Rezervuar Köpekleri'ni (Reservoir Dogs, 1992)* 16 mm olarak ve 30.000 dolarlık (*True Romance* senaryosundan aldığı ücret) bir bütçeyle çekmeyi düşünür (White, 2007:389). Ancak daha sonra filmin yapımcılığını da üstlenen arkadaşı Lawrence Bender, ona senaryosunun bu kadar düşük bir bütçeyle çekilemeyecek

derecede kaliteli olduğunu söyler (Fox, 2010:2). Lawrence Bender, o dönem genç yönetmenlere destek olan ünlü oyuncu Harvey Keitel ile temasa geçer (Peary, 2010: 13). Senaryoyu çok seven Keitel, filmin yapımcılığını üstlenir ve herhangi bir ücret almadan başrolü oynadığı *Rezervuar Köpekleri (Reservoir Dogs, 1992)*, Sundance Film Festivali'nde büyük yankı uyandırır (Teksoy, 2005:1034). Film, festival de bir ödül kazanmamış olsa da, dikkat çekmenin yanı sıra, özellikle Avrupalı eleştirilenlerden büyük övgü alır (White, 2007:389).

Kısacası, Quentin Tarantino'nun en büyük çıkışını yaptığı *Rezervuar Köpekleri (Reservoir Dogs, 1992)* filmini yapabilmesindeki en önemli faktör yapımcı dostu Lawrence Bender ve onun bir tanıdığını araya sokarak senaryoyu okuttuğu ünlü aktör Harvey Keitel'dir. Zira Hollywood'da hiçbir büyük yapım şirketi, kurgusu sürekli geri dönüşlere sahip olan bu filmi yapmak istemez (Göral, 2008:53). Ayrıca bu film, Amerikan bağımsız filmleri tarihinde çok önemli bir yere sahiptir (Smith, 2010:122).

Quentin Tarantino'nun ikinci filmi *Pulp Fiction (Ucuz Roman, 1994)* ise 1930'lu yılların üçüncü sınıf hamur kağıdına basılan pulp magazin dergilerine bir saygı niteliğindedir (Teksoy, 2005:1034). Film, kronolojik ilerleyişi karmaşık ve birbirleriyle bağlantılı suç hikayelerinden oluşmaktadır (Schneider, 2009:833). Bu doğrultuda, üç ayrı olay örgüsü ile gelişen bu bağdaşık hikaye, iki sevgili Pumpkin ve Honey Bunny'in soygun hazırlığı yaptıkları kafede başlar ve Tarantino'nun hemen hemen bütün filmlerinde kullandığı zaman içi geçişlerle devam eder (Erdoğan, 2004:34). 1990'lı yılların bağımsız sinemasına büyük ivme kazandıran *Pulp Fiction (Ucuz Roman)* filmi (Sivas, 2007:77), 1994 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünün sahibi olmuştur (Peary, 2010:245). Ayrıca bu film, aynı yıl düzenlenen Akademi Ödülleri'nde En İyi Senaryo dalında bir de Oscar kazanmıştır (White, 2007:391).

Tarantino filmleri, sinema yazarları tarafından en genel tanımıyla "bağımsız sinema" adı altında incelenir ve bağımsız sinemanın en iyi örnekleri arasında yer alır (Yılmazok, 2016:185). Bu şekilde değerlendirilmesinde Sundance Film Enstitüsü'nün ve bağımsız filmlerin dağıtıcısı olan Miramax yapım şirketinin büyük payı vardır. Örneğin, *Rezervuar Köpekleri (Reservoir Dogs)* filminin senaryo çalışması Sundance'ta yapılmış ve film ertesi yıl festivalde yer almıştır (Holm, 2011:63). Miramax ise *Pulp Fiction (Ucuz Roman)* filminde yapımcılığı Tarantino'nun kendi şirketi olan A Band Apart ile paylaşmıştır. Bu doğrultuda

Quentin Tarantino'nun kendi bağımsız sinema anlayışını destekleyici sözleri şu şekildedir:

“Bana başrolünde Bay X'in olduğu X filmleri teklif ediyorlar, ben de, ‘Gönderin okuyayım,’ diyorum. Ama herkes ne yapacağını biliyor. Artık şımarım. *Rezervuar Köpekleri*'ni çekerken bir defa bile yapım toplantımız olmadı. Senaryo özgün halinde kaldı. Yapımcılar senaryoyu ellerine alıp üzerinde oynamadılar. Benim kendi projelerim var ve eğer bunları çekmek istiyorsanız hemen çekelim diyorum. Eğer projemi sevmeyerseniz ben de başkasına giderim” (Fox, 2010:4).

1.2.2. Bağımsız Sinemanın Temel Özellikleri

Yukarıda bahsettiklerimizi kısaca özetleyecek olursak bağımsız sinemanın temel özelliklerini şu şekilde maddeler halinde ortaya koyabiliriz;

- 1- Bağımsız yönetmenler, biçim ve içerik açısından herhangi bir müdahaleye maruz kalmadan filmlerini özgürce üretirler.
- 2- Genelde herhangi bir yapım şirketine bağlı olmadan filmlerini üreten bağımsız sinemacılar, filmlerin bütçesini ve dağıtımını kendileri üstlenirler. Bazı bağımsız yönetmenler, filmlerini üretirken bir yapımcı ile çalışabilir ya da filmlerinin dağıtım işini büyük yapım şirketlerine verebilirler. Ancak, filmlerini çekerken özgürce çalışabilmektedirler.
- 3- Ana akım sinemanın dışında farklı bir anlatı yapısına sahip olan bağımsız filmler, ticari kaygının aksine sanat kaygısıyla üretilirler.
- 4- Genelde küçük bütçeler ile çekilen bu filmlerde profesyonel oyuncuların dışında amatör oyunculara da yer verilmektedir.
- 5- Bazı bağımsız yönetmenler kendi filmlerinde senarist, görüntü yönetmeni, kurgucu ve oyuncu olarak görev alabilirler.

1.3. Auteur ve Bağımsız Sinema

Fransızca bir kelime olan “auteur” yazar anlamına gelir (Şenyapılı, 2003:31). Sinema alanında Andrew Sarris tarafından ortaya konan auteur kuramı ise, kişisel stil ve içsel anlamlarını teknik bir ustalıklarla filmlerine yansıtabilen yönetmenler için kullanılır (Güngör, 2014:81). Bu doğrultuda bir auteur yönetmen (yaratıcı yönetmen), filmlerinde kullandığı kamera hareketleri ve görüntü düzenlemesi, vb. özellikleriyle filme kişiliğini yansıtır (Büker, 2019:264). Auteur kuramı ile bağımsız sinemanın ortak noktası yönetmenin film üzerindeki salt egemenliğidir. Ancak her auteur yönetmenin bağımsız bir sinema anlayışına sahip olduğunu söyleyemeyiz.

Örneğin, büyük yapım şirketleri adına film çeken Alfred Hitchcock ve Martin Scorsese “auteur yönetmen” olarak değerlendirilmiştir (Çavuşoğlu, 2006:33).

Fransız roman yazarı ve yönetmeni Alexandre Astruc, 1948 yılında yayımladığı “*Birth of a New Avant-Garde: The Camera-Pen*” adlı makalesi ile auteur sinemaya giden yolu hazırlamıştır (Stam, 2014:94). Astruc bu makalesinde, sinemanın tıpkı resim ve roman sanatında olduğu gibi giderek bir anlatım aracına dönüştüğünü ifade eder (Büker, 2019:264). Sinemanın bir dil olduğunu düşünen Astruc, aynı roman yazarı gibi yönetmenin de filmlerinde düşüncelerini doğrudan aktarabileceğini dile getirir (Güngör, 2014:85). Ona göre bir film çekmek yazmanın bir başka biçimidir (Kovâcs, 2016:219) ve makalesinde “camera-stylo” (kalem-kamera) düşüncesini şu sözlerle ifade etmektedir:

“Sinema yavaş yavaş bir dil halini almıştır. Öyle bir dil ki bu biçimle sanatçı en soyut düşüncelerini yansıtabilir, bugün romanda ve denemede olduğu gibi saplantılarını ortaya koyabilir. Bundan dolayı sinemanın bu yeni çağına kalem-kamera çağı diyorum. Bunun anlamı, sinema sadece fotoğrafların seçim alanı haline getirilmediği zaman, yavaş yavaş görüntünün tiranlığından kurtulacak, yazılı dil kadar derin ve ince bir anlatım aracı olarak, her çeşit olanakları bulunan ama ön yargıların esiri olan bu sanat, artık sonsuz olarak gerçekçiliğin ya da toplumsal fantezinin, halk romanlarının sınırları içinde ona uygun görülen küçük alanın dışına çıkacak demektir” (Esen, 2002:8).

Kısacası, sinemanın tıpkı edebiyat ve resim gibi bağımsız bir sanat dalı olması gerektiğini düşünen Astruc, roman yazarı gibi yönetmenin de filmin yaratıcısı olduğunu savunur. Astruc’un bu düşüncelerinden yola çıkan François Truffaut, auteur politikasını (politique des auteurs) geliştirir (Coşkun, 2009:206). Truffaut ilk olarak 1954 yılında *Cahiers du Cinema*’da yayımlanan “Fransız Sinemasında Bazı Eğilimler” isimli ünlü makalesinde bu görüşünü belirtir (Çapan, 1986:34). Yeni bir sinema anlayışının manifestosu sayılan bu yazısında Truffaut, ruhsal gerçekçilik tesiri altında kalan Fransız Sineması’nı yerden yere vurmıştır (Kablamacı, 2011:65). Truffaut, klasik Fransız edebiyatını, iyi konuşulan ve stilistik bir ifade kalıbına oturtan “nitelik geleneğini” şiddetle eleştirir ve bu geleneği eski kafalı senaryo yazarlarının sineması olarak değerlendirir (Stam, 2014:94-95). Ona göre, diyalogların, senaryonun ve türlerin önemli olduğu Fransız sineması, ticari bakımdan oldukça kârlı olmasına rağmen seyirciyi uyuşturmaktadır (Teksoy, 2012:276). Ayrıca

Truffaut, bazı Fransız yönetmenleri söze dayalı filmler ürettikleri için eleştirirken (Odabaş, 1994:284), geleneğe uymayan Orson Welles, Nicolas Ray ve Robert Aldrich gibi yönetmenleri övmektedir (Stam, 2014:95).

Amerikalı sinema tarihçisi ve eleştirmen Andrew Sarris, Truffaut'un "yazarlar politikası" (politique des auteurs) yaklaşımını benimser ancak ismini "yaratıcılar kuramı" (auteur theory) olarak değiştirir (Odabaş, 1994:284). Sarris, 1962 yılında yayımlanan "Notes on the Auteur Theory" (Auteur Kuram Üzerine Notlar) adlı çalışmasında yaratıcı yönetmenleri, sıradan yönetmenlerden ayıran özelliklerin kişisel üslup, içsel anlam ve teknik ustalık olduğunu belirtmiştir (Güngör, 2014:81). Ona göre: "Film tamamıyla kişisel sanat anlatımına dayalı olmalıdır ve bu nedenle de en büyük filmler yönetmenlerinin imzalarıyla tanınır" (Çapan, 1986:34).

Andrew Sarris, auteur bir yönetmeni ayırt etmek için üç kriter belirlemiştir: (1) teknik ustalık; (2) ayırt edilebilir bir kişilik ve (3) içsel anlam (Stam, 2014:100). Bu doğrultuda auteur olan bir yönetmen geleneksel yapım tekniklerinin aksine filmin senaryosundan kurgusuna, oyuncu seçiminden diğer teknik öğelere kadar parmak izini bırakır (Uğur, 2017:230) Böylelikle Sarris "yazarlar politikası" (politique des auteurs) yaklaşımını biraz daha ve kuramı daha tutarlı bir hale getirmiştir (Esen, 2002:14). Sarris'e göre bu üç kriteri yerine getiren ilk yirmi yönetmen şu şekilde sıralanır: Ophüls, Renoir, Mizoguçi, Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles, Dreyer, Rossellini, Murnau, Griffith, Sternberg, Eisenstein, von Stroheim, Bunuel, Bresson, Hawks, Lang, Flaherty, Vigo (Sarris, 2010:44). Böylelikle Sarris, Andre Bazin'in hiç onaylamadığı bir şeyi yapar. Bazin'e göre, kişiler üzerine kült yaratmak amacıyla yapılan bu listelerin amacı, sinemada Shakespeareler ve Rembrandlar bulma çabasıdır (Büker, 2019:266). Sinemada değişkenlerin oldukça fazla olduğunu ve bunların bir filmde ötekine geçtiğini belirten Bazin, auteurü tanrılaştırılmamak gerektiğini vurgular. Bu bağlamda Andrew Sarris, yıllar sonra yazdığı makalesinde Bazin ile aynı görüşe ulaşmıştır (Güngör, 2014:90). Sarris'in 1990 yılında *Film Comment* dergisinde yayımlanan "Auteurism is Alive and Well and Living in Argentina" (Auteur Kuramı Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin'de Yaşıyor) başlıklı makalesi Bazin'in görüşünü destekler niteliktedir:

"60'lar boyunca bir auteur'cü olarak Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks ve Orson Welles gibi hâlâ yaşayan ve aktif olarak çalışan tanrısal yönetmenlerin zayıf eserlerini yüceltmek zorunda hissederek bir gazetecilik tuzağına düşmüştüm" (Sarris, 2019:276).

Amerikalı film eleştirmeni Pauline Kael, Andrew Sarris'e bir yanıt niteliğindeki “*Circles and Squares*” (*Çemberler ve Kareler*) adlı makalesinde Sarris'in auteur yönetmeni belirlediği üç kriterine karşı çıkar (Stam, 2014:100). Bir yönetmenin büyüklüğünün teknik ustalıklarla ilgisi olmadığını savunan Kael, kendi kişisel anlatım tarzını yaratabilen yönetmenlerin büyük olduğunu belirtir (Kael, 2010:50). Örneğin, Antonioni gibi bazı yönetmenlerin teknik ustalığın ötesine geçtiğini ileri sürer. Sarris'in “ayrıt edilebilir bir kişilik” kriterini ise anlamsız bulur. Buna gerekçe olarak da Sarris'in, yeni fikirler üretmedikleri için üslupları fark edilebilir olan ve bu nedenle kendini tekrar eden yönetmenleri övmesini gösterir (Stam, 2014:101). Kael bununla ilgili esprili bir de analogi kurar: “Bir kokarcanın kokusu bir gülün parfümünden çok daha ayırıt edilebilirdir; bu kokarcanın kokusunu daha iyi mi kılar” (Kael, 2010:51). Son olarak Kael, “içsel anlam” kriterine karşı çıkar ve bu kriterin sahnelerin eksikliklerine tarzı sıkıştıran niteliksiz yönetmenleri desteklediğini belirtir (Stam, 2014:101). Sarris “içsel anlam” ın bir yönetmenin kişiliği ile malzemesi arasındaki gerilimden çıktığını öne sürer (Sarris, 2010:43). Yönetmenin kişiliğiyle materyali arasında herhangi bir gerilimin olmadığını savunan Kael ise, bu görüşünü şu şekilde açıklamaktadır:

“Bütün bu yönetmenin kişiliği ile materyali arasındaki gerilimden içsel anlamı ortaya çıkarma saçmalığı da nedir? Yetenekli bir yönetmen genellikle çalışmak için elinde olanlarla yapabileceğinin en iyisini yapar. Gerilim nerede? Ve eğer biraz anlam yerleştirebilseydik, bu gerilimden, yönetmenin kötü yahut sevmediği materyallerle kötü zaman geçirmesi dışında ne tür bir anlam çıkarabilirdiniz? Veya lanetli prodüksiyonu hızlandırarak hakkında umut beslediği başka bir şeyler yapabilmeye çalışıyor olabilir. Bu eleştirmenler dürüst bir şekilde içsel anlam mı arıyorlar yoksa bu sadece aptalca filmler izlerken gururlarını okşayan bir tür entelektüel kıpırdanma mı? (Kael: 2010:57).

Kısacası Pauline Kael, sanatçıdan ziyade sanat eserine önem verir ve bu nedenle auteur kuramın, sadece yönetmenin kişiliği üzerinde yoğunlaşmasına karşı çıkar.

Yazar ve akademisyen Zafer Özden de Kael'in bu görüşüne hak verir ve Bergman, Fellini ve Antonioni gibi yazar-yönetmenlerin malzemeleri ile kişilikleri arasındaki bir gerilimden söz edilemeyeceğini ifade eder. Özden'e göre bu yönetmenler malzemelerini, kaynak alanı gerçek yaşam olan bir ortam içinde kendileri seçerler ve kişisel dışavurumlarını bu dünyadan topladığı malzemelerin

sunduğu imkanların ve potansiyellerin keşfedilmesi yoluyla gerçekleştirmektedirler (Özden, 2014:131).

Peter Wollen ise auteur yaklaşımına, yapıya gereken önemi vermediği için karşı çıkar. Çünkü filmde yönetmenin bilinçli olarak yapmadığı ve planlamadığı anlamlar da vardır (Büker, 2019:267). Bu doğrultuda Wollen, auteur kuramına yapısalcı bir bakış açısı getirmiştir. Yönetmenin yapı üzerindeki etkisinin kısıtlı olduğunu düşünen Wollen, bu etkinin ancak karşıtlıklar ilkesi doğrultusunda meydana gelebileceğini belirtir ve yönetmenin filmsel yapının haricinde belirleyici bir etkisinin olamayacağını savunur (Güngör, 2014:84). Wollen'a göre, yönetmenin kişiliği biçem ve mizansene dayanmaz, temaya özgü motiflere dayanır (Büker, 2019:267). Bu doğrultuda senaryoda görsel anlamın oluşturulması, tekrar eden motifler ve temalar üzerinden yapılmalıdır (Güngör, 2014:84). Ayrıca Wollen, yönetmenin konumunu şu cümlelerle açıklamaktadır:

“Sinemanın da, öteki bütün sanatlarda olduğu gibi, bir tasarım bir de yorum bölümü vardır. Bir tarafta özgün öykü, roman ya da oyun ile çekim planı ya da senaryo durur. Hitchcock ve Eisenstein çekimden önce çizgi roman türünde sahneler çizmişlerdir. Öteki tarafta filmi gerçekleştirmenin türlü basamakları vardır: oyunculuk, görüntü ve kurgu. Yönetmenin konumu değişken ve bulanıktır. Hem tasarım ve yorum arasında bir bağ kurar, hem de her ikisini de emri altına alıp her iki alanda da çalışabilir. Farklı yönetmenler kuşkusuz farklı yönere eğilim gösterirler. Bu kısmen kendi birikimlerinin sonucu olur” (Wollen, 2017:101).

Kısacası Andrew Sarris tarafından ortaya atılan auteur kuramı zaman içerisinde bir çok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Sarris'e şiddetle karşı çıkan isimlerinde başında ise Amerikalı film eleştirmeni Pauline Kael gelmektedir. Kael, Sarris'e bir cevap niteliğinde yazdığı “Çemberler ve Kareler” adlı makalesinde, Sarris'in auteur (yaratıcı) yönetmeni belirlediği kriterleri ağır bir dil ile eleştirmiştir. Bir yönetmenin yaratıcılığının teknik ustalık ile bir ilgili olmadığını dile getiren Kael, kendi sinema dilini yaratabilen yönetmenlerin ancak iyi bir yönetmen olabileceğini belirtmektedir. Kael gibi auteur kuramın karşı çıkan bir diğer isim ise İngiliz film kuramcısı Peter Wollen'dir. Wollen auteur kuramın, yapıya gereken önemi vermediğini düşünmektedir. Tüm farklı görüşlere rağmen, auteur kuram halen sinemada sanatında ve teorisinde önemini ve yerini korumaktadır. Yönetmenlerin ana akım ya da bağımsız sinemada kendini belli bir biçimde farklılaştırdığı,

sinemalarının kendine özgü niteliklerinin öne çıktığı, sanatsal anlamda belli bir yetkinliğe sahip, tematik olarak belli ortak özellikler gösteren ve üretim aşamasında yönetmenin birçok alanda ön planda olduğu bir sinema anlayışını tanımlamak için auteurlük etkili kavram olarak değerlendirilmektedir.

1.4. Bağımlı Sinema

“Bir kitle iletişim aracı olan sinema, üretim, dağıtım ve tüketimin gerçekleştiği bir endüstridir” (Çeliker ve Aksoy, 2011:66). Sinemanın diğer sanat dallarından en büyük farkı, bu endüstri olma özelliğidir (Sayman, 1973:11). Film endüstrisinin kökenleri ise, Lumière Kardeşler tarafından icat edilen sinematograf (cinematographe) aletiyle gerçekleştirilen ilk film gösterimlerine (28 Aralık 1895) dayanmaktadır (Özkan, 2010:19). Sonraki yıllarda, başta Fransa ve Amerika olmak üzere, Dünya'nın birçok yerinde film gösterimleri başladı ve daha sinema sanatının varlığından bile söz edemezken, yapım şirketleri ve dağıtımcular büyük bir rekabete giriştiler (Yılmaz, 2006:322). Böylelikle sinema, 1896 ile 1912 yılları arasında bütünüyle ekonomik değerlere sahip bir sanat dalı olma konusunda büyük bir değişim geçirir (Monaco, 2001:220).

Sinemanın bir ticaret metası gibi planlanması kapitalist üretim sisteminin sonucudur (Sayman, 1973:11). Üretim, dağıtım ve gösterim nitelikleriyle kapitalist sistemin özelliklerine uygun olarak gelişen sinema, kâr güdüsüne sıkıca bağlanmıştır (Ulusay, 2008:26). Film yapımcılarının temel amacı para kazanmaktır ve para kazanmak topluma hakim olan kapitalist anlayışın temelini oluşturur (Teksoy, 2005:223). Bu doğrultuda yapımcılar, kâr elde etmek amacıyla bir meta üretir ve olabildiğince çok izleyiciye ulaşmayı hedefler. Bu anlayış çerçevesinde filmlerin biçim ve içeriği, izleyicilerin istekleri doğrultusunda oluşturulur (Dağtaş, Aydın ve Yılmaz, 2018:189). Ancak buna rağmen, seyircinin aktifliğinden bahsetmek imkansızdır. Film izleme pratiği, genellikle pasif bir eylemdir ve seyirci sadece kendisine sunulan ürünü tüketir. Böylelikle seyirci sisteme dahil edilir ve var olan sistem yeniden üretilir (Çeliker ve Aksoy, 2011:66). Sonuç olarak, en başta bir eğlence alanı olarak görülen sinema, daha sonraları kapitalizm ve bunun sonucunda ortaya çıkan küreselleşmeyle birlikte ticari bir sektöre dönüşür (Toros, 2018:1).

1914 yılında meydana gelen I. Dünya Savaşı'na kadar, film endüstrisinin lideri Fransa'dır. Ancak 1920 yılından itibaren Amerikan yapım şirketlerinin dünya pazarına hakim olmasıyla birlikte bu üstünlüğünü kaybetmiştir (Yılmaz, 2006:322). Hollywood'da, 1920 yılından 1950'li yıllara kadar geçen "Altın Çağ" döneminde filmlerin yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarını ellerinde tutan büyük stüdyolar endüstriye hâkimdir (Özkan, 2010:20).

Amerikan film endüstrisinin dünya sinemasındaki konumu zaman içerisinde daha da güçlenmiştir (Ulusay, 2008:27). Günümüzde de Hollywood stüdyoları, dünya sinema endüstrisinin hakimi konumundadır. Bu stüdyolar kendi iç pazarını kontrol ederken diğer yandan dünya pazarının büyük çoğunluğunu kendi kontrolü altında tutmaktadır (Dağtaş, Aydın ve Yılmaz, 2018:190).

Film endüstrisindeki Amerikan egemenliğinden ötürü sinema ile ilgili tartışmaların sürekli olarak Hollywood'la ilişkilendirilmesi kaçınılmazdır (Yüksel, 2018:333). Bu sebeple, bağımlı veya bağımsız sinema söz konusu olduğunda, temelde Amerikan sinemasının üretim ve gelişim şartlarına bakılmalıdır (Çavuşoğlu, 2006:8)

2.BÖLÜM

TÜRKİYE’DE SİNEMANIN GELİŞİMİ VE BAĞIMSIZ SİNEMA

2.1. Türk Sineması Tarihi

Türk Sineması Tarihi araştırılırken çoğunlukla sinema tarihçisi Nijat Özön’ün yöntemi benimsenir. Özön’ün sınıflandırması ise; “İlk dönem” (1914-1923), “Tiyatrocular Dönemi” (1923-1939), “Geçiş Dönemi” (1939-1950), “Sinemacılar Dönemi” (1950-1970), “Genç/Yeni Sinema Dönemi (1970-1984) şeklindedir (Özön, 1985:6). Bu sınıflandırma düşüncesine katılan Âlim Şerif Onaran da Türk Sineması kitabında, Türk Sineması’nı bu sınıflandırmadan yola çıkarak anlatır (Kıraç, 2018:72). Sinema araştırmacısı ve akademisyen Şükran Kuyucak Esen de, Türk Sinemasının Kilometre Taşları adlı çalışmasında (Esen, 2010), Özön’ün yöntemini benimseyerek bir araştırma gerçekleştirir ve inceleme kolaylığı açısından Türk Sinemasını altı döneme ayırır:

1. İlk Yıllar (1914-1922)
2. Tiyatrocular Dönemi (1922-1939)
3. Geçiş Dönemi (1939-1950)
4. Sinemacılar Dönemi (1950-1970)
5. 1970’ler Karşıtlıklar Dönemi (1970-1980)
6. 1980 Sonrası Darbe Dönemi (1980 ve 1990)

Bu bölümde, Nijat Özön’ün uyguladığı sınıflandırma yöntemi yerine Şükran Kuyucak Esen’in inceleme yöntemi seçilmiştir. Bunun nedeni ise Esen’in de belirttiği üzere, bu sınıflandırmanın inceleme açısından daha kolay bir yöntem olmasıdır. Ayrıca bu yöntem, Türkiye’nin içinde bulunduğu siyasal, ekonomik ve toplumsal yapısını daha bütünsel ve güncel bir bakış açısıyla yansıtmaktadır. Kısacası bu bölümde, toplumbilimsel bir yaklaşım uygulayarak, toplumsal yapıyla sinema arasında paralellikler kurarak Türk Sinema Tarihi incelenecektir.

Türk Sinema Tarihi’nin ilk yılları, Birinci Dünya Savaşı ile Kurtuluş savaşı yıllarını, yani 1914-1922 yılları arasını kapsamaktadır (Esen, 2010:6). Birinci Dünya Savaşı sırasında Enver Paşa’nın Almanya’yı ziyareti esnasında, Alman Ordusu’nun bir “Ordu Film Dairesi” kurmasından çok etkilenir (Onaran, 1994:13). Aynı sistemin Osmanlı ordusunda da kurulmasını isteyen Enver Paşa’nın emriyle, 1915 yılında “Merkez Ordu Sinema Dairesi” (MOSD) kurulmuştur (Özön, 1970:11). Bu

oluşumun başına ise Osmanlı'da halka ilk film gösterimlerini gerçekleştiren Sigmund Weinberg, yardımcılığına ise Fuat Uzkınay getirilmiştir (Onaran, 1994:13). Ayrıca yüksek rütbeli askerlerden oluşturulan bir kurul, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin çalışma konuları ile ilgili bir çalışma programı hazırlamıştır. Bu programa göre MOSD: 1) Önemli askeri olaylarla ilgili filmleri, 2) Cephelelerde savaşan askerlerin operasyonlarıyla ilgili filmleri, 3) Askeri fabrikaların çalışmaları ile ilgili filmleri, 4) Müttefik ülkelerden alınan yeni silahların kullanılışlarını anlatan eğitici filmleri çevirmekle görevlidir (Özön, 1970:11). Kısacası bu sinema dairesinin temel amacı, askeri görüntüler çekmek ve propaganda filmleri yapmaktır (Zengin, 2017:25).

Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başına getirilene Sigmund Weinberg, Romanya doğumlu bir Polonyalıdır ve yaklaşık bir yıl sonra (1915) yılında meydana gelen Türk-Romen savaşı yüzünden görevinden uzaklaştırılır (Scognamillo, 2010:21-22). Artık düşman uyruğu durumuna geçtiği düşünülen Weinberg'in yerine, o dönem aynı zamanda teğmen olarak da görev yapan, yardımcısı Fuat Uzkınay getirilmiştir (Özön, 1970:14). Uzkınay, 14 Kasım 1914 günü Osmanlı-Rus savaşı (1876-77) sonunda Rus birliklerinin Ayastefanos'a (İstanbul-Yeşilköy) diktiği anıtın Osmanlı İmparatorluğu tarafından yıktırılmasını filme almıştır ve belge niteliği taşıyan bu film Türk sinemasının başlangıç tarihi olarak görülmektedir (Teksoy, 2007:12). Daha sonra Uzkınay, oyuncuların askere alınmasından dolayı yarım kalan *Leblebici Horhor* (1916) ve Weinberg'in yarım bıraktığı film olan *Himmet Ağa'nın İzdivacı* (1918) filmlerini tamamlayarak, ilk öykülü film denemelerini gerçekleştirmiştir (Scognamillo, 2010:25). 1918 yılında Osmanlı'nın savaşı kaybetmesi üzerine Merkez Ordu Sinema Dairesi feshedilmiştir, ancak sinemayla ilgili çalışmalar devam etmiştir. Belge film çekimleri ve film yapımları Müdafaa-i Milliye Cemiyeti (1915) ve Malul Gaziler Cemiyeti (1918) çatısı altında sürdürülür (Coşkun, 2009:18).

Kurtuluş Savaşı sonrası, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilan edilmesi (29 Ekim 1923), Türkiye tarihinin en önemli değişimlerinden biridir (Teksoy, 2005:471). Tiyatrocular dönemi de bu genç Cumhuriyetin temelleri üzerine kurulmuştur (Zengin, 2017:32). İlk özel film yapım şirketi olan Kemal Film'in ortaya çıkışı, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş hareketlerinin başlamasıyla gerçekleşmiştir. Daha önceleri Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin hakimiyetinde olan Türk Sineması, 1922 yılında sivilleşmiştir (Esen, 2010:19). Kemal Film'in sahipleri Kemal ve Şakir Seden kardeşleri, film yapıcılığına yönlendiren isim ise, dönemin en meşhur tiyatro oyuncusu Muhsin Ertuğrul olmuştur (Teksoy, 2007:17). Daha sonra Kemal film ile

anlaşan Muhsin Ertuğrul, öykülü film yapımına başlar ve 1922 yılında *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* isimli filmi yönetir (Coşkun, 2009:20). Böylelikle Muhsin Ertuğrul'un ortaya çıkmasıyla Türk sinemasında yeni bir sayfa açılır (Özgüç, 1993:15).

1923 yılından 1939 yılına kadar süren "Tiyatrocular Dönemi" her ne kadar çoğul olarak ifade edilse de, bu döneme yönetmen olarak tek bir tiyatrocunun Muhsin Ertuğrul hakimdir (Onaran, 1994:21). "17 yıl Türk Sineması'nı tekelinde bulunduran Muhsin Ertuğrul, 1953 yılına dek, tam 29 film yönetir" (Çelik, 2016:128). Bu 29 filminden 11'i tiyatro eserlerinin uyarlamasıdır (Özön, 1985:348). Tiyatromsuz filmlerin hakimiyetinde geçen bu dönemde, popüler ve basit anlatım şekilleri kullanılmıştır. Bu bakış açısı sebebiyle, halk arasında sinemanın oldukça sevilmesini sağlayan Ertuğrul, diğer yandan sinema sanatının gelişmemesine neden olduğu gerekçesiyle oldukça eleştirilmiştir (Esen, 2010:32). Muhsin Ertuğrul'un tek adam olarak görüldüğü "Tiyatrocular Dönemi" 1939 yılında Faruk Kenç'in ilk filmi *Taş Parçası* ile yıkılmaya başlamıştır (Coşkun, 2009:24).

"Türk sinema tarihinde Tiyatrocular Dönemi'nin sonu olan 1939 ile Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcı olan 1952 arasında bir Geçiş Dönemi vardır" (Onaran, 1994:35). Geçiş Dönemi Sinemasını etkileyen en önemli faktör ise İkinci Dünya Savaşı'dır. Savaş öncesinde Avrupa'ya eğitim almaya giden gençler, savaşın meydana gelmesiyle Türkiye'ye geri dönmüşlerdir. Grafik, fotoğraf veya sanat eğitimi alan bu gençlerin dönüşü sinemayı etkilemiştir (Esen, 2010:37). Türk sinemasında uzun yıllar süren Muhsin Ertuğrul'un tek adam dönemini de, savaş nedeniyle ülkesine dönmek durumunda kalan Faruk Kenç yıkmıştır (Zengin, 2017:42). Yurda dönünce ilk olarak Atatürk'ün cenaze törenini çeken Kenç, daha sonra da yöneteceği ilk filmin hazırlıklarına başlar (Scognamillo, 2010:87). İlk filmi Reşat Nuri Güntekin'in aynı adlı oyunundan uyarladığı *Taş Parçası (1939)*, bir ölçüde tiyatro esintileri taşısa da, sinema unsuru Muhsin Ertuğrul'a göre daha fazlaydı. Bunun nedeni ise, tiyatro dışından oyunculara yer vermesi ve yeni bir mizansen anlayışına sahip olmasıdır (Onaran, 1994:40). Bu doğrultuda, üç boyutlu dekorlar kullanarak derinlik algısı yaratan Kenç, stüdyo dışı çekimler kullanarak da sinemayı, tiyatronun etkisinden uzaklaştırmıştır. Faruk Kenç dışında bu dönem sinemaya giren genç yönetmenler ise şunlardır: Şadan Kamil, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon, Orhon Arıburnu (Özön, 1985:353). Tiyatro dışından gelen bu yönetmenler, aynı zamanda Şehir

Tiyatrosu dışından gelen oyuncularla çalışarak yeni bir oyuncu kadrosu oluşturmuşlardır. Bu dönemin bir başka önemli özelliği ise sesli film çekiminden vazgeçilerek, dublaj yönteminin kullanılmaya başlanmasıdır (Coşkun, 2009:24). İkinci Dünya Savaşı sebebiyle ham filmin az ve bu nedenle pahalı olmasından dolayı dönemin genç yönetmenleri, çözüm olarak dublaj yöntemine başvurmuştur. Böylelikle görüntüsü uygun ancak diksiyonu kötü olan oyuncuların filmlerde rol alabilmesi muhtemel hale gelmiştir (Esen, 2010:41).

Geçiş Dönemi yönetmenlerinden bazılarının bağımsız çalışması ve yeni ortaklıklar kurmaları, eski sinema patronlarının üstünlüğünü zayıflatmıştır (Onaran, 1994:51). Böylelikle yeni yapım şirketlerinin kurulması, yeni sinemacıların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu yeni yapım şirketleri, tiyatrocuların tekelinde bulunan önceki film şirketinin rakipleri olduğundan, tiyatro dışındaki gençleri de işe almaya başlamışlardır (Özön, 1995:25). Yapım şirketlerinin ve üretilen film miktarının eskiye nazaran çoğalması, üstelik İkinci Dünya Savaşı'nın çevre ülkelerde devam ediyor olması ve bunun sonucunda Türkiye üzerinde artan siyasal ve ideolojik baskıların sonucunda ülke yönetimini bazı kısıtlamalara ve yasaklara yöneltmiştir. İşte böyle bir ortamda, hem içeride çekilen filmlerin, hem de dışarıdan getirilen filmlerin kontrol edilmesini amaçlayan bir "nizamname" yayınlanmıştır (Esen, 2010:42). Bu denetleme 19 Temmuz 1939 yılında yürürlüğe girmiş olup, 15 Ocak 1948'de bazı yerleri değiştirilen "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname" kararlarına göre yapılır (Özön, 1995:252). Polis Vazife ve Selâhiyetleri Kanunu'na göre düzenlenen bu Nizamname'nin kuralları gereği, filmin her aşamasında yasaklanabilme ihtimali bulunur. Bu durum da, senaristlerin, yönetmenlerin ve yapımcıların daima "otosansür" lü olarak çalışmalarına yol açar (Esen, 2010:46-47).

1948 yılında Belediye Gelirleri Kanunu'nda bazı değişikliklere gidildi (Onaran, 1995:95). Böylelikle, yerli filmlerden alınan gelir vergisi %25'e düşürülmüştür (Teksoy, 2005:478). Bu durum, film üretiminin ve yapım şirketlerinin aniden çoğalmasına yol açmıştır. 1950 yılı nasıl Türk Sineması'nın sanat yönünden bir dönüm noktası olduysa, 1948 yılı da sinemanın ekonomik işleyişi bakımından bir dönüm noktası olmuştur (Özön, 1985:356). Kısacası artık sinemacılık daha kazançlı bir meslek olmuştur ve bu durum Sinemacılar Dönemi'nin başlamasına zemin hazırlamıştır.

Sinemacılar Dönemi'nin ilk yarısının başladığı 1950 yılı Türkiye'nin siyasi yaşamı açısından çok önemlidir. CHP (Cumhuriyet Halk Partisi), demokratik sistemin layığıyla çalışmasını sağlamak amacı ile, 1946 yılında çok partili siyasi yaşama geçme kararı almıştır. Ancak 1950 yılında yapılan seçimi kaybeden Cumhuriyet Halk Partisi, iktidarı Demokrat Parti'ye bırakmıştır (Esen, 2010:49). Demokrat Parti'nin seçimleri kazanmasındaki en büyük etkenlerin başında, savaş yılları ekonomisi ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin uyguladığı kimi yaptırımlar gelmektedir. Özellikle köylülerin isteklerini doğru anlayarak onların bir nevi sözcüsü konumuna geçen Demokrat Parti'nin (DP), iktidara gelmesiyle birlikte yaptığı ilk değişiklik ekonomi alanında olmuştur. Ekonomide devletçilik politikasını bırakarak liberal anlayışı benimseyen DP'nin yapılan yatırımlar için, dışarıdan yüklü miktarda borç alması enflasyonun yükselmesine neden olmuştur. Bunun sonucunda, Uluslararası Para Fonu'nun (IMF-International Monetary Fund), Türkiye'ye gelmesiyle, ekonomik anlamda dışarıya olan bağımlılık başlamıştır. DP'nin bir başka yaptırımı ise, demagoji yöntemiyle halka uygulanan dinsel sömürü ve gericilik anlayışıdır. Ayrıca, seçimler öncesi yeni özgürlük vaatleri veren Demokrat Parti, iktidarda kaldığı süre içinde bunun tam aksine bir politika uygulamıştır (Coşkun, 2009:30).

Sinema tarihçisi Nijat Özön ise Türkiye'nin bu döneminin sinemaya yansıyan yönlerini şu şekilde açıklamaktadır:

“Bu dönem, her şeyden önce sinema dışı olaylardan etkilendi. Türkiye'nin tek partili dönemden çok partili döneme geçtiği bu bunalımlı yıllarda sinemayı en çok etkileyenler, ekonomik sarsıntılar, demokrasi eksikliği ile gericilik akımlarıydı. İç ve dış piyasada olduğu gibi, ekonomik alanda da kendini gösteren serüvencilik, gelişmiş gibi görünen oysa çürük temellere dayanan bir sinema endüstrisine yol açtı. Ekonomideki enflasyoncu tutum, sinemada da film enflasyonu ile kendini gösterdi. Sinemacı yetiştirme konusu hiç ele alınmadı. Sinemacılar usta-çırak ilişkisi içinde yetiştiler. Tüm güçlerini, sinema dilini kurmaya verdiler. Sinema dili kuruldu ama, bu dil gereğince yararlı bir biçimde kullanılmadı. Çok partili düzene geçişin, 1960 devrimine dek uzanan yalancı, sahte ya da göstermelik demokrasi döneminde de sürüp giden denetleme, buna olanak vermiyordu. Kaldı ki bu dönemde en iyi filmler, film enflasyonu içinde azınlıkta kalıyordu. Buna karşılık, siyasi güçlerin kollamakta kendi çıkarları için yarar gördükleri gerici akımlar, sinemaya da sıçardı; din duygularını sömüren filmler büyük bir artış gösterdi. Mısır filmlerinin azalmasına karşın, özellikle Lübnanlı Hristiyanların çevirdikleri Müslümanlık filmleri Türk perdelerinde boy gösterdi” (Özön, 1995:31).

Tüm bu yaşanan olumsuzluklara rağmen Sinemacılar Dönemi, tiyatrunun etkisinden uzaklaştığı ve kendi sinema dilini oluşturmaya başladığı bir dönemdir. Sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo ise bu dönemle ilgili görüşlerini şöyle anlatmaktadır:

“Geçiş dönemi gibi sinemacılar dönemi de kesinlikten yoksun, eskiyi ve yeniye, hevesi ve bilgiyi bir araya getiren karmaşık bir dönemdir. Kaldı ki bugün sinemacı diye nitelendirdiğimiz sanatçılar da o yıllardaki ilk çalışmalarında bu sinemacı niteliklerini elbette ki birdenbire göstermemişlerdir. Bazılarının eğitimleri ve amaçları değişik olabilir, sinemaya karşı tutkuları ve gerçek bir sinema yapmak yönünde istekleri var olabilir, ama piyasanın getirdiği bir şartlandırmanın dışına birdenbire çıkmaları da kesinlikle olanaksızdı (Scognamillo, 2010:111).

Türk sinema tarihçilerine göre Sinemacılar Dönemi, Lütfi Ömer Akad ile başlar (Onaran, 1994:53). Akad, 1949 yılında Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarladığı *Vurun Kahpeye* filmi ile yönetmenliğe başlamıştır (Özön, 1985:356). Bu filmiyle henüz bir sinemacı özelliği gösteremez (Scognamillo, 2010:111), ancak sinemasal anlatımı ve etkileyici mizansenleriyle dikkat çekmiştir (Esen, 2010:80). Akad'ın 1952 yılında çektiği *Kanun Namına* filmi ise, sinema dilinin uygulandığı ilk örnek olarak gösterilmiştir (Coşkun, 2009:26). Ayhan Işık ve Gülistan Güzey'in başrolleri paylaştıkları film, genç bir oto tamircisinin aile içi çatışmalar sonucu işlediği bir dizi cinayetleri konu alır (Teksoy, 2005:479). Lütfi Ömer Akad bu filmiyle birlikte kamerayı sokağa çıkarmış, çekim ve kurgu açısından oldukça hareketli bir film yaratmıştır (Onaran, 1994:55). Böylelikle filmdeki olayların gerilimini yükselten Akad, tiyatro dışından gelen oyuncuların rollerinin gereğine uygun olarak seçerek bu konuda ki ustalığını göstermiştir (Esen, 2010:82). Bu doğrultuda *Kanun Namına* (1952) filmi Türk Sinema Tarihi'nde yeni bir dönem açan ilk yenilikçi film olma özelliği taşımaktadır (Özgüç, 1996:116).

Gerçekten yaşanmış bir olaydan yola çıkan bu filmin ardından Akad, yine konusunu gerçek hayattan alan *Altı Ölü Var* (1953) filmini çeker (Coşkun, 2009:27). Bu film taşra kasabasının dar ve kısıtlı çevresindeki aşk ve kıskançlık dramını anlatır. Daha sonra yönettiği ve Amerikan gangster filmlerini anımsatan *Öldüren Şehir* (1954) filminde Akad, büyük bir şehrin (İstanbul) tuzaklarını aynı gerçekçilikle yansıtmıştır. Öykü ve roman yazarı Yaşar Kemal'in bir öyküsünden uyarladığı *Beyaz Mendil* (1955) filminde ise, sadece kent yaşamını değil, köy hayatını da ustalıkla aktarabileceğini göstermiştir (Özön, 1995:30). Akad'ın bu üç filmi de, *Kanun*

Namına'nın paralelinde giderken, Amerikan polisiye filmlerinin esintilerini taşımaktadır (Teksoy, 2007:29).

Ömer Lütfi Akad'ın ardından, ilk filmini yirmi iki yaşında yöneten Metin Erksan gelir (Özön, 1995:30). 1952 yılında ilk filmi *Aşık Veysel'in Hayatı (Karanlık Dünya)* adlı filmi çekmiştir. Erksan bu filmde, gözleri görmeyen halk ozanı Aşık Veysel'in (Veysel Şatıroğlu), hayatını sinemaya aktarmayı amaçlamıştır (Teksoy, 2007:30). Bu doğrultuda filme, toplumcu ve gerçekçi bir anlayışla yaklaşmış, ancak istediğini gerçekleştirememiştir. Ayrıca film, sansürün getirdiği yasaklamalar sonucunda derinden etkilenmiştir (Esen, 2010:115). Sansürün onaylamadığı ismiyle *Karanlık Dünya (1953)* filmi, sansürle bir yıl süren mücadelesinin ardından 1953 yılında gösterime girmiştir (Baransel, 1990:19). Ancak film, çıkarılan ve eklenen sahneler sonucunda yönetmenin yapmak istediklerinden epey bir uzaklaşmıştır. Tüm bunlara rağmen Metin Erksan, gerçekçi yaklaşımı nedeniyle dikkatleri üzerine çekmeyi başarmıştır.

Sinemacılar döneminin bir başka önemli isimi ise Atıf Yılmaz Batıbeki'dir. Atıf Yılmaz, 1953 ile 1957 yılları arasında başlıca ticari romanların uyarlamalarını sinemaya aktararak, Türk sineması üzerinde kötü bir geleneğin başlamasına yol açmış olsa da, kendi sinema dilini ve tekniğini geliştirmiş usta bir yönetmendir (Özön, 1995:30). Ancak daha sonra yönettiği, *Gelinin Muradı (1957)*, *Yaşamak Hakkımdır (1959)*, *Bu Vatanın Çocukları (1959)* ve *Karacaoğlan'ın Kara Sevdası (1959)* gibi filmleri, 50'li yıllarda çektiği filmler arasında en önemli olanlarıdır (Coşkun, 2009:28).

Dönemin bir diğer önemli yönetmeni ise Memduh Ün'dür. Ün, 1955 ile 1958 yılları arasında, nispeten dönemin en kötü melodramlarını çektikten sonra, 1958 yılında yönettiği *Üç Arkadaş (1958)* filmiyle önemli bir çıkış yapar (Özön, 1995:30). Film, gözleri görmeyen genç bir kıza (Muhterem Nur), üç arkadaşın (Fikret Hakan, Salih Tozan ve Semih Sezerli) yardım etmesini konu edinir. Memduh Ün, diğer filmlerinde olduğu gibi yine bir melodram ögesine başvurur. Ancak bu sefer, sıradan insanların yaşadıkları ortamı anlatırken olabildiğince gerçekçi gözlemlere yer verir ve bu sayede melodram ögesini geri plana iter (Teksoy, 2005:480). *Üç Arkadaş (1958)* filminin senaryosu ise, Metin Erksan, Aydın Arakon, Ertem Göreç, Atıf Yılmaz ve Muammer Çubukçu'dan oluşan bir ekip tarafından hazırlanmıştır (Scognamillo, 2010:150). Yani bu filmin başarısının temelinde önce senaryo, sonra da Memduh Ün'ün insancıl yaklaşımı ve duyarlılığı yatmaktadır (Özgüç, 1996:27).

Sinemacılar Dönemi'nin ikinci yarısı ise 1960 ihtilaliyle başlamaktadır (Koncavar, 2017:37). Daha sonra bu dönem, 10 Ekim 1965 seçimleri, 12 Mart 1971 ara rejimi, 14 Ekim 1973 seçimleri gibi çeşitli toplumsal ve siyasal değişimlerle devam etmektedir (Scognamillo, 2010:159). 27 Mayıs 1960 ihtilali sonucunda Demokrat Parti'nin iktidardan alınması sonucunda başlayan bu yeni dönemin ilk günlerinde toplumun her alanında görülen özgürlük havası, sinemaya da yansımıştır. 1961 anayasasının getirdiği özgürlük havası, sosyalist partilere ve sendikalara verilen izin, ülke sorunlarına farklı açılardan bakmaya olanak sağlamıştır. Bu siyasal ortamın sinemaya yansması ise "Toplumsal Gerçekçilik" akımının doğmasına neden olmuştur (Güçhan, 1993:61). Böylelikle, Sinemacılar Dönemi'nin ilk yarısında sinema dilini öğrenen, ancak bunu yüzeysel konularda kullanmak mecburiyetinde kalan sinemacılar artık toplumsal konulara yönelmişlerdir (Özön, 1985, 363).

Toplumsal Gerçekçilik Akımını başlatan film olarak, Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* (1960) filmi gösterilir. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının etkilerini taşıyan bu film, kalıplaşmış Yeşilçam sinemasının dışına çıkmayı denemektedir (Teksoy, 2007:39). *Gecelerin Ötesi*'nde Erksan, Demokrat Parti'nin uyguladığı ekonomi politikasını eleştirmektedir (Coşkun, 2009:38). Bu doğrultuda Erksan, Demokrat Parti'nin "her mahallede bir milyoner yetiştirme" ilkesine dayalı ekonomi politikasını en ağır bir şekilde eleştirir ve getirdiği düzen eleştirisiyle "toplumsal gerçekçilik" akımını başlatmış olur (Özgüç, 1993:103). Daha sonra Erksan, aynı anlayışı devam ettirerek, Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından uyarladığı *Yılanların Öcü* (1962) filmi çekmiştir. Bir köy ortamındaki mücadeleyi gerçekçi bir bakış açısıyla ele alan film, dönemin Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in araya girmesiyle sansür engelini aşmayı başarmıştır (Teksoy, 2007:39). Erksan'ın yine aynı akım doğrultusunda ele aldığı bir başka filmi ise *Susuz Yaz* (1963) filmidir. Necati Cumalı'nın aynı adlı öyküsünden uyarlanan filmde yönetmen, yine köy gerçeklerine değinme ihtiyacı duymuştur (Onaran, 1994:112). Toprak ve su mülkiyeti sorununa dikkat çekilen filmde, kendi toprağından çıkan suyu sahiplenerek köylülere vermek istemeyen Osman'ın köylülerle girdiği mücadelenin dışında kardeşi Hasan ve eşinin hikayesi de anlatılır (Coşkun, 2009:43). Ayrıca *Susuz Yaz*, 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü almıştır (Scognamillo, 2010:216). Böylelikle Metin Erksan, Türk sinema tarihinin uluslararası alandaki ilk büyük başarısını kazanan yönetmen olmuştur (Özgüç, 1990:80). Bu büyük ödülü kazanmasının nedeni ise, suda mülkiyet gibi evrensel bir meselenin ve Habil ile Kabil kardeşlerin çatışması

gibi bilindik bir hikayenin çok etkili ve çağdaş bir şekilde anlatılmasıdır. Tüm bunlar düşünüldüğü zaman, *Susuz Yaz* (1963) filmi her anlamda Türk sineması için bir kilometre taşıdır (Kayalı, 2004:77).

Metin Erksan'ın yukarıda bahsettiğimiz üç filmi dışında, dönemin toplumsal gerçekçilik kapsamında değerlendirilen filmler arasında, Atıf Yılmaz'ın *Dolandırıcılar Şahı* (1961), *Yarın Bizimdir* (1963), *Murat'ın Türküsü* (1965); Halit Refiğ'in *Şafak Bekçileri* (1963), *Şehirdeki Yabancı* (1963), *Gurbet Kuşları* (1964); Ertem Göreç'in *Otobüs Yolcuları* (1961), *Karanlıkta Uyuyanlar* (1964) ve Duygu Sağıroğlu'nun *Bitmeyen Yol* (1965) filmleri yer almaktadır. Ayrıca Halit Refiğ'in *Haremde Dört Kadın* (1965) filmi de ilk olarak toplumsal gerçekçilik kapsamında değerlendirilmiş, ancak daha sonra kendisi bu filmi Ulusal Sinema örneği olarak göstermiştir (Coşkun, 2009:38).

Ulusal Sinema kavramını ilk olarak, o dönemin sinema eleştirmeni ve daha sonra bazı önemli filmlere yönetmen olarak da imza atacak olan Halit Refiğ'dir. Refiğ yazar Kemal Tahir'in, Osmanlı Devleti'nin üretim ve gelişim yapısının Batı'ninkinden farklı olduğunu belirten toplumsal tezlerinden etkilenmiştir. Refiğ, sinemanın Türk toplumunun köklü geçmişine, geleneksel sanatlarına ve değerlerine dayanması gerektiğini savunmuştur (Esen, 2010:74). “Buna göre Ulusal Sinema, Türk dilinin resmi dil olarak kabul edildiği ve Bizans'a karşı açılan Malazgirt Savaşı'nı izleyerek Alparslan eliyle Selçuklu Devleti içinde gelişen Türk kültürünün sinema eserleriyle yaşatılması şeklinde özetlenebilir” (Onaran, 1994:198).

Halit Refiğ tarafından ortaya atılan Ulusal Sinema kavramı daha sonra, Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenler tarafından desteklenmiştir. Türk Film Arşivi aracılığıyla çıkarılan Ulusal Sinema dergisi çevresinde toplanan bu yönetmenler, Ulusal Sinema kuramını oluşturmaya çalışmışlardır (Coşkun, 2009:59). Ayrıca Halit Refiğ, sinemaya ilişkin görüşlerini Ulusal Sinema Kavgası adlı kitabında toplamıştır (Esen, 2010:74). Diğer yandan Türk sinemasının devletin maddi desteğinden uzak, izleyicilerin ödediği bilet paralarıyla oluşan bir halk sineması olduğuna dair fikirler de Halit Refiğ'e aittir; ve bu fikirlerini yakın arkadaşı Metin Erksan ile paylaşır. Bu doğrultuda Metin Erksan da Ulusal Sinema akımını desteklemektedir. Ancak çektiği *Sevmek Zamanı* (1966) filminin dışında hangi filmlerinin bu akım içerisinde değerlendirilebileceğini söylemek zordur (Onaran, 1994:116).

Metin Erksan, Ulusal Sinema örneği olarak gösterilen *Sevmek Zamanı* filmini 1966 yılında çekmiştir. *Sevmek Zamanı*, Erksan'ın alışılmış temalarını (karasevda, yalnız insan vb.) işlemesine rağmen, en kişisel ve özgün filmidir. Filmde, eski Türk masallarında bulunan surete aşık olma motifi, oldukça kişisel bir üslup ile aktarılmıştır. Bununla birlikte Fransız şairane gerçekçiliğinin yağmurlu ve puslu görüntülerine benzer özellikler taşıyan filmin, her karesi estetik açıdan değerlendirilmeyi hak edecek güzelliğindedir (Esen, 2010:122). Halit Refiğ de, bu filmin neden Ulusal Sinema içinde yer aldığını açıklarken, biçim ve içerik ayrımı yapmıştır. Refiğ, filmin biçim olarak yabancı gibi görünmesine rağmen, temelde ulusal bir film olduğunu savunur. Bunun sebebi, Ulusal Sinema içinde yer alan filmlerin (Atıf Yılmaz Batıbeki'nin *Yedi Kocalı Hürmüz* filmi dışında) Batılı anlatım teknikleri kullanmasıdır. Böylelikle Ulusal Sinema özelliği gösteren filmler, temel aldıkları kurama ters düşmüş olurlar (Coşkun, 2009:71).

Erksan'ın Ulusal Sinema örneği olarak gösterilen başka filmi ise *Kuyu* (1968)'dur. Erksan bu filmde, yine tutku motifini işler (Scognamillo, 2010:220). Erksan filme Kur'an'dan bir ayetle başlar: "Kadınlara iyilikle davranın." Bu aynı zamanda filmin vermek istediği mesajdır (Özgüç, 1993:123). Çünkü, gerçek bir olaydan yola çıkılarak yapılan film, bir kadının kendisini kaçıran erkeği, indiği kuyuya taş yağdırarak öldürmesinin hikayesini, plastik kaygıların ön plana çıktığı ancak vicdansız bir şiddetin hakim olduğu bir anlatımla aktarır (Teksoy, 2007:41). Ayrıca Metin Erksan'ın en önemli filmlerinden biri olan *Kuyu* 1969 Adana Altın Koza Film Şenliği'nde beş ödül birden kazanır: En iyi yönetmen, en iyi film, en iyi yardımcı erkek oyuncu (Hayati Hamzaoğlu), en iyi yardımcı kadın oyuncu (Aliye Rona) ve en iyi stüdyo çalışması -Lale Film (Scognamillo, 2010:220).

Ulusal Sinema anlayışına sahip olan yönetmenlerden biri de Duygu Sağıroğlu'dur. Sağıroğlu'na göre Ulusal Sinema, Türk halkının dünya görüşünü yansıtmalıdır. Bu dünya görüşü doğal olarak, Türk insanının tarihi, gelenekleri ve yaşadığı çeşitli olayların sonucunda kazanılan deneyimlerden oluşacaktır. Bu doğrultuda yönetmen ilk filmi *Bitmeyen Yol* (1965) ve *Ben Öldükçe Yaşarım* (1965) filmini Ulusal Sinema örneği olarak gösterir. Hâlbuki *Bitmeyen Yol* (1965) filmi daha evvel Toplumsal Gerçekçi filmler kategorisinde yer almıştır (Coşkun, 2009:72).

Bu yönetmenler ve filmleri dışında; Atıf Yılmaz Batıbeki'nin *Kozanoğlu* (1967), *Koroğlu* (1968), *Yedi Kocalı Hürmüz* (1971); Lütfi Ömer Akad'ın *Kızılırmak Karakoyun* (1967), *Gökçe Çiçek* (1962), *Irmak* (1962) filmleri Ulusal Sinema anlayışı içerisinde yer almaktadır (Çilingir, 2017:239).

Ulusal Sinema kavramı daha sonra İslamcılık görüşünü benimsemiş yönetmenler aracılığıyla İslam dinine uygun bir yaşam formunu (şariat) öneren “Milli Sinema” kavramına dönüştürülür (Teksoy, 2007:47). Bu kavram, 1960'lı yılların sonunda yönetmen Yücel Çakmaklı tarafından ortaya atılmıştır (Çelik, 2016:169). Ona göre, Türk toplumunun dini yapısı dikkate alınarak film yapılmalı ve Müslüman kimlik sinema aracılığı ile ön plana çıkarılmalıdır (Esen, 2010:74). Çakmaklı bu fikirlerini yaptığı filmler ile desteklemeye çalışır ve 1970 yılında çektiği *Birleşen Yollar* (1970) filmi, bu anlayışın ilk örneği olarak görülür (Coşkun, 2009:78). İslamcı yazar Şule Yüksel Şenler'in Huzur Sokağı adlı romanından uyarladığı ilk filmi *Birleşen Yollar*'da inançlarından uzaklaşmış bir genç kızla (Türkan Şoray), dinine bağlı bir üniversite öğrencisi (İzzet Günay) arasındaki çatışma anlatılır (Teksoy, 2007:47). Daha sonra *Zehra* (1972), *Çile* (1972), *Oğlum Osman* (1973), *Ben Doğarken Ölmüşüm* (1973), *Diriliş* (1974), *Garip Kuş* (1974), *Memleketim* (1974), *Kızım Ayşe* (1974) gibi filmler çeken yönetmen, bu filmlerinde Milli Sinema düşüncesini aktarmaya çalışmaktadır (Çelik, 2016:170). Lâkin Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Ediz Hun, Necla Nazır ve Orhan Gencebay gibi dönemin popüler oyuncularıyla çalışan Yücel Çakmaklı, kendi “milli” görüşünü *Diriliş*, *Oğlum Osman*, *Kızım Ayşe*, ve *Memleketim* filmlerinde iyice vurgulamıştır (Scognamillo, 2010:348). İlk filminden itibaren ticari sinemanın anlatı kalıplarına bağlı kalan yönetmeni Yeşilçam sinemasından ayrı tutan tek özellik, filmlerinde aktarmaya çalıştığı milli değerlerdir (Coşkun, 2009:78).

Yücel Çakmaklı dışında Milli Sinema içerisinde film çeken altı yönetmen daha bulunmaktadır. Bu yönetmenler Mesut Uçakan, İsmail Güneş, Salih Diriklik, Mehmet Tanrısever, Nurettin Özel ve Metin Çamurcu'dur (Yenen, 2012:253). Özellikle Mesut Uçakan'ın *Yapayalnız* (1986), *Reis Bey* (1988), *Yalnız Değilsiniz* (1990), *İskipli Atıf Hoca* (1993), *Ölümsüz Karanfiller* (1995) ve İsmail Güneş'in *Gün Doğmadan* (1986), *Çizme* (1991), *Beşinci Boyut* (1994) filmleri milliyetçi ve İslamcı bir sinema anlayışının en sivri örnekleridir (Teksoy, 2007:47).

Ancak bu yönetmenler her ne kadar Milli Sinema anlayışı doğrultusunda dinsel yönü ağır basan filmler üretmişlerse de, Yeşilçam anlatı kalıpları içerisinde sıkışıp kalmışlardır (Coşkun, 2009:80).

Türkiye’de devrimci sinema, 1965 yılında Sinematek Derneği’nin kurulmasıyla başlamıştır. Derneğin kurucu üyeleri ise: Adnan Benk, Adnan Çoker, Aziz Albek, Cevat Çapan, Hüseyin Baş, Macit Gökberk, Mazhar İpşiroğlu, Muhsin Ertuğrul, Nijat Özön, Onat Kutlar, Sabahattin Eyüboğlu, Semih Tuğrul, Şakir Eczacıbaşı ve Tunç Yalman’dır (Teksoy, 2007:52). Avrupa sanat sinemasının önemli filmlerinin gösterimini yapan, kapitalist düzenin sinema ile olan ilişkisi üzerine eleştirel toplantılar düzenleyen bu dernek, Devrimci Sinema tezini savunmaktadır. Bu doğrultuda, Hollywood ve Yeşilçam’ın uyuşturucu sinemasının aksine, yoksulluğun ve geri kalmışlığın sorgulandığı, toplumdaki sınıfsal çatışmaları gösteren ve ezilen halkın haklarını savunan, gelişmiş bir sinema dilinin oluşmasını istemişlerdir. Devrimci Sinemacı anlayışına uygun filmler Yılmaz Güney’in *Seyyit Han* (1968) ve *Umut* (1970) filmleridir (Esen, 2010:74). Yılmaz Güney dışında bu hareketin içinde yer alan yönetmenler, Metin Erksan, Lütfi Ömer Akad, Atif Yılmaz, Süreyya Duru ve Duygu Sağıroğlu’dur. Bu isimlerin açtığı yolu izleyerek filmler üreten yönetmenler ise, Zeki Ökten, Ömer Kavur, Şerif Gören, Yavuz Özkan, Fevzi Tuna, Tunç Okan, Erden Kıral, Yusuf Kurçenli, Ali Habip Özgentürk, Korhan Yurtsever’dir (Onaran, 1994:200).

1970’li yılların Türk sinemasını, “Karşıtlıklar Dönemi Sineması” olarak değerlendirilmesinin sebebi, gerek toplumsal yaşamda gerek de sinema alanında karşıtlıkları barındıran bir dönem olmasındandır. Bu dönem, iki karşıt sinema anlayışı ortaya çıkar: Bir tarafta toplumsal duyarlılığın sonucunda yapılan eleştirel siyasal filmler; diğer tarafta, kişisel bencillikler ile istismar sistemine aracı olmayı kabullenmenin neticesinde üretilen seks filmleri (Esen, 2010:159).

Türkiye’de 70’li yıllar, iktidarda bulunan Süleyman Demirel hükümetine verilen askerî muhtıra ile başlar. 12 Mart 1971 yılında Genelkurmay Başkanı tarafından verilen bu muhtıra üzerine Başbakan Süleyman Demirel istifa etmek zorunda kalmıştır (Esen, 2010:130). Bunun üzerine Genelkurmay’ın istediği partiler üstü hükümeti Cumhuriyet Halk Partisi’nden (CHP) istifa eden Nihat Erim kurmuştur (Akşin, 1997:144). Bu hükümet aracılığıyla, 1961 Anayasası’nın getirdiği özgürlükler kısıtlanmıştır. Ancak özgürlüklere alışan insanlar için onlardan vazgeçilmesi kolay değildir. Bu nedenle 1970’li yıllar hak ve özgürlük mücadeleleri

ile ekonomik sorunların yaşandığı yıllardır. İşte bu siyasi ortamın paradoksal yapısı, 1970’li yılların Türk sinemasında kendini “Karşıtlıklar Dönemi” olarak gösterecektir (Esen, 2010:131).

Sinemada Yeşilçam sonrası dönem olarak da ifade edilen “Karşıtlıklar Dönemi Sineması” Yılmaz Güney’in *Umut* isimli filmiyle başlar ve bu dönem genel olarak Güney’in etkisiyle geçmektedir. Toplumsal gerçekçilik açısından farklı gözlemler içeren bu film, Türk sinema tarihinin başyapıtları arasında yerini alır (Özgüç, 2005:8). Kendi yaşamından kesitler de sunan *Umut* (1970), Güney’in sanat hayatında bir dönüm noktası olmuştur. Film, eşi, beş çocuğu ve annesi ile birlikte bir gecekonduya yaşayan yoksul faytoncu Cabbar’ın (Yılmaz Güney) hüznü hikayesini anlatır (Teksoy, 2005:922). *Umut* sinematografik açıdan da dönemin en kaliteli filmlerinden biridir. Kameranın nesnel bir bakış açısıyla kullanıldığı filmin sinematografik dili, gerçekçi bir anlatımı desteklemektedir. Filmin siyah-beyaz olarak çekilmesi de izleyici de bir gerçeklik duygusu uyandırır. Ayrıca filmde kullanılan doğal ışık, gerçekçi bir atmosfer yaratmıştır.

Umut (1970) filmi, Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından sakıncalı bulunarak, sinemalarda gösterilmesi ve yurtdışına çıkarılması yasaklanmıştır (Özgüç, 2005:276). Ancak yaklaşık bir ay sonra Danıştay kararıyla filmin gösterim hakkı serbest bırakılmıştır (Scognamillo, 2010:324). Buna rağmen filmin Cannes Film Festivali’ne katılmasına izin verilmez ve bunun üzerine filmin bir kopyası Arif Keskiner tarafından yurtdışına kaçırılır. 25. Uluslararası Cannes Film Festivali’nde (1971) yarışma dışı gösterilen *Umut*, Grenoble Film Şenliği’nde Jüri Özel Ödülü’nü kazanmıştır (Özgüç, 2005:277). Ayrıca film, Adana Altın Koza Film Festivali’nde en iyi film, en iyi senaryo, en iyi görüntü, en iyi yönetmen ve en iyi erkek oyuncu (Kaya Ererez) olmak üzere beş ödül birden almıştır (Scognamillo, 2010:324). Yılmaz Güney, bu filminden sonra yine toplumsal gerçekliğe dayalı ve sistemi eleştiren filmler yapmaya devam etmiştir. *Ağıt* (1971), *Acı* (1971), *Baba* (1971), *Umutsuzlar* (1971) ve *Arkadaş* (1974) yönetmenin aynı duruşunu sergilediği filmlerdir.

Yılmaz Güney, 1974 yılında *Endişe* filmini çekmek için Adana’nın Yumurtalık ilçesine gider. Ancak Güney’in, bir mekanda yemek yerken tartıştığı yargıcı öldürmek suçundan tutuklanması üzerine, filmi yardımcısı Şerif Gören tamamlamıştır (Teksoy, 2007:55). Film, Çukurova’da çalışan pamuk işçilerinin hayatlarını, çalışma koşullarını ve nasıl sömürdüklerini anlatırken, kan davası, yoksulluk ve grev gibi konulara da değinmektedir. Böylelikle yönetmen, Türkiye’nin

o zamanlar toplumsal yapı içerisinde en çok sömürülen kesiminin sorunlarını, yine belgeselci bir anlatım tarzıyla perdeye aktarmıştır.

Yönetmen Yılmaz Güney, on dokuz yıl hapse mahkûm edilirken, bu cezaevi günlerinde sırasıyla *Sürü*, *Düşman* ve *Yol* filmlerini yazar. Ancak Güney'in tutuklu olması nedeniyle *Sürü* (1978) ile *Düşman* (1979) filmlerini Zeki Ökten, *Yol* (1982) filmini ise Şerif Gören yönetmiştir. *Yol* filmi 35. Cannes Film Festivali'nde (1982), Altın Palmiye Ödülü'nü Costa Gavras'ın *Missing* (Kayıp) isimli filmiyle paylaşmıştır (Scognamillo, 2010:328). “Ayrıca, Cannes'da Uluslararası Sinema Eleştirmenleri ve diğer bir jüriden ‘Special Mention’ adlı özel anma ödülü ile Katolik Kiliseler Birliği, ‘Prix de Memoire’ ödülünü almıştır” (Özgüç, 2005:364).

1981 yılında cezaevinden firar eden Yılmaz Güney, önce İsviçre'ye ardından da Fransa'ya gitmiştir. 1983 senesinde Türk vatandaşlığından çıkarılan Güney, son filmi olan *Duvar*'ı (1984) çektikten sonra 9 Eylül 1984 günü mide kanseri olması nedeniyle vefat etmiştir (Scognamillo, 2010:328).

Yılmaz Güney sinemayı, dünyayı değiştirme ve geliştirme uğraşının bir parçası olarak görmüştür. Onun, sinemaya bakışının temelini bu görüş oluşturur. Güney, kendi sinemasını politik ve ideolojik olarak tanımlarken, devrimci bir sinema anlayışıyla filmlerini üretmiştir. Bunun sonucu olarak Yılmaz Güney, devrimci sinema hareketinin ilk ve tek yönetmeni olmayı başarmıştır. Güney, kendine özgü sinema dilini geliştirerek önemli filmleri Türk sinemasına kazandırmıştır. Ayrıca filmlerinin bütçesini genelde kendi imkanlarıyla karşılaması ve bunun sonucunda filmlerini istediği şekilde gerçekleştirmesi, kendisinden sonra gelen bağımsız sinemacıları derinden etkilemiştir.

Sinema tarihçisi Nijat Özön'e göre: “Türk sinemasında Akad'ın çizgisini sürdüren, geliştiren, onun tek ‘meşru varis’i sayılabilecek olan, aynı zamanda Sinemacılar Dönemi ile Genç/Yeni Sinema arasında hem bir halka işlevi gören hem de bu son dönemi başlatan...” (Özön, 1985:384) yönetmen Yılmaz Güney'dir. Bir başka sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo'de, bugünün çağdaş Türk sinemasının oluşumunda en önemli faktörün Yılmaz Güney olduğunu dile getirirken, onun bütün bir kuşağı etkilediğini savunmaktadır (Scognamillo, 2010:317). Yılmaz Güney hakkında çok kapsamlı bir çalışmaya imza atan Agâh Özgüç ise “Bütün Filmleriyle Yılmaz Güney” adlı kitabında, Güney'in sinemasını şu şekilde anlatmıştır:

“Yılmaz Güney’in sinemasına genel olarak baktığımızda, özündeki zengin ayrıntılar dikkatimizi çeker. Bu ayrıntılar, yalnızca gerçekçi yapıtlarında değil, içeriğinde popülist eğilimler taşıyan, palavra ya da döküntü diye nitelenen o vurdulu kırdılı tabancalı çirkin kral dönemindeki filmlerinde de vardır. Sonuçta, bütünüyle insana dönük bir sinemadır. Sıcaktır, duyarlıdır... Tiplemeleriyle zaman zaman yabancılaşsa da yaşayan bir sinemadır. Çünkü, yaşayan bir insanın, Yılmaz Güney’in yaşamından, gözlemlerinden parçalar, yansımalar taşır. Yılmaz Güney’i ve sinemasını neden çocuklar sevmiş ve Nevzat Çalığışu’nun dediği gibi neden onu önce çocuklar alkışlamıştır? Çünkü, tüm sevecenlikleriyle çocuklar, çocuk görüntüleri vardır filmlerinde” (Özgüç, 2005:14-15).

Yılmaz Güney’in dışında Lütfi Ömer Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki, Ömer Kavur, Erden Kıral, Yavuz Özkan ve Bilge Olgaç gibi yönetmenler yine bu dönemde nitelikli filmler üretmeye devam etmişlerdir. “Akad bu dönemde, *Irmak* (1972), *Gökçe Çiçek* (1973), ve özellikle *Gelin* (1973), *Düğün* (1974), *Diyet* (1975) üçlemesiyle dikkat çekti” (Özön, 1995:39). Özellikle bu üçleme filmleri, 70’li yılların Türkiye’inde yaşanan sıkıntıların bir yansıması gibidir. Bilindiği üzere, kırdan kente göçün en önemli nedeni; tarım alanındaki makineleşme, toprak yetersizliği ve işsizlik gibi yaşanan sorunlar neticesinde kentlerde iş bulabilme ümidinin duyulmasıdır. Bu doğrultuda usta yönetmen, başta göç sorunu olmak üzere kentsel yaşama uyum sağlama, çalışma şartları, sendikalaşma, ve istihdam gibi sorunlara değinmiştir (Güner ve Akyıldız, 2014:188). Ayrıca bu üçleme, modernleşme sürecindeki Türkiye’nin, göç ile büyük kente gelen kadın ve erkeğin sunumu üzerinden çeşitli göstergeler içermesi açısından da büyük önem taşımaktadır (Çöloğlu, 2009:144). Akad özellikle *Gelin* filmi ile, Türk Sineması’nda kadına bakışın değişmesine öncülük etmiştir. Başta gelin karakteri Meryem olmak üzere bütün kadın karakterler, Türk toplumunun yaşayan ve değişen gerçek kadınlarıdır. Tip olmaktan sıyrılan kadın, insan konumuna ulaşmıştır (Esen, 2010:98). Göç Üçlemesi genel olarak, Anadolu insanının daha iyi yaşam şartlarına erişebilmek amacıyla İstanbul’a göç etmesini ve bu büyük kente uyum sağlama sürecini anlatır. Üç filmin de senaryosu Lütfi Ömer Akad tarafından yazılmış, hepsinde de başarılı Hülya Koçyiğit oynamıştır (Teksoy, 2007:43).

Üçlemenin ilk filmi olan *Gelin* (1973), Akad sinemasının başyapıtı olarak gösterilir (Özgüç, 1993:104). Film, Yozgat'ta bütün topraklarını satıp İstanbul'a yerleşen bir ailenin öyküsünü anlatmaktadır. Bu noktada göçün gerçekleşmesine sebep olan en önemli faktör mülksüzleşmedir (Kara, 2016:510). Genel olarak durağan bir anlatıma sahip olan *Gelin* (1973), biçim, içerik ve detaylara verdiği önem açısından üçlemenin en başarılı filmi sayılır (Teksoy, 2005:916). Ayrıca bu film, Türk sinemasında gerçekçilik açısından dikkati çeken nadir filmlerden biridir ve Akad, filmde anlattığı ailenin yaşamını tıpkı bir belge filmi gibi işlemektedir (Onaran, 1994:110). Akad üçlemenin ikinci filmi olan *Düğün* (1974) de, göç meselesinin farklı bir yanını anlatır. Film, Urfa'dan İstanbul'a göç eden bir ailenin hikayesini ve dağılışını anlatırken, ailenin büyük kızının, kardeşlerinin başlık parası için satılmalarına karşı çıkışını vurgulamaktadır (Teksoy, 2007:44). Yine bir kadın karakter, insani değerlerin yok sayılmasına ve kapitalist sistemde yükselmek için her yolun mübâh sayılmasına isyan eder (Derse, 2017:43). Lütfi Ömer Akad ise filmini şu şekilde açıklamaktadır:

“Baba yerine geçen büyük kardeş sırası gelince küçükleri rahatça harcamaktan kaçınmıyor. Onun babası da topraksız, vasıfsız biriydi, altı çocuk sahibi olması da bu nedenden. Erkek olursa çalıştıracak, kız olursa başlık pahasına satacak. Baba yokluğunda büyük oğlun yaptığı da bu. Abla bu alçakça düzene elinden geldiğince direnmeye çalışacak. İnsan eti yemek insanlığın ilk günlerinden kalma bir alışkanlık. Sorun, zahmetsiz yiyecek. Bütün canlı varlıklar buna çok hevesli. İnsan kolay ve besleyici bir av, ama çabuk bitiyor. Daha iyisi, onu çalıştırıp yetiştirdiği ürünü yemek. Sonuç olarak insan eti yemekle, emeğini yemek arasında bir fark yok” (Akad, 2004:549-550).

Üçlemenin son filmi *Diyet* (1975), yazar Ömer Seyfettin'in aynı adlı öyküsünden uyarlanmıştır (Onaran, 1994:111). Film, Afyon'dan büyük kente göç eden köylülerin işçi olma sürecini anlatmaktadır. Yine kadın karakter (Hacer) filmin merkezindedir. Hacer fabrikadaki makinelerin, işçiler açısından tehlikeli olduğunu savunur ve değiştirilmesini ister. Bu doğrultuda Hacer, işçilerin hak ve özgürlüklerini savunan sendikayı destekler ancak eşi Hasan sendikaya girmeyi kabul etmez. Patrona yakın olan Hasan, sendikalaşmayı önlemeye çalışır ve film boyunca çiftin arasındaki çatışma anlatılır. *Diyet* (1975), çarpıcı finaline rağmen, üçlemenin en zayıf filmi olarak görülür. Bunun nedeni olarak da filmin mesaj verme yönünün ağır basması gösterilir.

Dönemin bir başka yönetmeni Atıf Yılmaz Batıbeki ise 1970’li yılların başlarında kadın dünyasının sorunlarına değinmeye başlamıştır. Bu doğrultuda çektiği *Utanç* (1972) filminde, ilk defa Türk toplumundaki kadın gerçekçi bir şekilde beyaz perdeye aktarılmıştır. Klasik bir melodram olmasına rağmen bu film, ahlak değerlerine olan yaklaşımı ile kadın-erkek ilişkilerine yeni bir bakış açısı getirme uğraşındadır (Scognamillo, 2010:210). Cahit Atay’ın bir tiyatro oyunundan uyarılma olan *Kuma* (1974) filminde de kadının toplumdaki konumunu incelerken, ezilen kadının sorunlarına dikkat çekmiştir. Yine bu doğrultuda, 1977 yılında çektiği *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) filminde, yine kadın sorunlarına değindiği görülmektedir. Yönetmenin kadın merkezli filmler üretmesi 1980’li yıllarda daha da hız kazanmıştır ve bu durum “kadın filmleri yönetmeni” olarak anılmasına yol açmıştır. Bu filmleri “1980 Sonrası Darbe Dönemi” kapsamında anlatacağız.

Ömer Kavur, Paris’te sinema eğitimini tamamladıktan sonra Türkiye’ye döndüğü zaman, Refik Halit Karay’ın öyküsünden uyarladığı *Yatık Emine* (1974) filmiyle yönetmenliğe başlamıştır (Teksoy, 2007:65). Bu filmin teknik ekip ve oyuncularını Yeşilçam’dan gelmesine rağmen, Yeşilçam ortamının sermayesi ve dinamikleriyle yapılmamıştır. Kavur, bu durumu şu şekilde değerlendirmektedir:

“Yatık Emine, her ne kadar Yeşilçam çalışanlarından yararlandıysa da, ortaya çıkış şekli farklıydı. Ve de dağıtımı da farklıydı. Yani yabancı filmlerin oynatıldığı sinemalarda gösterildi. Dolayısıyla sanıyorum, beni çok fazla kabul etmediler, yönetmen olarak. O zaman okullulara karşı da bir tavır vardı. Açık açık söylenmese de, hissediliyordu. Çünkü usta çırak ilişkisi çok güçlüydü; o ilişkiler denetlenebiliyordu. Şimdi okullu biri gelecek problemler çıkacak düşüncesi de hakimdi. Netice olarak, gel bizimle çalış diye kimseden teklif gelmedi. Hatta ben bir iki yere senaryo götürdüm. O senaryolar da itibar görmedi. Ben bu arada kendi şirketimi kurdum ve reklam filmleri çekmeye devam ettim. Yani kafamdaki şey şuydu: Bir küçük sermaye oluşturayım. O küçük sermaye ile ileride bir film yapabilirim (Esen, 2002:23-24).

Ömer Kavur’un ikinci filmi olan *Yusuf ile Kenan* (1979), kan davası yüzünden babalarını kaybettikten sonra İstanbul’daki amcalarını aramaya gelen iki kardeşin öyküsünü anlatır. Yönetmen bu filmiyle, o zamana dek Türk sinemasında pek sık görünmeyen özellikler getirerek, gerek kamera kullanımı ve kurgusu, gerekse film müziği kullanımını açısından, üstün bir teknik ortaya koymuştur. Kavur, bir

bakıma deneme olarak görülebilecek bu iki filminin ardından asıl önemli eserlerini 80’li yıllarda gerçekleştirmiştir (Onaran, 1994:166-167). Bu filmler “1980 Sonrası Darbe Dönemi” kapsamında incelenecektir.

Gerçek Sinema ve Yedinci Sanat gibi dönemin önemli dergilerinde sinema yazarlığı yapan Erden Kıral, yönetmenliğe 1968 yılında *Kumrucu Ali Yaşar* adlı kısa filmiyle başlamıştır. Daha sonra Kıral, Yaşar Kemal’in Teneke isimli öyküsünden esinlenerek ilk uzun metraj çalışması olan *Kanal* (1978) filmini çekmiştir. Film, genç bir kaymakamın Çukurova’daki çeltik ağaları ile olan çatışmasını anlatmaktadır (Onaran, 1994:167). Erden Kıral, bu filminden bir yıl sonra Orhan Kemal’in aynı adlı romanından uyarladığı *Bereketli Topraklar üzerinde* (1979) filmini çeker. Çukurova’ya mevsimlik işçi olarak gelen üç arkadaşın (İflahsızın Yusuf, Köse Hasan ve Pehlivan Ali) öyküsünü anlatan film, Nantes Film Festivali Seçiciler Kurulu Özel Ödülü, Nantes Film Festivali Sanat ve Deneme Filmleri Büyük Ödülü ve Strasbourg Avrupa Film Festivali Büyük Ödülü gibi yurt dışındaki çeşitli film festivallerinde ödüller kazanmıştır (Scognamillo, 2010:337). Özellikle ilk iki filminde, toprak işçilerinin sorunlarına dikkat çeken yönetmenin, bir dönem asistanlığını yaptığı Yılmaz Güney’in izinde olduğu açıkça görülmektedir.

Yılmaz Güney’in sinemasına yakın olan bir başka yönetmen ise Yavuz Özkan’dır. 1974 yılında ilk filmi olan $2x2=5$ filmini çeken Özkan, bir yıl sonra da *Yarış* (1975) filmini yönetmiştir (Scognamillo, 2010:334). Ancak *Yarış* filmi gösterim olanağı bulamaz (Onaran, 1994:169). Bu filminden sonra çektiği, maden ocağında çalışan işçilerin bilinçlenmesini konu alan *Maden* (1978) filmi ile Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde En İyi Film Ödülü’nü kazanan Özkan, bir anda dikkatleri üzerine çekmeyi başarır. İlk filmin çizgisini sürdüren yönetmen daha sonra, demiryolu işçilerinin sorunlarını anlatan *Demiryol* (1979) filmini çeker (Teksoy, 2005:930). Bu iki politik sinema örneği olan filmlerin temelde anlatmak istediği şey, işçilerin karşılaştığı sendika ve grev sorunlarıdır.

1970’li yılların Türk Sineması’nda aktif olarak çalışan tek kadın yönetmen Bilge Olgaç’dır. 60’lı yıllarda ilk filmlerini yöneten genç yönetmenlerin arasına tek kadın yönetmen olarak katılan Olgaç, sinemaya Memduh Ün’ün yönettiği *Kısmetin En Güzeli* (1962) filminde asistanlık yaparak başlamıştır. Bu film, Bilge Olgaç’ın aynı adlı öyküsünden uyarlanmıştır. Daha sonra İlhan Engin, Hasan Kazankaya ve Halit Refiğ’in yanından yönetmen yardımcılığı yapan Olgaç, 1965 yılında başrolünü Yılmaz Güney’in oynadığı *Üçünüzü de Mıhlarım* filmiyle yönetmenliğe giriş

yapmıştır. Aslında bu genç kadın yönetmenin ilk filmi, şiddet içeren bir erkek filmi olmuştur (Scognamillo, 2010:266-267). 1970 yılına kadar aşk ve serüven tarzında ticari filmler çeviren yönetmen, daha sonra Kerim Korcan'ın romanından uyarladığı *Linç (1970)* filminde, bir hapisane ortamından gerçekçi bir kesit sunmuştur. Olgaç'ın o dönem çektiği bir başka önemli filmi ise senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı ve sansür engeline takılan *Bir Gün Mutlaka (1975)* filmidir. Yönetmenin deyimiyle bu film, “işçi, öğrenci ve emekçilerin toplumun çeşitli kesimleri ile ilişkilerine” değiniyordu (Teksoy, 2007:71). Bilge Olgaç, bahsettiğimiz bu iki filmin dışında 70'li yıllarda tam on iki film (*Merhamet, 1970; İki Aşk Arasında, 1970; Kara Gün, 1971; Yaban Ali, 1971; Üçünüze Bir Mezar, 1971; Kaderin Pençesi, 1972; Kanlı Öç, 1972; Savulun Geliyorum, 1972; Açlık, 1974; Bacım, 1974; Tanrı Sevenleri Korur, 1974 ve Şöhret Budalası, 1975*) çekerek döneminin en üretken kadın yönetmeni olduğunu kanıtlamıştır.

1970'ler Karşıtlıklar Dönemi Sineması'nda etkili olan eleştirel siyasal filmler ve seks filmleri dışındaki diğer filmleri bir grupta yapmaya kalkarsak, yine iki ağırlıklı tür ortaya çıkmaktadır. Bunlar, tarihi kostüme avantür filmleri ve güldürü filmleridir (Esen, 2010:160).

70'li yıllarda seks filmleri dışında, erkek seyircileri sinema salonlarına çekme gücünü taşıyan diğer tür, “tarihi kostüme avantür” filmleridir. Bu filmlerin de yıldız oyuncularını Cüneyt Arkın ve Kartal Tibet'tir. Tarihi kostüme avantür filmlerinin konusu, Türk tarihinde yaşandığı varsayılan olaylara ve kişilere dayanır. Bazı filmlerin senaryoları gerçek kişi ve olaylara dayanmasına rağmen, konuların işleniş biçiminin gerçekle ilişkisi yoktur. “Battal Gazi” serileri, “Malkoçoğlu”, “Kara Murat” ve “Tarkan” serileri bu türün en önemli örnekleridir. Bu filmlerin temel yapısı, Türklük mitolojisine dayanmaktadır (Esen, 2010:161).

Güldürü filmleri, 70'li yılların ilk yıllarından itibaren ağırlığını göstermeye başlamıştır. O yıllarda sinema salonlarını dolduran isim ise Kemal Sunal'dır. Yapımcı ve yönetmen Ertem Eğilmez'in ürettiği güldürü filmlerinin başrol oyuncusu olan Sunal, dönemin toplumsal koşullarına ve televizyona karşın sinema salonlarını doldurmayı başarmıştır. Özellikle roman yazarı Mehmet Rıfat Ilgaz'ın eserlerinden sinemaya uyarlanan *Hababam Sınıfı* filmlerindeki Şaban tiplmesi yine o dönem seyircileri sinema salonlarına çekmiştir (Esen, 2010:160). 70'li yılların Şaban tiplmesi üzerine kurulan filmleri ise şu şekildedir: *Şaban'ın Şabanı (1977), İnek Şaban (1978), Yüz Numaralı Adam (1978), Bekçiler Kralı (1979), Dokunmayın*

Şabanıma (1979), *Şark Bülbülü* (1979) ve *Umudumuz Şaban* (1979) filmleridir (Sunal, 2001). Kemal Sunal dışında Şener Şen, İlyas Salman ve Zeki Alasya ile Metin Akpınar'ın yarattığı tipler, yine bu dönemde izleyicileri sinema salonlarına çekmeyi başarmıştır (Onaran, 1994:187).

1980'li yıllar, günümüz Türkiye'sinin toplumsal yapısını direkt etkileyen yıllardır. Bu nedenle toplumsal ve siyasal açıdan çok dikkatli incelenmelidir. Ancak geniş bir değerlendirme çalışmamızın sınırlarını açtığı için, sadece o yıllardaki sinema ortamını kavrayabileceğimiz kadarıyla bu dönemin siyasal ve toplumsal yapısını ele alacağız.

Türkiye, 1980 yılına, yetmişli yılların ortalarında başlayan toplumsal hadiselerin şiddete dönüştüğü bir kaos ortamı ile girmiştir. Bunun başlıca nedenleri, siyasi dengesizlik, ekonomik sıkıntılar, sağ-sol çatışmaları, öğrenci olayları ve terör olayları sonucunda iç güvenliğin bozulmasıdır (Zengin, 2017:76). Daha sonra bu olayların tavan yapması üzerine 12 Eylül 1980'de Türk Ordusu, Genelkurmay Başkanı Kenan Evren önderliğinde yönetime el koymuş ve askeri darbeyi gerçekleştirmiştir. Darbenin gerekçesi olarak da, parlamenter sistemin artık yürümediğini ve devlet kurumlarının çalışamaz hale gelmesini göstermişlerdir. Darbeyi gerçekleştiren komutanlar, amaçlarının demokrasiyi politikacılardan uzak tutmak ve siyasal hayatı temizlemek olduğunu belirtmişlerdir. Bu doğrultuda bütün siyasi partiler kapatılmış, hatta belediye başkanları ile belediye meclisleri feshedilmiştir. Böylelikle bütün güç, Genelkurmay Başkanı Kenan Evren'de toplanmıştır. Ayrıca, Milli Güvenlik Konseyi'nin başındaki generaller, sendikaları, ticaret odasını, eğitim sistemini, basın ve yayın organlarını da kontrol altında tutmaktadır (Uğur, 2016:25). Daha sonra askeri yönetimin hazırladığı yeni Anayasa, 1982 yılındaki halk oylaması sonucunda kabul edilmiştir (Zengin, 2017:76).

12 Eylül askeri darbesinin, Türkiye'nin toplumsal yapısını, zihniyetini değiştirmiş ve doğal olarak Türk sinemasını derinden etkilemiştir. Siyasal yönden baskıcı ve kısıtlayıcı bir dönemin başlaması, sinema alanında en başından beri sıkı bir şekilde uygulanan sansür ve denetim sisteminin daha da katılaşmasına sebep olmuştur. Bunun sonucunda, toplumsal ve siyasal filmlerin sayısı azalmıştır. Örneğin, Yılmaz Güney'in öncülüğünü yaptığı politik sinema (devrimci sinema) anlayışı yok olmuştur. Hatta Güney, 1983 yılında Türk vatandaşlığından çıkarılmış ve filmleri yok edilmiştir. Sinemacılar Dönemi'nin öncü yönetmenlerinden Lütfi Ömer Akad ile Metin Erksan 12 Eylül öncesinde film çekmeyi bırakmışlardır.

Toplumsal sorunlara eğilen filmler ortadan kalkarken, yerine psikolojik yönelimli bireysel filmler ön plana çıkmıştır (Yaylagül, 2018:161). Bu dönem Atıf Yılmaz, Ömer Kavur ve Erden Kıral dikkat çeken yönetmenler arasındadır.

1980 sonrası Türk sinemasında kadın konusu gittikçe önem kazanmaya başlamıştır. Ticari amaçlı filmlerde kalıplaşmış Yeşilçam kadın anlayışı devam ederken, diğer filmler gerçekçi bir bakış açısıyla kadının sorunlarına değinmişlerdir. Bu filmlerde, evinin ve erkeğinin kadını, çocuklarının annesi, namus timsali kadın tiplerine de, erkekleri baştan çıkararak, yuva yıkan, vamp kadınlara da yer verilmemiştir. Böylelikle izleyici, toplumda insan olarak gerçek yerini bulmaya çalışan kadın karakterleri görmeye başlamıştır. Bu dönemde çekilen filmlerde, iyi ve kötü yönleri de olabilen gerçekçi kadın karakterleri canlandırılmıştır. Gerçekçi kadın karakterlerinin sorunları aracılığıyla, toplumsal bir eleştiri yapılmak istenmiştir. Ancak bu eleştirel yaklaşımın yanı sıra, ticari amaçla kadını bir meta aracı olarak kullanan bir eğilim de görülebilmektedir (Esen, 2010:181). Örneğin bu dönem ünlenen Ahu Tuğba, Banu Alkan, Hülya Avşar, Serpil Çakmaklı ve Müjde Ar gibi yıldız oyuncular aracılığıyla kadın bedeni, “kadın özgürlüğü” söylemiyle erkek izleyiciler için daha çok cinsel fantezi nesnesine dönüştürülmüştür. Ayrıca gelişmeye başlayan magazin gazeteciliği sonucunda, gazetelerin magazin ekleri de bu yıldız oyuncuların fotoğrafları ve haberleriyle doldurulmuştur (Yaylagül, 2018:166).

Atıf Yılmaz Batıbeki, darbeden sonraki sıkıntılı süreçte kamerasını kente çevirirken, şehirdeki kadının sorunlarını aktarmaya çalışmış ve bu nedenle “kadın filmlerinin unutulmaz yönetmeni” olarak anılmaya başlamıştır (Vardan, 2014:116). Batıbeki, kadının toplumsal cinsiyet eşitsizliği yüzünden karşılaştığı zorlukları, doğru ve gerçekçi bir anlayış ile filmlerine yansıtmaktadır. Kadınları merkezine aldığı filmlerde yönetmen, bazen kentte bazen de kırsal kesimde yaşayan kadınların sorunlarını olumlu ve olumsuz yönleriyle anlatmaktadır (Çalışkan, 2006:145). Batıbeki’nin çektiği, *Delikan (1981)*, *Mine (1982)*, *Bir Yudum Sevgi (1984)*, *Dağınık Yatak (1984)*, *Adı Vasfiye (1985)*, *Dul Bir Kadın (1985)*, *Asiye Nasıl Kurtulur? (1986)*, *Ahhh Belinda (1986)* ve *Kadının Adı Yok (1987)* filmleri dönemin en dikkat çekici kadın filmleridir. Atıf Yılmaz’ın dışında Şerif Gören’in *Herhangi Bir Kadın (1981)*, *Tomruk (1982)*, *Derman (1983)*, *Güneşin Tutulduğu Gün (1983)*, *Firar (1984)*, *Gizli Duygular (1984)*, *Kurbağalar (1985)* ve *On Kadın (1987)* ile Süreyya Duru’nun *Fatmagül’ün Suçu Ne? (1986)* filmleri de bu türe örnektir.

Ömer Kavur, 1980 yılından itibaren kendi filmlerinin yapımcılığını üstlenmiştir. Bu filmler, ekonomik olarak Türk sinemasının film üretim koşullarından bağımsızdır. Kavur'un filmlerinin amacı çok izleyici yakalamak için, geniş bir kesimin ortak zevklerine hitap etmek değildir. Yönetmenin tek amacı, kendisi gibi düşünüp, hissedenler ile bazı düşünceleri ve güzellikleri paylaşmaktır. Örneğin, Yeşilçam'ın klasik anlatı kalıplarının dışında üretilen Kavur'un filmleri, Atıf Yılmaz Batıbeki'nin filmleri gibi değildir. Tabii ki Atıf Yılmaz, nitelikli, derinliğe sahip, insanı ve toplumu anlatan filmler yapar, ancak sinema piyasasının koşullarını dikkate alır ve sektördeki konumunu buna göre belirler. Ömer Kavur ise kendi dünyasını anlatma derindedir. Bu nedenle, Türkan Şoray ve Müjde Ar gibi dönemin yıldız isimlerini filmlerinde oynatmasına rağmen, bu filmler gişe rekoru kıramamıştır (Esen, 2002:25). Kavur'un başlıca özelliği ise bütün filmlerinde işlediği yolculuk temasıdır. Bu kimi zaman içsel bir yolculuk olurken, kimi zaman da gerçek bir yolculuktur (Scognamillo, 2010:342). Kavur'un bu dönemdeki ilk filmi, Füzûzan'ın (Feruze Çerçi) öyküsünden uyarladığı ve kendisinin “en kötü ama en çok iş yapan filmi” olarak gördüğü *Ah Güzel İstanbul (1981)* filmidir (Teksoy, 2007:65). Filmde, genelevde çalışan genç bir kadın ile bir uzun yol şoförünün aşkı anlatılır. Sinema yazarı ve eleştirmen Agâh Özgüç ise, filmin başka bir yönüne dikkat çekerek, bu filmle birlikte Türk sinemasında değişen kadın imajını şu şekilde açıklamaktadır:

“Giderek pornografiye dönüşen seks komedilerinin yasaklanması nedeniyle, bu kez cinsellik, 1981 yılından başlayarak sosyal içerikli filmlere doğru kayıyordu. Toplumsal konuları içeren bu tür filmlerin ilki, Ömer Kavur'un yönettiği *Ah Güzel İstanbul*'du. Ve bu filmle Müjde Ar, yeni bir kadın tiplemesi getiriyordu Türk sinemasına. O dönemde Türkan Şoray, Fatma Girik ve Hülya Koçyiğit gibi star oyuncular seyirci gözünde cinselliği olmayan tatlı su kahramanlarıydılar. Böylece de Müjde Ar'la Türk sinemasındaki kadın imajı değişiyordu. Yani cinselliği olmayan kukla bebekler dönemi kapanıyordu. Müjde Ar'la gelen bu yeni kadın imajı neydi? Yıllardır içe bastırılmış duyguları, aykırı gibi görünen cinsel fantezileri, özgürlükçü yanını vurgulayan gerçekçi kadın tiplerinin sinemanın gündemine gelmesiydi. Artık mızımız, uyuntu, kaderine boyun eğen, yani teslimiyetçi eski kadının yeri olmayacaktır gerçek yaşamda” (Özgüç, 1990:98-99).

Kavur, bu film dışında yine aynı dönem, *Kırık Bir Aşk Hikayesi* (1981), *Göl* (1982), *Amansız Yol* (1985), *Körebe* (1985), *Anayurt Oteli* (1987), *Gece Yolculuğu* (1987) ve *Gizli Yüz* (1990) filmlerini çekmiştir. Bu filmlerinde, çoğunlukla toplumsal yaşamı ve insan psikolojisini anlatırken sinemasal dili özgün ve usta bir şekilde kullanmaya dikkat eden Kavur, 1987 yılında çektiği *Anayurt Oteli* filmi ile sinemasının zirvesine ulaşmıştır (Esen, 2010:163). Sinema tarihçisi Ağâh Özgüç bu film için “son derece başarılı ve kişilikli bir edebiyat uyarlaması” (Özgüç, 1993:58) yorumunu yaparken, bir başka sinema tarihçisi Rekin Teksoy’da bu filmin, yönetmenin en önemli çalışması olduğunu belirtir (Teksoy, 2007:66). Yusuf Atılgan’ın aynı adlı eserinden uyarlanan *Anayurt Oteli* (1987), Anadolu’nun bir kasabasında yaşayan Anayurt Oteli kâtipi Zebercet’in öyküsünü anlatır (Onaran, 1995:120). Otelin hayattan kopuk yöneticisi Zebercet (Macit Koper), otelde tek bir gece kalan kadına (Şahika Tekand) tutkuyla bağlanır ve onun tekrar otele gelmesini beklemeye başlar. Kadının dönmemesi üzerine de, saplantıları ve yalnızlığı gittikçe artan Zebercet, git gide ölüme sürüklenmektedir. Yönetmen karakterin bu içsel yolculuğunu, zaman zaman sessizliklere yer vererek sakin bir dil ile aktarmaktadır (Teksoy, 2007:66). Böylelikle Ömer Kavur, psikolojik detaylar ile destekli çarpıcı bir iç dünya filmi ortaya koymuştur (Özgüç, 1993:79). “*Anayurt Oteli* (1987), Ömer Kavur’un filmografisinde ve Türk sinemasında kahramanı, yan kişileri, mekânı, anlatımıyla benzeri olmayan bir filmidir: Zebercet’in yolculuğunu ve arayışını izlerken bir psycho, bir paranoya olayının içyüzünü veren *Anayurt Oteli*, yönetmenin daha önce de denediği ruhbilimsel gerilimin adeta eksiksiz bir klinik portresini çizmektedir” (Scognamillo, 2010:344).

Erden Kıral 1979 yılında, Ferit Edgü’nün “O” isimli romanından uyarlanan ve senaryosunu Onat Kutlar’ın yazdığı *Hakkâri’de Bir Mevsim* filmi çekti. Ancak film Türkiye’de 1987 yılında gösterime girer (Scognamillo, 2010:337). Kıral’ın başyapıtı olarak görülen film, büyük kentli bir aydınının (Genco Erkal), kış mevsimi boyunca bir dağ köyünde öğretmenlik yapmasını anlatır (Teksoy, 2007:61). Yönetmen bu filmde, doğa ile insan ilişkisini, iletişimsizliği ve geri kalmışlık sorununu yalın bir dil bütünlüğü içerisinde aktarırken, yarı belgesel bir çalışma ortaya koymuştur (Özgüç, 1993:106). Ayrıca film, 1983 Berlin Film Şenliği’nde, Jüri Özel Ödülü (Gümüş Ayı), Uluslararası Sinema Yazarları Özel Ödülü (FIPRESCI), Uluslararası Sanat ve Deneme Sinemaları (CICAIE) Ödülü ve Inter-Film Ödülü olmak üzere dört ödül birden kazanmıştır (Onaran, 1995:126). Yönetmenin bu

dönem yaptığı diğer filmler ise, *Ayna* (1984), *Dilan* (1986) ve 1987 yılında çektiği siyasal film *Av Zamanı*'dır (Esen, 2010:166).

1980'li yıllar Türk Sineması'nın dikkat çeken bir başka yönü ise, popüler sinemanın alt bir türü olan arabesk filmlerdir. Dönemin arabesk şarkıcılarının acıklı ve şarkılı filmleri, melodramlara alışkın olan izleyiciler tarafından büyük beğeniyle karşılanmıştır. Bunun temel nedeniyse, arabesk şarkılarının toplumda oluşturduğu arabesk kültürüdür. 1970'li yıllarda başlayıp, seksenlerde zirve yapan arabesk kültürü, köyden kente göç, sanayileşmeye dayalı kentleşme, gecekondulaşma ve yoksulluk gibi durumların oluşturduğu toplumsal ayrımlar ve dönemin sosyo-ekonomik yapısı sonucu ortaya çıkmıştır (Zengin, 2017:80). "Lümpen proletaryayı toplumsal hayatın pek çok alanından olduğu gibi politikadan da dışlayan 12 Eylül darbesi sonucunda geniş kitleler kendi, istek özlem ve beklentilerini arabesk dolayım ile dile getirmişlerdir" (Yaylagül, 2018:165). Bu dönemde Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses, Gökhan Güney, Hakkı Bulut ve Yunus Bulbul gibi arabesk şarkıcıların oynadığı filmlerin sayısı oldukça fazladır. Bu isimlerin yanı sıra 80'li yılların ikinci yarısından itibaren, Küçük Emrah ve Küçük Ceylan gibi çocuk arabeskçilerin oynadığı filmler yapılmaya başlanmıştır.

1980'li yılların ortalarında, "12 Eylül Filmleri" olarak ifade edilen filmler ortaya çıkmıştır. Bunun nedeni, devletin o dönem sinemayla ciddi olarak ilgilenmesi ile toplumsal ve siyasal hayatın biraz daha rahatlamasına bağlanabilir. Örneğin, 1986 yılında kabul edilen "Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu" sonucunda, 1939 yılından beri devam eden sansür nizamnamesi yürürlükten kaldırılmıştır. Bunun yerine, sektör temsilcilerinin de yer aldığı yeni bir sansür kurulu oluşturulmuştur. Bu durum da doğal olarak, sinema ortamını biraz olsun rahatlatmıştır. 1986-1990 yılları arasında, tam on iki tane "12 Eylül Filmi" çekilmiştir. Ancak bu filmlere bakıldığında, dönem ya da sistem eleştirisi yapan, sert ve eleştirel filmler olmadıkları görülmektedir. Bu filmlerin konusu daha çok, siyasal çatışma sebebiyle cezaevine girmiş kişilerin, buradan çıktıkları zaman değişen toplumsal koşullara uyum sağlayamamaları ve bunun sonucunda yaşadıkları yabancılaşmadır. Böylelikle, darbe sebebiyle, 70'ler kuşağı ile 90'lar kuşağı arasındaki bağın kopması ve bunun sonucunda kuşaklar arası deneyimin aktarılamaması eleştirilmiştir. Ayrıca bu filmlerde, 12 Eylül darbesinin 70'lerin toplumcu dünya görüşünü ve eleştireliliğini yok ederek, yerine bireyci nesiller yetiştirmesi sorgulanmaktadır (Esen, 2010:182).

Türk sinema tarihini başlangıcından 1990 tarihine kadar değerlendirirken, toplumbilimsel bir yöntem uygulayarak, toplumsal yapı ile sinema arasında paralellikler kurarak inceledik. Ancak geniş bir inceleme çalışmamızın sınırlarını açacağı için, bundan sonraki Türk sinema tarihini, çalışmamızın ana başlığını oluşturan “Türkiye’de Bağımsız Sinema” kapsamında değerlendireceğiz. Türkiye’de 90’lı yıllar ile birlikte bağımsız sinemanın ortaya çıkması da, incelememizin bütünlüğünü koruyacaktır.

2.2. Türkiye’de Bağımsız Sinemanın Başlangıcı ve Gelişimi

Türkiye’de “bağımsız sinema” 1990’lı yılların başlarına kadar üretim imkanı bulamamış, sadece Yılmaz Güney ve Ömer Kavur gibi yönetmenler sayesinde sinema gündemine taşınmıştır. Yeşilçam döneminde, geleneksel sinemanın dışındaki farklı konulara olan yönelimlerin ya da mevcut sistemin dışında bir üretimin ve dağıtımın olması zordur. Bu dönem, tipik bir yapımcı sineması dönemidir (Çavuşoğlu, 2006:67). Ancak 90’lı yıllarda Yeşilçam döneminin çökmesi, yapımcılığın da sonunu getirmiştir (Teksoy, 2007:83). Böylelikle bağımsız sinemayı hazırlayan koşullardan ilki gerçekleşmiştir. Bu yeni dönemde film üretimini yapımcılar yerine yönetmenler sürdürmeye başlamıştır.

Türkiye’de bağımsız sinema anlayışının ortaya çıkmasındaki bir başka neden ise, Turgut Özal hükümetinin, Yabancı Sermaye Kanunu’nda (1989) yaptığı değişikliktir. Bu kanun ile Amerikan şirketleri sinemanın dağıtım ağını ellerine geçirirken, Türk sineması derinden etkilenmiştir. Böylelikle, United International Pictures ve Warner Bros Türkiye’de ticari faaliyetlerine başlamıştır (Pösteği, 2012:35). Yabancı Sermaye Kanunu’nda yapılan değişikliğin yanı sıra, televizyon ve videonun iyice yaygınlaşması sonucunda seyircisiz kalan Türk sineması büyük bir kriz içine girmiştir. Özellikle 1990 yılında Magic Box şirketinin kurduğu Türkiye’nin ilk özel televizyon kanalı Star 1’in (Sarı, 2017:2090), majör film şirketlerinin ürettiği Amerikan filmlerini yayınlamasıyla, halk yerli filmlerden uzaklaşmıştır. Televizyonun yanı sıra video sektörüne yapılan yatırımların artması sonucunda, izleyici sinema salonlarına gitmek yerine, filmleri yasal ya da korsan video kasetler aracılığıyla izlemeyi tercih etmiştir. Tüm bu olumsuz gelişmelere rağmen geniş izleyici kitlelerinin ilgisini çeken yerli yapımlar da olmuştur. Bu filmlerin öncüsü Yavuz Turgul’un yönettiği ve iki buçuk milyon izleyiciye ulaşan *Eşkuya* (1996) filmidir (Teksoy, 2007:83).

Geleneksel yapımcınının yok olması ile birlikte, kendi senaryolarını düşük bütçe ve kısıtlı bir kadro ile çekmeye çalışan bağımsız yönetmenler ortaya çıkmıştır. Bu yönetmenler 1990'lı yılların ortalarından itibaren oldukça kişisel filmler yapmaya başlamışlardır. Dönemin iç pazar dinamiklerinden bağımsız olarak üretilen bu filmler, ticari olmayan sanat sineması ile bağdaştırılmıştır. Gazeteci ve sinema yazarı Burçak Evren o dönemi şu şekilde açıklamaktadır:

“Türk sinemasında 1980'li yılların sonlarına doğru başlayan, ama köklü olarak 1994'ten sonra ivme kazanan değişim olgusu, birçok yönden, bir önceki dönemle temel farklılıklar ortaya koydu. Tümüyle değilse bile, büyük ölçüde var olan, geleneksel sinema sektörünün dışında gerçekleşen bu dönüşüm, giderek sinemamızda 'Bağımsızlar' adlı bir kuşağın başlangıcını oluşturdu. 1994'ten başlayarak, aynı zaman biriminde, ancak amaç ve eylem açısından birbirinden farklı odaklardan hareket ederek sinema alanına giren yönetmen-yapımcılar, sinema sektörünün alışılmış ilişki ve kalıplarını radikal bir biçimde değişime uğratarak, farklı sinema düzeninin temsilcisi oldular. Bunlar, önceki dönemlerin, gerek biçim, üslup, sinemayı algılayış ve anlatımıyla ve gerekse film yapım, dağıtım, işletim, finansman kaynaklarıyla hiçbir ilişkisi olmayan yeni bir düzenin öncüleri konumuna geldiler” (Evren, 2014:365).

Bu dönemin öncü bağımsız sinemacıları ise, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu ve Derviş Zaim'dir. Yeşilçam'ın usta-çırak anlayışı ile yetişmeyen bu genç yönetmenler, sinemaya merak salmış eğitilmiş kişilerdir. Yeni ve farklı konular işleme derdinde olan bağımsız sinemacılar, kendi filmlerinin yapımcılığını, senaristliğini ve yönetmenliğini üstlenirler. Bazen yaptıkları filmlerin, görüntü yönetmenliğini ve kurgusunu da kendileri yapan bağımsız sinemacılar, yeri geldiğinde oyunculuk da yapmışlardır. Örneğin bağımsız sinemanın öncü isimlerinden Zeki Demirkubuz, çektiği *Bekleme Odası* (2003) ve *Bulantı* (2015) filmlerinde başrolünü kendisi oynarken, yine benzer şekilde Nuri Bilge Ceylan da, 2006 yılında çektiği *İklimler* filminde başrol görevini kendisi üstlenmiştir. Böylelikle bağımsızlık alanlarını genişletirken, film üzerindeki hakimiyetlerini güçlendirmişlerdir.

Sanat sinemasının örneklerini vermek isteyen bağımsız sinemacıların filmleri, ticari olmamasından dolayı izleyici sayıları oldukça düşüktür ve bu nedenle dönemin sinema eleştirmenlerinin hışmına uğramışlardır. Örneğin Nuri Bilge Ceylan, ilk filmlerindeki oyuncu seçimleri ve filmin minimal yapısından dolayı ciddi olarak eleştirilmiştir (Daldal, 2015:22). Zaten temelde bağımsız sinema ile minimalist sinema anlayışı örtüşmektedir. Sinema sanatında minimalist yaklaşımı ise iki temel kavramla tanımlanır. Bunlardan ilki olan minimal film, kamera hareketlerinin, oyunculukların ve teknik hilelerin minimuma indirildiği bir film türüdür. İkinci kavram olan yapısal film (biçimci film) ise, tıpkı Andy Warhol'un statik filmlerinde olduğu gibi sabit kameranın sürekli kullanımı, görüntüde optik kaydırma (zoom) ve farklı fotoğraf ile ilgili tekniklerin kullanımı olarak ifade edilir (Özdoğru, 2004:64). Bu kavramlardan yola çıkan Pelin Özdoğru "Minimalizm ve Sinema" adlı çalışmasında minimalist sinemanın temel özelliklerinden şu şekilde bahsetmektedir:

"Minimalist bir film, amatör oyuncu kullanımını destekler. Profesyonelliğin getirdiği aşırı mimikli oyunculuktan kaçınır. Oyunculukta sadelik ve doğaçlama tercih edilir. Bir oyuncu bir karakteri karşılar. Birkaç oyuncu aynı tipi oynamaz. Dekor ve objeler mümkün olduğunca sade ve işlevseldir. Olanaklar izin verdiği ölçüde doğal ışık kullanılır. Sabit kamera açıları tercih edilir. Planlar uzun tutulur. Yapay efektlere başvurulmaz. Dublaj yerine sesli çekim tercih edilir. Dış müzik gibi destek öğelere sık rastlanmaz (Özdoğru, 2004:65).

Bağımsız yönetmenlerin bir takım özellikleri benzer olsa da, onları bu sinema anlayışına taşıyan yollar ve kaynaklar bir takım farklılıklar içermektedir. Bu doğrultuda sinema yazarı ve gazeteci Burçak Evren, bağımsız yönetmenlerin ortak ve farklı özelliklerinin olduğunu dile getirmiştir. Evren, bağımsız yönetmenlerin ortak özelliklerini şu şekilde özetlemektedir:

1. Bağımsız yönetmenler, sinemamızda ilk defa dışarıdaki sermayeyi yoğun bir şekilde sinemamıza yönlendirmeyi başardılar. Genellikle filmlerinin yapımcılığını kendileri üstlenen bu yönetmenler, filmlerinin bütçelerini çeşitli yollardan (kişisel birikim, krediler, sponsorluk, ortak yapım ve destek fonları vb.) bulmuşlardır.
2. Ulusal sinemanın yaşadığı kriz ortamında, bütün riskleri göze alarak film yapma cesaretini gösterdiler. Bu riskin sonucunda filmlerinin sadece senaristi, yönetmeni ve yapımcısı değil, kimi zaman görüntü yönetmeni, kurgucusu hatta oyuncusu olmuşlardır. Böylelikle kendilerine özgür bir çalışma ortamı yaratmışlardır.

3. Kendilerinden önceki dönemin (Yeşilçam) geleneksel kalıplarını yok saymasalar bile kullanma gereği duymadılar. Tecimsel konularda ve oyuncu seçimlerinde, kendi değer yargılarından ödün vermeyerek büyük bir riski göze aldılar.
4. Sinemanın mevcut dağıtım ve gösterim tekellerine (Majörler) kendilerini kabul ettirerek, onlarla bir uzlaşma sağladılar.
5. Geniş kitlelerin zevklerine uygun film üretmenin aksine, kendi inandıkları sinema anlayışını seyircilere kabul ettirmenin yollarını aradılar. Kitlelere oynayan ticari sinemanın görkemli ve gösterişli sinema anlayışının aksine, minimalist, düşük bütçeli, oyuncu kadrosu tanınmış ve yıldız isimlerden ziyade daha önce sinema deneyimi yaşamamış yeni yüzleri tercih ettiler. Genellikle kişisel durum, konu ve temaları işleyerek, karakterlerin kendileri ve çevresiyle olan hesaplaşmalarını, iç dünyalarını ve ya bunların yansımalarını anlattılar.
6. Bağımsız yönetmen-yapımcılar sayesinde, Türk Sineması'nda ilk defa sponsorluk kavramı oluşmuştur. Zamanla yapımcının yerini sponsor firmalar, çeşitli kurumlar ve kişiler almaya başlamıştır. Yine onlar sayesinde yeni pazarlama yöntemleri geliştirilmiştir. Bu yapım öncesi ve sonrası uygulanan pazarlama yöntemleri Batılı bir anlayışla ele alınmıştır (Evren, 2003-2004:17-18).

Bağımsız yönetmenlerin bu tip ortak özellikleri olabileceği gibi farklı amaçlara, düşüncelere ve sinema anlayışlarına da sahip olmuşlardır. Burçak Evren de bu farklılıklar ışığında, bağımsız yönetmenleri altı grupta değerlendirmek olasıdır:

1. İlk grupta yer alan yönetmenler, dışardaki sermayeyi sinemaya yönlendirmek yerine kendi birikimlerine güvenerek, sadece ticari amaçlı ve biraz da hobi amacıyla sinema yapmak istediler. Bu kişilerin film çekmelerindeki temel amaç, sahip oldukları alandaki popülerliklerini ve başarılarını sinemaya taşıyarak yapımcı-yönetmen olarak yeni bir statü kazanmaktır. Ancak bu amaçla film üretenler genellikle umduklarını bulamayarak, büyük bir hayal kırıklığı yaşamışlardır. Örneğin, televizyoncu ve gazeteci Savaş Ay'ın yönettiği *Dansöz (2000)* filmi buna örnektir.
2. Bir başka grup ise reklam sektöründen, sinema alanına güçlü bir sermaye ile giriş yapmıştır. Bir nevi sinemanın dışında yeni bir sinema sektörü

oluşturan bu grup, bağımsızlar sinemacılar içerisinde sermaye yönünden en güçlü olanıdır.

3. Birçok kesime göre gerçek bağımsız sinemacılar, eğitilmiş-alaylı yönetmenlerdir. Kendi yeteneklerini ve imkanlarını ortaya koyarak oldukça bireysel olarak tanımlanan minimalist bir sinema yaparak, taklit etmeden, özgür ve özgün bir sinema dili geliştirdiler.
4. Yeşilçam geleneğini sürdürenler ise, bağımsız olmalarına rağmen geleneksel sinemanın bilindik kalıplarını (konu, tema ve oyunculuk) sürdürmeye devam etmişlerdir. Bu yönetmenler yeni ile geleneğin arasında sıkışıp kalmışlardır.
5. Belirli bir etnik grup, inanç ya da ideolojiye yönelik sinema yapan, tarafını baştan belirlemiş bağımsızlar: Bu sinemacıların maddi kaynakları ise alışılmışın dışında farklı kaynaklardan sağlanmaktadır. Farklı olan bu kaynaklar, belirli bir sermayeyi sinemaya yönlendirip bu sektörün güçlenmesini sağlamak yerine, kendi düşüncelerinin ve inanışlarının propagandasını sinema aracılığıyla dile getirme derindedir.
6. Sinemanın dışındaki herhangi bir alanda popüler olan yıldız isimler ve bu şöhretini kullanarak büyük sermaye gruplarını harekete geçirip film üretmeye girişen bağımsızlar: Bu grup ticari açıdan en çok gelir etme şansına sahip ve en çok gelir elde etme başarısı gösteren bağımsızlardır. Filmleri ile sinema açısından birçok tartışmaya sebep olmalarına rağmen, geniş bir izleyici kitlesini sinema salonlarına çekme başarısını gösterdikleri için ciddiye alınması gereken bir gruptur (Evren, 2003-2004:18).

Günümüz Türk sinemasında bir endüstri olarak sinemadan bahsetmek zordur. Genel olarak Türk sineması popüler kültürün ve ticari sinemanın genel yapısına uymaktadır ve bu sinema kendini medya yolu ile tanıtır. Bu anlamda “medya sineması” olarak da ifade edilmektedir (Alıcı, 2014:51). Dolayısıyla bağımsız sinema, Yeşilçam ile Hollywood’un geleneksel film üretim sisteminden, ticari sinema anlayışı nedeniyle ortaya çıkan medya sinemasından bağımsızdır. Bundan sonraki bölümde de bu bağımsızlık anlayışına sahip olan, Türk sinemasının öncü yönetmenleri incelenecektir.

2.2.1. Türkiye’de Bağımsız Sinemanın Öncüleri

1990’lı yıllarda Türk sinemasında meydana gelen en radikal hareket ise, bağımsız bir sinema anlayışının ortaya çıkmasıdır (Onaran ve Vardar, 2005:6). Yeni Türk sineması olarak da ifade edilen bu dönemin, birbirine karşıt gelişen iki tane sinema anlayışı olduğu söylenebilir. Bir tarafta büyük bütçeli, star oyuncu ya da yönetmenleri ön plana çıkaran, gösterime girmeden evvel medyada güçlü bir reklam kampanyası ile yer alan, geniş dağıtım-gösterim imkanlarına sahip ve gişede oldukça başarılı olan popüler sinema; diğer tarafta ise, yönetmenin filmin bütün bir yaratım sürecine imzasını attığı, düşük bütçeli, genellikle amatör ya da az tanınmış oyuncularını kullanan, kısıtlı dağıtım ve gösterim imkanı bulan, fakat hem ulusal hem de uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı büyük ödüllerle adından söz ettiren bağımsız sinema (sanat sineması) vardır (Suner, 2015:33).

Bağımsız sinemacılar ile birlikte Türk Sinemasının üretim biçiminin yanı sıra anlatım dilinde de köklü değişimler yaşanmıştır. Bağımsız yönetmenler Yeşilçam’ın geleneksel sinema anlayışına ve izleyicilerin beğenilerini ön planda tutmadan kendi sinema dillerini oluşturmuşlardır. “Ortaya çıkan ürünler toplumun içindeki bireyi inceleyen, sıradan insanın sunumunu yapan ve bir anlamda gerçekliği yeniden üreten filmlerdir” (Pösteki, 2005:50). Bağımsız sinemanın öncü yönetmenleri ise, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu ve Reha Erdem’dir. Bu yönetmenler genellikle filmlerinin bütçesini, kişisel birikimleri ve aldıkları krediler sayesinde oluştururken, zamanla kendi yapım şirketlerini kurmuşlardır. Örneğin, Mavi Film (Zeki Demirkubuz), NBC Film (Nuri Bilge Ceylan) ve Atlantik Film (Reha Erdem) yapım şirketleri.

Türkiye’de bağımsız sinemanın ortaya çıkışını hazırlayan öncü yönetmenlerin başında gelen Zeki Demirkubuz, 1986 yılında Zeki Ökten’in yönetmen asistanı olarak sinemaya girmiştir (Yeres, 2006:343). Demirkubuz, ilk filmi *C Blok (1994)* ile yönetmenliğe başlamıştır. Yapımcılığını kendi yapım şirketi Mavi Film’in üstlendiği, bunun yanı sıra Kültür Bakanlığından aldığı destek ile çekilen bu filmin ardından, yine yapımcılığını kendisinin üstlendiği *Masumiyet (1997)* filmini yönetmiştir. Bu film kendisinin deyimiyle “yoksul insanlara, sorgulayan insanlara, duygularını dinleme cesareti gösteren insanlara dayatılan çıkışsızlık” üzerine bir film olmuştur (Teksoy, 2007:101). *Masumiyet* filminin giriş jeneriğinde yer alan “Zeki Demirkubuz ve Nihal G. Koldaş’dan Bağımsız Bir Yapım” ibaresi yönetmenin nasıl bir anlayış içerisinde filmlerini yaptığının açık bir göstergesidir. Daha sonraki filmi *Üçüncü*

Sayfa'da (1999) hor görülen insanların dertlerini anlatmaya devam eden yönetmen, dar mekanların yarattığı kasvetli ortamı iyi kullanarak filmin dramatik yapısını güçlendirmiştir. *Masumiyet* filmine benzer bir şekilde bu filmin de giriş jeneriğinde “Zeki Demirkubuz Bağımsız Yapımı” yazısı yer almaktadır. Yönetmenin daha sonra yaptığı filmlerinde bu ibare yerini filme sponsor olan firmaların ve yapım desteği alınan kuruluşların isimlerine bırakacaktır. Ancak bu durum yönetmenin bağımsızlık anlayışında bir değişime neden olmamıştır. Daha sonra Zeki Demirkubuz, “Karanlık Üzerine Öyküler” olarak tanımladığı *Yazgı* (2001), *İtiraf* (2001) ve *Bekleme Odası* (2003) üçlemesini yönetmiştir. Bu üçlemede, vicdan, kötülük, suçluluk, iradesizlik, umutsuzluk ve yalnızlık gibi temaları işleyen Demirkubuz'un, insanların ruhsal dünyalarını anlatmaya önem verdiği görülmektedir. Yönetmen bu filmde sonra sırasıyla *Masumiyet* filminin başlangıç öyküsünü anlatan *Kader* (2006), *Kıskanmak* (2009), *Yeraltı* (2011), *Bulantı* (2015) ve *Kor* (2016) filmlerini çekmiştir.

Zeki Demirkubuz, 1990'lı yılların Türk Sineması'na damga vuran bağımsız yönetmenlerin başında gelmektedir. 90'lı yılların ortasına doğru Yeşilçam'ın geleneksel sinemasının aksine kendi sinema dilini oluşturmaya uğraşan bağımsız kuşağın içerisinde yer alan Demirkubuz, filmlerinde genel olarak yalnızlık, sessizlik, umutsuzluk, suçluluk, vicdan, kötülük, iradesizlik ve sadâkat gibi temaları işlemektedir. Yönetmenin dar ve küçük mekânlarla destekleyerek anlattığı bu temalar, varoluşçuluk felsefesinin özgün temaları arasında yer almaktadır. Filmlerinin anlatı yapısının temelini oluşturan “varoluşçu felsefesine göre yaşam denen şey, aslında insanın kendisini yollarını tanımadığı, içine nasıl düştüğünü, dışına nasıl çıkacağını bilmediği bir ortamda, Gasset'in deyişiyle, bir deniz kazasında kaybolmuş olarak bulması demektir” (Savaş, 2013:44). İşte yönetmenin sinemasının temelini de bu düşünce oluşturmaktadır. Yani Demirkubuz'un karakterleri genellikle kendini kaybetmiş ve yönünü bulmak için çırpınıp duran balıklar gibidir. Bu doğrultuda yönetmenin karakterleri, hayatın içinde kendine yer bulamamış, sürüklenen, çaresiz ve uyumsuz bireylerdir. Genellikle kadın-erkek ilişkileri etrafında şekillenen filmlerinde trajedinin merkezini erkekler oluşturmaktadır. Temelde iyi olarak yansıtılmasına rağmen bu erkekler, korkak, iradesiz ve edilgendir. Erkek karakterlerin başına gelen kötü olayların sebebi ise kadın karakterlerdir. Yaşadıkları kötü durumlardan sonra büyük bir üzüntü ve yıkıma uğrayan bu erkekler, bazen içlerinde buldukları kötü durumdan kurtulacakmış gibi görünse de, sonuçta başladıkları yere geri dönerler. Kadın karakterler ise daha çok, aşklarının peşinden

giden, bu uğurda eşini aldatabilen ve toplumun ahlak değerlerinin dışında yer almaktadır.

Zeki Demirkubuz'un en önemli ilham kaynaklarından birisi de edebiyattır. Rus yazar Fyodor Dostoyevski ve Fransız yazar Albert Camus'un eserlerinin filmlerinde payı büyüktür. Demirkubuz'un "Karanlık Üzerine Öyküler" isimli üçlemesinin ilk iki film olan *Yazgı (2001)* ve *İtiraf (2001)* filmlerin de Albert Camus'un *Yabancı* adlı romanından esinlenmiştir. Demirkubuz'un 2003 yılında çektiği *Bekleme Odası* filminde ise Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* adlı eserini sinemaya uyarlamaya çalışan bir yönetmenin dünyası anlatılmaktadır. Ayrıca, yönetmenin 2011 yılında vizyona giren film *Yeraltı* da Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* romanından uyarlanmıştır.

Türkiye'de bağımsız sinemanın öncü yönetmenlerinde olan Zeki Demirkubuz, sinemadaki bağımsızlık sinema ile ilgili fikirlerini şu şekilde ifade etmektedir:

"Daha çok kendi parasıyla, kendi özel olanaklarıyla, film çekebilen bir kahraman sıfatını istemiş olduğum için değil; sadece bu filmlerin düşüncesinin oluşmasından, ortaya çıkmasına kadar hiçbir müdahalenin olmadığını ifade etmek açısından. Yani, ben bu filmleri dışarıya dönük sebeplerle değil, içe dönük sebeplerle yaptığımı ifade ettim. Ama her şeyin bu kadar politize olduğu bir dünyada, siyaset ve ekonominin dışında, entelektüel dünyanın bile artık kriterinin kalmadığı bir dünyada... ben utanç duyduğum bir kahramanlaştırma gördüm ve bu noktada bundan vazgeçtim... Bağımsız filmi son derece iyi niyetle ya da kötü niyetle, meseleyi göz ardı etmemize, bir filmi anlamamıza, bizi engelleyici bir tanım olarak görüyorum" (Onaran ve Vardar, 2005:7).

Bağımsız sinemanın en önemli temsilcilerinden biri olan Nuri Bilge Ceylan, 1959 yılında İstanbul'da doğmuştur. Boğaziçi Üniversitesi Elektrik-Elektronik Mühendisliği bölümünden mezun olduktan sonra Mimar Sinan Üniversitesi Sinema ve Televizyon bölümünde iki yıl eğitim almıştır. 1995 yılında çektiği ilk kısa filmi *Koza* Cannes Uluslararası Bu filmde bir yıl sonra *Kasaba (1996)* adlı ilk uzun metraj filmini çekmiştir (Yeres, 2006:213). Bu filmin ardından çektiği *Mayıs Sıkıntısı (1999)* filmiyle ulusal ve uluslararası festivallerde bir çok ödül kazanarak, dikkatleri üzerine çekmiştir. Ancak asıl büyük çıkışını 2003 yılında çektiği *Uzak* filmi ile yapmıştır. Film 2003 Cannes Film Festivali'nde jüri özel ödülünün sahibi olmuştur. Taşra üçlemesi olarak adlandırdığı bu üç filmin de, senaristliğini,

yapımcılığını ve yönetmenliğini kendisi yapan Ceylan, aynı zamanda kurgu ve görüntü yönetmenliği görevlerini yine kendisi üstlenmiştir. Bu filmlerini düşük bütçelerle finanse etmiş ve az kişiden oluşan teknik ekiplerle gerçekleştirmiştir. Daha önce bir arkadaşının çektiği kısa filmde oyunculuk yapan Nuri Bilge Ceylan, 2006 yılında çektiği *İklimler* filminin başrollerini eşi Ebru Ceylan ile birlikte paylaşmıştır. Ayrıca bu film ile birlikte teknik ekip sayısı artmış ve bu durum sonraki filmlerinde de artarak devam etmiştir. Ceylan bu filmin ardından sırasıyla *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), *Kış Uykusu* (2013) ve *Ahlat Ağacı* (2018) filmlerini çekmiştir.

Nuri Bilge Ceylan, insana dair öyküleri filmlerine aktarırken yalın bir dil ve minimalist bir anlatı yapısı kullanılmaktadır. Ana akım sinema anlayışında olduğu gibi filmin karakteri ile özdeşleşmeyi sağlamayan bu yapı nedeniyle genel izleyicisi açısından sıkıcı olarak değerlendirilmektedir. Bunun bir başka nedeni ise herhangi bir aksiyona sahip olmayan, kimi zaman sessiz ve durağan bir anlatım kullanılmasıdır. Tüm bunları değerlendirdiğimiz zaman yönetmenin filmleri sanat sineması olarak görülmektedir. Bu filmler anlatıdan ziyade karakterlere odaklanır ve açık uçlu finalleriyle geniş kitlelerin alışkın olmadığı bir izleme pratiğine sahiptirler.

Ceylan'ın sinemasını besleyen en önemli kaynak ise edebiyattır. Özellikle Rus yazarlar Anton Çehov ve Fyodor Dostoyevski'nin etkisi filmlerinde hissedilmektedir. Örneğin, *Kış Uykusu* (2013) filminde yaptığı Çehov alıntıları dikkat çekicidir. Ceylan'ın etkilendiği yönetmenler ise Andrey Tarkovski, Yasujiro Ozu, Abbas Kiyarüstemi, Ingmar Bergman ve Robert Bresson'dur (Akbulut, 2005:172).

Bağımsız sinemanın bir başka önemli temsilcisi Derviş Zaim, 1964 yılında Kıbrıs'ta doğmuştur. Lise öğrenimini bitirene kadar Kıbrıs'ta yaşayan Zaim, 1982 yılında ailesi ile beraber Türkiye'ye göç etmiştir. Yönetmen doğup büyüdüğü yerin kendisi üzerindeki etkilerini şu şekilde açıklamaktadır:

“Adada olmak, 18 yaşından sonra hayatını geçireceğin metropolden uzakta olmak, ana karadan uzakta olmak ve “adalılık ruhu” bir şekilde benim üzerimde etkide bulunmuştur. Akşit Göktürk “Ada” adlı kitabında “adada olmak dışarıda yaşananlara mesafe alarak bakmayı öngörür” der. Bu benim için de söz konusu olabilir mi önemli bir soru bu. Adanın getirdiği mesafe alabilme duygusu beni muhtemelen etkilemiştir. Bu başka şeylerle de bir araya geldi. Birçok kültürü, birçok yaşantıyı, farklı yaşantıyı sezme, görebilme, kültürlerin birbirine değdiği, teğet

geçtiği, değmediği noktaları görebilme şansım oldu. Bu da benim daha sonra ortaya çıkacak olan ilgi alanlarımı belirlemiş olabilir” (Akçora, 2015:26).

Derviş Zaim’in sanatsal bakış açısının ve aydın kimliğinin oluşumunun temelinde yaşadığı yer ile olan ilişkisi yatar. Yurtluk ya da yurtsuzluk durumu açısından Kıbrıs, yönetmenin düşünce yapısını ve sinematografisini etkileyen önemli parçalardan birisidir (Saygılı, 2015:83). Bu doğrultuda Zaim, hem farklı kültürlerle karşı açık ve duyarlı olabilirken, hem de kendi kültürüne dışarıdan bakabilme şansına sahip olmuştur (Atam, 2011:455).

Türkiye’ye döndükten sonra İstanbul Boğaziçi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İşletme bölümünden mezun olan Derviş Zaim, İngiltere’de Warwick Üniversitesi’nde Kültürel Çalışmalar alanında yüksek lisans yapmıştır. Ayrıca 1991 yılında Londra’da Hollywood Film Enstitüsü tarafından düzenlenen bağımsız film yapımcılığı ile ilgili bir kursa gitmiştir (<https://www.biyografi.info/kisi/dervis-zaim>, Erişim Tarihi: 23.12.2018). Zaim aynı yıl çektiği deneysel video film *Kamerayı As* ile sinemaya başlamıştır (Yeres, 2006:69). Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi ise yapımcılığını Ezel Akay ile birlikte üstlendiği *Tabutta Rövaşata (1996)* filmidir. Film, Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde En İyi Film Ödülü’nü almıştır. Yönetmenin, Türkiye’de 1996 yılında yaşanan Susurluk olayından esinlenerek yaptığı *Filler ve Çimen (2001)* ise toplumsal ve siyasal çarpıcı bir şekilde dile getirmiştir. Bu doğrultuda düzgün anlatımına rağmen, karmaşık hikayesi sebebiyle amacına ulaşan kuşkulu bir film olmuştur (Teksoy, 2007:93). Yönetmen bu filmden sonra sırasıyla *Cenneti Beklerken (2005)*, *Nokta (2008)*, *Gölgeler ve Suretler (2010)*, *Devir (2012)*, *Balık (2013)* ve *Rüya (2016)* filmlerini çekmiştir.

Derviş Zaim hemen hemen bütün filmlerinde yaşadığı ülkenin tarihinden ve kültüründen ve geleneklerinden beslenmektedir. Yönetmenin filmlerinin anlatı yapısı ise sembolizme dayanır. Kullandığı renkler ve nesnelere aracılığıyla izleyiciye bir takım şeyleri çağırır. Filmin anlatımına yardımcı olan sembollere örnek olarak *Tabutta Rövaşata (1996)* filmindeki tavus kuşu örnek olarak gösterilebilir. Sembolizmin yanı sıra Zaim’in geleneksel sanatlara duyduğu ilgi filmlerinde de kendini göstermektedir. Bu doğrultuda yönetmenin metaforik anlamda filmlerinde (*Filler ve Çimen*, *Cenneti Beklerken*, *Nokta*, *Gölgeler ve Suretler*) kullandığı geleneksel sanatlar: Ebru, minyatür, hat ve gölge oyunudur.

Zaim'in sinemasında dikkat çeken bir diğer unsur ise mekândır. Genel olarak dış mekânlarda çekim yapan yönetmen, en çok şehir imajını kullanır. Bu dış mekanlar bazen insanın hayatın içine sıkışmışlığını simgelerken, bazen de insanın özgürlüğünü temsil etmektedir. Mekân arama sürecini uzun tutan, hatta bazı durumlarda mekâna göre senaryo yazmak zorunda kalan Derviş Zaim şunları ifade etmektedir:

“Mekânın ruhunu yansıtmaya gayret ederim. Mekânın ruhunun filmin içerisindeki ilgili sahneyle, filmin ruhuyla, birbirine kan vermesini sağlamaya gayret ederim. Bunun dışında mekânın nasıl tıraşlandığı sorusu gündeme gelebilir. Mekânın nasıl tıraşlandığı konusu da ilgili sahnenin ya da sekansın amacıyla doğru orantılıdır. Dolayısıyla ilgili sahnedeki çatışmanın ne olduğu, ilgili sahnenin amacının ne olduğunu iyi analiz edip buradan gelebilecek donelerle mekânların neye hizmet ettiğini bulmak mümkün. Bunun yanı sıra, bir üst örüntü ya da bilgi var mıdır benim mekân kullanımında. Bakarsak, bulabiliriz... Ama mekân önemlidir ve mekân arama sürecine, mekânı bulma sürecine özel bir önem veririm. Onun için mesai harcarım. Hatta mekânı bulduğum zaman, senaryoyu değiştirdiğim çok olur. Mekânı bulunca, senaryoya döner o mekâna göre senaryoyu tekrar yazarım (Akçora, 2015:105-106).

Derviş Zaim'in bağımsız sinema hakkındaki görüşleri ise şu şekildedir:

“Şartlar, bu ülkede bu tip filmler yapmaya çalışan yönetmenlerin kendi kendilerinin yapımcısı olmasını getirdi... yapımcı yok oldu, dominant anlatım tarzları, baskın anlatım tarzları dışında başka anlatım tarzları denemeye çalışan insanlar, yapmayı çalıştıkları işleri yürütecek yapımcı bulmakta zorluklarla karşılaşacaklarını düşündükleri için kendi göbeklerini kendileri kesmeye karar verdiler, o yüzden sokağa çıktılar. Bu sadece yeni anlatımlara sahip olmak için yapılmış bir şey değildir. Bu insanların film yapmaya başlayabilmeleri için de zaten kendi yaşlarında kavrulmaları gerekiyordu” (Onaran ve Vardar, 2005:7).

1990'lı yılların Bağımsız Türk Sineması'nın öncü kadın yönetmeni Yeşim Ustaoglu, 1960 yılında Sarıkamış'ta doğmuştur. Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde Mimarlık eğitimi alan yönetmen, İstanbul Yıldız Teknik Üniversitesi Restorasyon bölümünde yüksek lisans yapmıştır (Yeres, 2006:315). Yönetmenin sinema serüveni ise İFSAK'a (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği) gitmesiyle hızlanır ve burada aldığı fotoğraf ve sinema eğitimiyle kısa filmler çekmeye başlar (Arslan, 2010:28). Bu ödüllü kısa filmleri: *Bir Anı Yakalamak* (1984), *Magnafantagna*

(1987), *Düet* (1990) ve *Otel* (1992) filmleridir. Kısa filmlerinin ardından ilk uzun metraj filmi *İz* (1994) Göteborg, Nürnberg ve Moskova film festivallerinde gösterilirken, İstanbul Film Festivali'nde en iyi film seçilmiştir. İkinci uzun metrajı olan *Güneşe Yolculuk* (1999), Berlin Film Festivali'nde En İyi Avrupa Film Ödülü ve Barış Ödülü'nün sahibi olmuştur (Özdemir, 2019:229). Yönetmen bu filminden sonraki tüm filmlerini ortak yapımcılar ve çeşitli sinema destek fonlarıyla gerçekleştirmiştir. Ustaoglu daha sonra sırasıyla, *Bulutları Beklerken* (2003), *Pandora'nın Kutusu* (2008), *Araf* (2011) ve *Tereddüt* (2015) filmlerini yönetmiştir.

Yeşim Ustaoglu'nun filmlerinde kendini sürekli tekrar eden unsur olarak aile kavramı dikkat çekmektedir. Genellikle parçalanmış aileleri anlatan yönetmenin filmlerinde yalnızlaşan kadının sorunları da önemli bir yer tutar. Bunun yanı sıra filmlerinin temaları arasında kişilik bölünmesi, kimlik bunalımı, ötekilik, aidiyet, bellek, gerçeğin sorgusu, aile içi hesaplaşmalar, bireysellik ve değersizleştirme.

Ustaoglu, genellikle filmlerinin yapımcılığını kendisi üstlendiği için bağımsızlığını sağlamayı başarmıştır. Bu doğrultuda filmlerinde istediği hikayeleri anlatırken, buna paralel bir sinematografi uygulama özgürlüğüne sahiptir. Yönetmen her hangi bir yapımcının istediği bir filmi çekmektense, kendi bireysel sinemasının özgün dilini ortaya koymuştur.

Bağımsız sinemanın bir başka temsilcisi Reha Erdem 1961 yılında İstanbul'da doğmuştur. Sinemaya olan ilgisi ise lise yıllarında bir arkadaşının 8 mm'lik film kamerası ile amatör çekimler yapmasıyla başlamıştır. 1978 yılında Paris Üniversitesi Sinema bölümünden mezun olan Erdem, sinemaya Fransa'da Cinema Direct (Doğrudan Sinema) denilen türde üç kısa film çekerek başlamıştır. Türkiye'ye döndükten sonra, oldukça küçük bir bütçeyle ve az sayıda negatif film kullanarak, *A Ay* (1989) filmini çekmiştir. Dramatik yapısı sebebiyle siyah-beyaz çekilen bu film, Nantes Film Festivali'nde ikincilik ödülü kazanmıştır (Yeres, 2006:241). Reklamcı Bülent Erkmen, *A Ay* filmini izleyince çok beğenir ve reklam filmi yönetmesi için Reha Erdem'e teklif götürür. Bunun üzerine hayalindeki filmleri gerçekleştirmek için kaynak oluşturma çabası içinde olan Erdem, reklam filmleri çekmeye başlar. 1994 yılında kendi yapım şirketini kurmaya karar veren yönetmen, arkadaşı Ömer Atay ile birlikte Atlantik Film adlı prodüksiyon şirketini kurarlar. Burada reklam filmlerinin yanı sıra uzun metrajlı sinema çalışmaları da yapmaya başlarlar. Atlantik film bünyesinde uzun metrajlı film çalışmalarına başlayan Erdem sırasıyla, *Kaç Para Kaç* (1998), *Korkuyorum Anne* (2004), *Beş Vakit* (2006), *Hayat Var* (2008), *Kosmos*

(2009), *Jin* (2012), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013) ve *Koca Dünya* (2016) filmlerinin hem senaryosunu yazmış, hem de yönetmiştir. Ayrıca filmlerinin kurgusunu da kendisi yapmaktadır.

Reha Erdem, filmlerini üretirken reklam sektöründe yönetmenlik yapmasının faydasını görmüştür. Böylelikle filmlerinin bütçesini reklam yönetmenliğinden elde ettiği kazanç ile sağlayan yönetmen, kendi sinema anlayışından taviz vermemiştir (Boydak, 2006:57). Bunun dışında Kültür Bakanlığı'nın sinema destekleri ve katıldığı film festivallerinden kazandığı ödüller sayesinde filmlerinin bütçesini oluşturmaktadır.

Erdem'in en önemli özelliklerinden birisi de "montaj sinemacısı" oluşudur. Yönetmen, sinemanın temel taşı olarak montajı görür ve montajın yarattığı ritim sayesinde anlam üretir. Yönetmenin ritim odaklı filmlerine baktığımız zaman, mekân ve zaman öğelerinin de bu ritme yardımcı olacak şekilde tasarlanmıştır. Reha Erdem montaj sinemacısı olarak tanımlanması ile ilgili şunları söylemektedir:

"Montaj sinema sanatının temel dinamiğidir. Montaj ritimdir. Ritim anlam üretir. Bana göre sinema sanatının göre sinema sanatının gücü, hayata benzeyen tarafı bu akışkan ritimden oluşuyor olması: İnsan beyninin fizyolojik yapısı statik değil akışkandır, vücudumuzun sıvıları akışkanlıklarını kaybettiklerinde hastalıklar oluşur, ruhumuz hayatın akışkanlığına ayak uyduramadığında ritmimiz bozulur, bir varlık olarak anlamımız kaybolur. Sinema sanatı akışkan montaj dinamiğiyle anlam üretir, hayata anlam katar. Belki de tanımların en gurur vericisi olur montaj sinemacılığı" (Sarı, 2016:511).

Reha Erdem, filmlerinde işlediği konular, kurgu ve sinematografik stil bakımından özgün bir sinema dili oluşturan auteur (yaratıcı) bir yönetmendir. Filmlerindeki en dikkat çekici temalar ise ahlak ve büyüme sancısıdır.

2.2.2. 2000 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema

2000'li yılların ilk başlarında Türk Sineması, 90'lı yılların olumsuz etkisi altındadır ve bu süreç 2005 yılına kadar devam etmiştir. Majör şirketlerin, yerli film pazarı üzerinde egemenlik kurduğu bu yıllarda Amerikan filmleri bütün sinema salonlarını kuşatmış durumdadır. Böylelikle yerli filmlerin üretim sayısı düşerken, çekilen filmlerin salon bulması da zorlaşmıştır. Türk Sineması hâlâ Hollywood'un etkisi altındadır.

2005 yılına kadar devam eden bu ilk beş yıllık süreçte, yerli filmler kaynak ve fon bulmakta zorlanmışlardır. Bu konuda devlet desteği de sınırlı kalmıştır (Zengin, 2017:103). 2001 yılında Türkiye’de yaşanan ekonomik kriz nedeniyle 4629 sayılı “Bazı Fonların Tasfiyesi Hakkında Kanun” çıkarılmıştır. Bu nedenle 2000-2004 yılları arasında uzun metrajlı sinema filmlerine destek verilememiştir (Yavuzkanat, 2010:58).

2005 ve 2010 yılları arasında ise Türk Sineması’nda önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bu gelişmelerden ilki devletin, 2004 yılında meclisten geçen “5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkındaki Kanunu” dur. Kanun sayesinde sinemacılar, yapım öncesi ve sonrası destek olmak üzere kısa metraj, uzun metraj, belgesel ve canlandırma alanlarında yapım destekleri almaya başlamışlardır (Zengin, 2017:104). Böylelikle yerli film üretiminde ve izleyici sayısında artış yaşanmıştır. Ulusal ve uluslararası yarışmalarda kazanılan ödüller ile 2009 yılında ülke sinema sektörünün 308.232.142,90 TL’lik (Türk Lirası) büyüklüğe ulaşmasında çıkarılan bu yasanın etkili olduğu görülmektedir (Yavuzkanat, 2010:72).

Türk Sineması’nda yaşanan bir başka önemli gelişme ise dijital dönüşümün başlamasıdır. Yaşanan ekonomik sıkıntılar ve teknik yetersizlikler içerisindeki Türk Sineması, dijital sinemanın ucuz ve kolay üretim koşullarını benimsemeye başlamıştır. Yerli sinema sektörünün teknolojiyi yakından takip ettiği bu dönemin ilk filmlerinde kullanılan DV kamera teknik yetersizliği nedeniyle, zamanla yerini daha kaliteli ve yüksek çözünürlüklü kameralara bırakmıştır. Örneğin, Arri Alexa, RedOne ve CineAlta (Sony) gibi kameralar sayesinde dünya sinemasının standartlarına yaklaşmıştır (Zengin, 2017:104). Bağımsız sinema anlayışının da önünü açan bu dijital gelişmeler, yeni bir bağımsız sinemacı kuşağının oluşmasına neden olmuştur. Sinema yazarı ve gazeteci Burçak Evren’e göre ikinci kuşak bağımsız sinemacılar, minimalist sinema anlayışının dışına çıkarak, kendi anlatım sinemalarını benimsemişlerdir. Bu dönem (ikinci kuşak bağımsızlar) ise Özcan Alper’in ilk uzun metrajlı filmi olan *Sonbahar* (2007) ile başlamaktadır (Evren, 2014:380).

Sinemaya Yeşim Ustaoglu ve Handan İpekçi gibi önemli yönetmenlerin yanında asistanlık yaparak başlayan Özcan Alper yönetmenliğe, 2007 yılında çektiği *Sonbahar* filmi ile adım atmıştır. Filmde, üniversite öğrencisi iken devrimci görüşleri nedeniyle girdiği cezaevinden sağlık sorunları nedeniyle tahliye edilen Yusuf’un a

Doğu Karadeniz'deki (Çamlıhemşin) köyüne döndükten sonraki kalan yaşantısını anlatır. Dağın yamacında yer alan geleneksel Karadeniz mimarisine özgü ahşap ev ve geniş yaylalar filmin dikkat çekici mekânlarıdır. Filmin anlatı yapısı içerisinde doğa ve iklim önemli bir konuma ve zamansal ilerleyiş iklim ile doğru orantılıdır ve iklimin değişmesi doğa görüntüleriyle (sararan yapraklar, karla örtülü yaylalar, rüzgârların salladığı ağaçlar) resmedilir (Sönmez, 2015:132). Alper senaristliğini ve yönetmenliğini üstlendiği bu filmi ile 15. Uluslararası Altın Koza Film Festivali En İyi Film, 20. Ankara Film Festivali En İyi Yönetmen, En İyi Film ve Sinema Yazarları Ödülü, 13. Sofya Film Festivali En İyi Yönetmen ve 9. Uluslararası Tiflis Film Festivali Gümüş Ödülü olmak üzere çeşitli film festivallerden ödül kazanmıştır. Genellikle bağımsız sinema anlayışına sahip olan yönetmenlere şans veren Nar Film bünyesinde film çalışmalarına devam eden Özcan Alper daha sonra, *Gelecek Uzun Sürer* (2011) ve *Rüzgarın Hatıraları* (2014) filmlerini çekmiştir.

1965 yılında İzmir'de dünyaya gelen Ümit Ünal, Dokuz Eylül Üniversitesi Sinema ve Televizyon bölümünden 1985 yılında mezun olmuştur. Bir yıl sonra yazdığı *Teyzem* adlı senaryo ile Milliyet Gazetesi tarafından düzenlenen senaryo yarışmasını kazanır. Daha sonra Halit Refiğ tarafından çekilen bu filmde aynı zamanda usta yönetmenin asistanlığını yapmıştır. Bu film ile birlikte Yeşilçam'da senaryo yazarı olarak çalışmaya başlayan Ünal, *Milyarder* (1986), *Hayallerim Aşkım ve Sen* (1987), *Arkadaşım Şeytan* (1988), *Piano Piano Bacaksız* (1992), *Berlin in Berlin* (1993) ve *Amerikalı* (1993) gibi önemli filmlerde senarist olarak çalışmıştır. Ünal daha sonra kendi filmlerini yazmaya ve yönetmeye karar verir. Yeşilçam'ın geleneksel ve ticari yapısı içerisinde senaryo yazarlığı yapmasına rağmen, yönetmenin kişisel sineması ana akım sinema anlayışının uzağındadır. Sinemada sektöründe her zaman bahsi geçen alaylı ve okullu yönetmen tartışmasının dışında yer almasının nedeni ise, yönetmenin bu iki alanı da deneyimlemiş olmasıdır (Kurt, 2018:62). Yönetmenliğe ilk olarak 2001 yılında, senaryosunun kendisine ait olduğu *9* (2001) filmiyle başlar ve film 2003 yılında düzenlenen Oscar Ödül Töreni'nde (Yabancı Dilde En İyi Film Kategorisi) Türkiye'yi temsil etmiştir. İkinci yönetmenlik deneyimini ise yine senaryosunu kendisinin yazdığı *Anlat İstanbul* (2004) filmiyle yaşamıştır. Ancak bu filmde yönetmenlik koltuğunu dört farklı isim (Ömür Atay, Kudret Sabancı, Yücel Yolcu ve Selim Demirdelen) paylaşmıştır. 2008 yılında vizyona giren *Ara* (2008) filmi ise yine kendisi tarafından yazılıp yönetilmiştir. Ayrıca bu film 15. Uluslararası Altın Koza Film Festivali'nde senaryo

ve kurgu dallarında en iyi film seçilirken, 27. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nün sahibi olmuştur. Ünal bu filminden sonra, şair ve roman yazarı Hasan Ali Toptaş'ın aynı adlı romanından uyarladığı *Gölgesizler* (2008) filmini yönetmiştir (Can ve Uğurlu, 2010:82). Yönetmen daha sonra sırasıyla *Kaptan Feza* (2009), *Ses* (2010), *Nar* (2011), *Sofra Sırları* (2017) ve *Aşk, Büyü, vs.* (2019) filmlerini çekmiştir.

Tıpkı Ümit Ünal gibi Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nden mezun olan Semih Kaplanoğlu, ilk olarak çeşitli belgesellerde kamera asistanlığı ve reklâm sektöründe yazarlık yapmıştır. Yönetmenliğe 90'lı yılların kült dizisi *Şehnaz Tango*'da (1994) başlayan Kaplanoğlu, daha sonra ilk uzun metraj çalışması olan *Herkes Kendi Evinde* (2000) filmini çekmiştir (Pay, 2011:93). İkinci filmi *Meleğin Düşüşü* (2004) ile aldatma, vicdan, masumiyet ve günah gibi temaları işleyen Kaplanoğlu, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan gibi bağımsız sinemacılar kuşağına dahil olmuştur (Özel, 2011:27). Yusuf Üçlemesi ile sinema çalışmalarına devam eden yönetmen sırasıyla *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2009) filmlerini çekmiştir. Üçlemeye kronolojik olarak son hikaye olan *Yumurta* filmi ile başlayan Kaplanoğlu, filmler arasında bir geriye dönüş (flash back) yapmıştır. Yönetmenin üçlemenin son filmi olan *Bal* (2009) ile 60. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Ödülü'nü kazanmıştır. Bu filmin ardından yapımının beş yıl gibi uzun bir süreye yayıldığı *Buğday* (2017) filmini çeken Kaplanoğlu, bu film ile 30. Tokyo Film Festivali'nde Büyük Ödül'ün sahibi olurken, 24. Uluslararası Adana Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ödülünü kazanmıştır. Kaplanoğlu'nun sinemasında geniş açı ve sabit kamera kullanımını gerçekçilik duygusunu arttırırken, etkin olan sanat sineması izleyicisine filmin öyküsünü sindirebilmesi için zaman tanımaktadır (Cox, 2012:92).

Bir başka bağımsız sinemacı Onur Ünlü, 1973 yılında İzmit'te doğmuş ve Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'nin Halkla İlişkiler ve Reklamcılık bölümünden mezun olmuştur. Mezun olduktan sonra İstanbul'a giden Ünlü, burada üç arkadaşı (Baykut Badem, Savaş Saylan ve Hamza Aşkın) ile birlikte reklam ajansı kurar ve asıl amacı reklamdan kazandığı para ile kendi filmlerini yapmaktır. Ancak reklam işleri istediği gibi gitmeyince o dönem yönetmen Osman Sınav'ın asistanlığını yapan arkadaşı Andaç Haznedaroğlu vasıtasıyla *Deli Yürek* (1999) dizisinde junior (asistan) senarist olarak çalışmaya başlar ve aynı zamanda dizide Umur karakterini canlandırır. Daha sonra yakın arkadaşı A. Taner Elhan ve kardeşi

Orkun Ünlü ile birlikte Eflatun Film (2006) şirketini kuran yönetmen burada kendi filmlerini üretmeye başlamıştır (Kırklar, 2017:20). Eflatun Film bünyesinde sırasıyla *Polis (2006)*, *Güneşin Oğlu (2008)*, *Beş Şehir (2009)*, *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi (2011)*, *Sen Aydınlatırsın Geceyi (2013)* ve *İtirazım Var (2014)* filmlerini çekmiştir. Kendi yapım şirketi dışında çektiği filmler ise, *Kırık Kalpler Bankası (2015)*, *Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok (2017)*, *Manyak (2018)*, *Put Şeylere (2018)* ve *Topal Şükran'ın Maceraları (2018)* filmleridir. Bu filmlerin yapımcılığını üstlenmese bile, kendi bağımsız sinema anlayışının dışına çıkmayan Ünlü, dönemin popüler sinema yapımcılarına (Hayri Aslan ve Kerem Çatay) kendi sinemasını kabul ettirmiştir. Ancak bu filmlerin dışında başka yapım şirketleri adına *Çocuk (2007)* ve *Cingöz Recai (2017)* gibi ticari filmlerde yönetmiştir.

Onur Ünlü'nün filmlerinde ölüm teması oldukça sık kullanılırken, kara mizah, absürt komedi ve fantastik öğelere de başvurulduğu gözlemlenir. Diğer bağımsız sinemacıların minimal sineması anlayışına uzak olan Ünlü, sanat sinemasının durağan yapısının aksine hareketli bir sinema dili kullanmaktadır. Yönetmen, bir konunun filmini yapmasını çok çarpıcı bir şekilde ifade etmektedir:

“Bir şeyin filmini yapıyorum ama niye? Sorusu hep kafamı kurcalayan temel sorulardan birisi. Bu ahlaki bir tartışma. Kişinin cevabını kendi içinde vermesi gereken bir soru. Başka şekilde de bunu anlatabilir miydim? O zaman niye başka şekilde anlatmıyorum da kamera denen bir aracı, cihazı kullanıyorum? Kameranın kendisi de bir etik meseledir. Sorun değil, mesele, bir vaka. Kamer bir vakadır. Yani görüntüyü kaydeden ve daha sonra yeniden üretilmesini sağlayan bir araç olarak kamera nedir? Neden kamera kullanıyoruz? Çok karmaşık can sıkıcı, problemlerli bir aygıt. Kamera büyük bir ontolojik problemdir. Bununla hesaplaşabilmen lazım... Bu arada, ben herhangi bir kamerayı açmayı bile bilmem. Arada fantezi olsun diye sette bir iki plan çekiyorum. Aslın da ona çekmek de denmez. Ben duruyorum orada kameranın başında, başkaları kullanıyor neticede. Kendi kullanmadığın bir araçla neden bir şey yapmaya çalışıyorsun? İşte bu problem. Bizim sinemacılarımız bunları pek düşünmez” (Kırklar, 2017:155).

3.BÖLÜM

BAĞIMSIZ SİNEMANIN TEMEL PRATİKLERİ VE TÜRKİYE’DE ÜÇ BAĞIMSIZ SİNEMACI ÖRNEĞİ

Bağımsız sinemanın temelini, ekonomik bağımsızlığın yanında, sinemayı sanat olarak gören ve kendini ifade etme derdi ile yola çıkan yönetmenlerin varlığı oluşturur (Onaran ve Vardar, 2005:7). Bu nedenle Türk Sineması’nda bağımsızlık anlayışını kavrayabilmemiz için, bağımsız yönetmenlerin kullandıkları farklı anlatım tarzlarına ve bunun geleneksel izleme pratiğine sahip olan sinema seyircisi üzerindeki etkiye bakmamız gerekmektedir. Âlâ Sivas da, “Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri” isimli çalışmasında, bağımsız sinemanın içermesi gereken dört temel pratik üzerinde durmuştur: Ekonomik (endüstriyel) bağımsızlık pratiği, ideolojik bağımsızlık pratiği, anlatımsal bağımsızlık pratiği ve seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık pratiği (Sivas, 2007:33).

Ekonomik bağımsızlık, sinema sanayisini meydana getiren büyük ya da küçük bütün stüdyo sistemlerinin dışında yer almayı ifade etmektedir. Herhangi merkezi bir sistemden destek almayan bu filmler, yapım, dağıtım ve gösterim anlamında bağımsızdır. Ancak daha sonra değişen bağımsızlık anlayışı neticesinde bağımsız bir film, büyük yapım şirketlerinin dışında üretilmiş olsa bile, dağıtımını bu şirketler tarafından yapılabilir (Sivas, 2007:33).

Genellikle Bağımsız Sinemacılar filmlerinin bütçesini, kişisel birikimleri ve aldıkları krediler sayesinde oluşturmaktadır. Bunun yanı sıra, ulusal ve uluslararası festivallerde kazandıkları ödüller, bir nevi yeni filminin bütçesine kaynak sağlamaktadır. Ayrıca 90’lı yıllarda bağımsız sinemacıların faydalandığı bir başka maddi kaynak ise Eurimages olarak bilinen Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel-İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Yayılımlarını Destekleme Fonu’dur. Türkiye de 1990 yılında Eurimages’a üye olmuştur (Pösteki, 2012:54). Fon, sadece bağımsız sinemacılar için değil, genel olarak Türk sinemasının mali sorunları açısından bir kaynak işlevi görmektedir. Buna ek olarak Kültür Bakanlığı destekleri, ticari kuruluşlardan gelen sponsorluklar ve özel televizyon kuruluşlarının film yapımıcılığına olan desteği, bağımsız sinemacıların faydalandığı diğer kaynaklardır.

Anlatımsal bağımsızlık pratiği, klasik anlatı sinemasının uzağında, kendine özgü bir sinema dili yaratma anlamına gelmektedir. Bu pratik ticari sinemanın barındırdığı anlatı kalıplarını kabul etmeyerek, çağdaş anlatı sinemasını benimsemektedir (Sivas, 2007:35). Yeni ve farklı konuları işleme amacıyla olan bu yönetmenler filmlerinin senaryolarını da kendileri yazmaktadırlar. Hatta genellikle filmlerinin kurgusunu da kendisi yapan bu yönetmenler filmin anlatı yapısındaki hakimiyetlerini güçlendirmişlerdir.

Anaakım sinema anlayışının dışında filmler üreten bağımsız sinema, hakim olan ideolojiye karşı muhalif bir ses getirme eğilimindedir (Hayward, 2012:68). Bu doğrultuda ideolojik bağımsızlık pratiği kapsamında değerlendirdiğimiz filmler, bir çeşit ortak kamusal alan meydana getirme çabasıdır. Kamusal alan seslenen bu filmler, “kadınlar, işçiler, bir bölge, topluluk gibi politik, toplumsal ya da çevresel kaygı ve katılımları olan hareketlere bağlı insanların izleyicisi olduğu filmler de olabilirler” (Süalp, 2011:119). İdeolojik bağımsızlık pratiği, politik, ideolojik, toplumsal ya da belirli bir etnik görüşü ve inancı merkezine alan, başka bir deyişle egemen sinema anlayışının geleneksel fikirlerinin ötesinde, alternatif düşüncelerle yapılan filmler çerçevesinde düşünülebilir (Sivas, 2007:38). Bu filmler, belirli bir izleyici kitlesini hedefler ve bu özelliğinden dolayı daha sonra bahsedeceğimiz “seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık pratiği” ile bağdaşmaktadır.

Seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık pratiğinin, iki yönlü bir inceleme ölçütü vardır. Bu pratik hem filmi izleyen, hem de filmi üreten açısından düşünülerek değerlendirilebilir. İlk olarak filmi üreten açısından baktığımızda yönetmenin kişiselliğini ve sanatsal kaygılarını filmine taşıması, hem bağımsız sinema kavramıyla hem de auteur (yönetmen) sinemasıyla örtüşmektedir. İkinci olarak izleyici açısından bakıldığında, bağımsız sinema, seyircisini etkin ve katılımcı olmaya yönlendirir. Ancak geleneksel sinemadan farklı olarak, izleyicinin konuyu içselleştirmesine ve özdeşim kurmasına bir nevi engel olmaktadır (Sivas, 2007:37). Bununla birlikte bağımsız sinemacılar, geleneksel sinemanın pasif izleyicisinin yerine, filmi seyredirken düşünen ve yorumlamaya çalışan aktif bir izleyici kitlesini hedeflerler.

Akademisyen ve yazar Tül Akbal Süalp de bağımsız sinemanın, Âlâ Sivas'ın belirlediği bu dört temel bağımsızlık pratiğine eş değer olan beş özelliğinden bahseder:

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 tipleştirilen yoğun ölçekli üretim alanının dışındadır” (Süalp, 2003-2004:20).

Bu bölümde ise amaçlı örneklem yöntemi ile seçilen Emin Alper, Pelin Esmer ve Tolga Karaçelik'in gibi bağımsız sinema anlayışları incelenecektir. Bu doğrultuda yönetmenlerin filmleri, Âlâ Sivas'ın (Sivas, 2007:33), bağımsız sinemanın içermesi gereken dört temel pratiği üzerinden analiz edilecektir: Ekonomik (endüstriyel) bağımsızlık, ideolojik bağımsızlık, anlatımsal bağımsızlık ve seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık.

3.1. Yönetmen Emin Alper'in Biyografisi

Emin Alper, 1974 yılında Konya'da doğmuştur. Boğaziçi Üniversitesi'nde İktisat ve Tarih eğitimi aldıktan sonra, aynı üniversitede Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü'nde Modern Türkiye Tarihi üzerine doktorasını tamamlamıştır. Görüntü, Birikim ve Altyazı dergilerinde sinema ve siyaset üzerine yazılar yazan Alper, İstanbul Teknik Üniversitesi'nde İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü'nde dersler vermektedir. Sinemaya 2005 yılında çektiği *Mektup* adlı kısa filmle başlamıştır. Bu filmde bir yıl sonra *Rıfat (2006)* isimli kısa film çalışması ile 2006 İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali'nde İzleyici Ödülü'nü kazanırken, aynı filmle 2008 Bükreş Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Kısa Film Ödülü'nün sahibi olmuştur (Evren, 2014:419). Üniversite'de öğrenci olduğu yıllarda yazdığı ve kendisinin “politik gerilim” olarak tanımladığı uzun metraj film senaryosunu, yönetmen Zeki Demirkubuz'un tavsiyesi üzerine ertelemiş ve üç ay daha filmin senaryosu üzerinde çalışmıştır. Daha sonra Kültür Bakanlığı'nın desteği ve yakın arkadaşı yönetmen Seyfi Teoman ile birlikte yapımcılığını üstlendiği

Tepenin Ardı (2012) filminin çekimlerini 2012 yılında tamamlamıştır. Dünya prömiyerini yaptığı 62. Uluslararası Berlin Film Festivali'nde büyük beğeniyle karşılanan *Tepenin Ardı*, festivalin en prestijli ödülü olarak gösterilen Caligari Ödülü ve En İyi İlk Film Mansiyon Ödülü'nün sahibi olmuştur. *Tepenin Ardı* (2012), yurt içi ve yurt dışı film festivallerinden (31. İstanbul Film Festivali, 24. Ankara Film Festivali, 19. Palic Avrupa Film Festivali, 7. Asya Pasifik Film Ödülleri gibi festivallerde En İyi Film Ödülü'nün sahibi olmuştur) pek çok ödül kazanmasına rağmen, her bağımsız film gibi sinema salonu bulma konusunda sıkıntı yaşamıştır. Emin Alper bu konu ile ilgili *Hürriyet* gazetesine verdiği röportajda şunları ifade etmektedir:

“Asia Pasific'ten döner dönmez filmi vizyona sokmayı planlıyorduk. Ama yedi salondan talep geldi sadece. Canımızı sıktı, 20 salon hedefi koymuştuk kopya masraflarını çıkarabilmek için. Protesto eden pek çok haber çıksa da değişen bir durum olmadı. Halbuki filmi bekleyen çok insan var... Alışveriş merkezlerindeki sinemalar bağımsız filmlere yer açmıyor. Onlar dışındakiler ayakta kalabilmek için gişe filmi gösteriyor. Seyirci de suçlu. Sokak sinemalarını tercih etmeliler.” (İnceoğlu, 2012).

Tepenin Ardı (2012) filmi ile sinema hayatına güçlü bir giriş yapan Emin Alper, ikinci uzun metraj filmi olan *Abluka*'yı 2015 yılında çekmiştir. Film, 72. Venedik Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü kazanmıştır. Emin Alper'in üçüncü uzun metrajı olan *Kız Kardeşler* (2019) filminin çekimlerini ise 2018 yılında tamamlamıştır.

3.2. Emin Alper'in Filmografisi

***Mektup* (2005) / Kısa Film**

Süre: 13 dk.

Yazan ve Yöneten: Emin Alper, **Yapımcı:** Fevziye Hazal Yazan, **Görüntü**

Yönetmeni: Can Eren, **Kurgu:** Can Eren, **Ses:** Duygu Özbağcı, Baran Tekay, **Oyuncular:** Uğur Bilgin, Taylan Ertuğrul, İrem Çakmak, Tanju Tuncel, Onur Buldu, Berrin Alganer, Gökdeniz Salko, Müslüm Çalasın.

Konu: 17 Ağustos 1999 depreminden sonra İzmit Postanesi'nde görevliler yıkılan evlere gelen mektupları gönderilen adreslere geri postalamak ile meşguldürler. İçlerinden bir görevli yere düşünce ağız açılan bir mektubu merak eder ve gizlice okumaya başlar.

Ödüller / Gösterim: 6. İzmir Kısa Film Festivali, Gösterim. 17. İstanbul Kısa Film Festivali, Gösterim. 26. İFSAK (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği), Gösterim.

Rıfat (2006) / Kısa Film

Süre: 17 dk.

Yazan ve Yöneten: Emin Alper, **Yapımcı:** Emin Alper, **Görüntü**

Yönetmeni: İlker Berke, **Kurgu:** Erkan Erdem, **Oyuncular:** İbrahim Doğan, Emrah Yaralı, Burçin Ekici, Atilla Lök.

Konu: Oğlu ile beraber küçük bir evde yaşayan İbrahim bir gece yarısı, eve kanlar içerisinde gelen oğlu Rıfat'ı görünce şoka girer. Rıfat, arkadaşları ile birlikte mahalle duvarlarına yazı yazarken, polisin açtığı ateş sonucu vurulmuştur. Gece süresince İbrahim, oğlunu hayata döndürmek için ne gerekiyorsa yapmaktadır.

Ödüller / Gösterim: 2008 Bükreş Uluslararası Film Festivali, En İyi Kısa Film Ödülü. 2006 !f İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali, İzleyici Ödülü. 8. Marmara Üniversitesi Kısa Film Yarışması, En İyi Senaryo Ödülü. 2006 New York ArteEast Film Festivali, Gösterim. 2006 İzmir Kısa Film Festivali, Gösterim. 2006 Hisar Kısa Film Festivali, Gösterim.

Tepenin Ardı (2012) / Uzun Metraj

Süre: 94 dk.

Yazan ve Yöneten: Emin Alper, **Yapımcı:** Emin Alper, Seyfi Teoman, Enis

Köstepen **Görüntü Yönetmeni:** George Chiper Lillemark, **Kurgu:** Özcan Vardar **Oyuncular:** Berk Hakman, Tamer Levent, Mehmet Özgür, Banu Fotocan, Reha Özcan.

Konu: Orman İşletme Müdürlüğü'nden emekli olan Faik, babasından miras kalan bir yayla arazisini işlemeye başlar ve arazisine bakması için ortakçı bir aile ile anlaşır. Bir gün Faik'in oğlu Nusret, çocukları Zafer ve Caner ile birlikte tatil yapmak amacıyla babasını ziyarete gider. Ancak tam bu esnada Faik, karşı tepenin arka tarafında çadır kuran yörükler ile kavga etmektedir.

Ödüller: 62. Uluslararası Berlin Film Festivali, Caligari Ödülü ile En İyi İlk Film Mansiyon Ödülü. 7. Asya Pasifik Film Ödülleri, En İyi Film. 18. Saraybosna Film Festivali, Jüri Özel Ödülü. 19.Palıc Avrupa Film Festivali,

En İyi Film. 47. Karlovi Vary Festivali, En İyi Film. 24. Ankara Film Festivali En İyi Yönetmen ile En İyi Film Ödülleri. 31. İstanbul Film Festivali En İyi Senaryo ile En İyi Film.

Abluka (2015) / Uzun Metraj

Süre: 119 dk.

Yazan ve Yöneten: Emin Alper, Yapımcı: Nadir Öperli, Doruk Acar, Enis Köspeten (Fransa-Katar ve Türkiye Ortak Yapımı), **Görüntü Yönetmeni:** Adam Jandrup, **Kurgu:** Osman Bayraktaroğlu, **Oyuncular:** Mehmet Özgür, Berkay Ateş, Tülin Özen, Müfit Kayacan, Ozan Akbaba, Fatih Sevdı, Ahmet Melih Yılmaz, Mustafa Kırantepe.

Konu: Kadir, yirmi yıl hapis yatmasının ardından şartlı olarak tahliye edilir. Tahliyenin şartı ise çöp toplayıcısı gibi gözükersen, gecekundu mahallelerinde gezinerek muhbirlik yapmaktır. Bu doğrultuda Kadir, mahalle mahalle gezerek, çöpleri inceler ve içerisinde bomba yapımında kullanılan malzemelerin olup olmadığına bakar. Kadir'in kardeşi Ahmet ise belediye görevlisidir ve ekibi ile birlikte şehrin gecekundu bölgelerinde bulunan sokak köpeklerini toplamaktadır. Kadir, kardeşiyle yakınlık kurma konusunda çaba gösterse de, Ahmet bu çabaları görmezden gelir. İki kardeşin yaşadıkları mahalle ablukaya alınınca, Kadir'in gözünde olaylar birbirine karışmaya başlar.

Ödüller: 72. Venedik Film Festivali, Jüri Özel Ödülü. 9. Asya Pasifik Film Ödüülleri, Jüri Büyük Ödülü. 22. Uluslararası Altın Koza Film Festivali En İyi Film ile Adana Halk Jürisi Ödülü. 48. SİYAD (Sinema Yazarları Derneği) Türk Sineması Ödüülleri, En İyi Senaryo, En İyi Film ve En İyi Yönetmen Ödüülleri almıştır.

3.3. Emin Alper'in Bağımsız Sinema Yaklaşımı

Sinemaya kısa filmler çekerek başlayan Emin Alper, üç tane uzun metrajlı sinema filmine imza atmıştır. Bunlar sırasıyla *Tepenin Ardı (2012)*, *Abluka (2015)* ve *Kız Kardeşler (2019)* filmleridir. Ancak *Kız Kardeşler* filmi, 13 Eylül 2019 tarihinde gösterime gireceği için bu çalışmanın kapsamı dışında yer almaktadır. Bu nedenle yönetmenin bağımsızlık anlayışı ilk iki filmi üzerinden değerlendirilecektir. Filmleri, çalışmamızın daha önceki bölümünde de belirttiğimiz üzere, Âlâ Sivas'ın

(Sivas, 2007:33), bağımsız sinemanın içermesi gereken dört temel pratiği üzerinden değerlendireceğiz: Ekonomik (endüstriyel) bağımsızlık, ideolojik bağımsızlık, anlatımsal bağımsızlık ve seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık.

Emin Alper'in filmlerini ekonomik bağımsızlık çerçevesinde incelediğimiz zaman, sadece ilk uzun metrajı olan *Tepenin Ardı* (2012) filmin de yapımcılık görevini üstlendiğini görmekteyiz. Bu filmin diğer yapımcıları Bulut Film'in ortakları Seyfi Teoman ve Enis Köstepen'dir. Ayrıca film Kültür Bakanlığından destek almıştır. Alper'in ilk filmini ekonomik bağımsızlık açısından değerlendirecek olursak, yapımcılık görevini kendisinin üstlenmesi ekonomik açıdan bağımsız olduğunu göstermektedir. Bunun yanında Alper'in yakın arkadaşı olan bağımsız yönetmen Seyfi Teoman'ın olması filmin yapımcıları arasında olması, yönetmenin ekonomik bağımsızlığına gölge düşürmemektedir.

Alper, Özgen Berkol Doğan Bilimkurgu Kütüphanesi'nin düzenlediği bir söyleşide sinemadaki yapımcı kavramını şu şekilde açıklamaktadır:

“Yapımcı genelde para koyan insan olarak bilinir. Özellikle Hollywood'da sistem böyle işliyor. Avrupa ve Türkiye'de sistem biraz daha farklı işlemektedir, burada ortaya para koyarak, bu işe bir ticari kazanç amacıyla yaklaşan yapımcıların dışında başka türlü bir yapımcı var. Buna bazen yaratıcı yapımcı da denmektedir. Bağımsız ya da sanat filmlerinde yapımcılık görevini üstlenenlerin temel özelliği, filme para koyan değil, para bulan insan olmalarıdır. Genellikle parayı da fonlar aracılığıyla buluyorlar. Türkiye'de 2004 yılında ortaya çıkan devlet destekli sistem Avrupa'da uzun yıllardır olağan bir şeydir. Doğrudan ticari amaç gütmeyen projelere devlet belli bir miktarda destek de bulunuyor, daha sonra siz bu desteğin üzerine bir takım paralar arıyorsunuz. Mesela televizyon kanalları ortak olabiliyor. Bu fonların temel işlevi, tıpkı opera ve tiyatro da olduğu gibi memleketin sanatsal seviyesine, kültürel birikimine katkıda bulduklarını düşündükleri sinema eserlerini desteklemektir. Yapımcının yaptığı temel iş, bu fonlar aracılığıyla para bulmak ve yabancı ortaklar aracılığıyla yine filme ek kaynaklar sağlamaktır. Yapımcıyı bir müteahhit gibi düşünecek olursak, bütün bir filmin bileşenlerini yapımcı oluşturmaktadır” (Emin Alper Söyleşisi, Özgen Berkol Doğan Bilimkurgu Kütüphanesi, 2014).

Yönetmenin ikinci uzun metrajı *Abluka* (2015) ise Türkiye-Katar-Fransa ortak yapımıdır. Filmin ana yapımcılığını Liman Film üstlenmiştir. Daha önce Seyfi Teoman'ın şirketi Bulut Film'in kurucu ortakları arasında yer alan Nadir Öperli tarafından kurulan Liman Film, bağımsız filmlere verdiği destekler ile bilinmektedir. Bu filmler arasında Emine Emel Balcı'nın yönettiği *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) ve Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* (2017) filmleri bulunmaktadır. Ayrıca Nadir Öperli, kendi yapım şirketini kurmadan önce tek başına Aslı Özge'nin *Hayatboyu* (2013) filminin yapımcılığını üstlenmiştir. Ortak yapım olmasının dışında *Abluka* filmi, Eurimages ve Kültür Bakanlığından destek almıştır. 90'lı yıllarda bağımsız sinemacıların faydalandığı en önemli maddi kaynak olarak bilinen Eurimages, Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel-İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Yayınlarını Destekleme Fonu'dur.

Emin Alper'in bu iki filmini ekonomik (endüstriyel) bağımsızlık çerçevesinde incelediğimiz zaman, ilk filminin yapımcılığının kendisinin üstlenmesi ve yakın arkadaşı olan bağımsız yönetmen Seyfi Teoman'ın filmin ortak yapımcısı olması açısından ekonomik anlamda bağımsız olduğu görülmektedir. İkinci filmi *Abluka*'nın yapımcılığını ise kendisi üstlenmemiştir. Ancak bu filmin yapımcılığını, bağımsız filmlere verdiği destekler ile bilinen Liman Film'in üstlenmesi, yönetmenin ekonomik bağımsızlığını tartışmalı bir hale getirmemektedir. Bunun dışında filmin Türkiye-Katar-Fransa ortak yapımı olması, yönetmenin ekonomik bağımsızlığına şüphe ile bakmamıza yol açabilir. Ancak günümüzdeki ekonomik bağımsızlık kavramı değişmiştir, artık bağımsız filmler Avrupa sinemasında olduğu gibi ülkemizde de ortak yapımcılar aracılığıyla yapılabilmektedir. Ayrıca bu durum, çalışmamızın önceki bölümünde Burçak Evren tarafından bahsedilen, bağımsız sinemacıların dışarıdaki sermayeyi sinemamıza yönlendirme özelliği ile bağdaşmaktadır. Burada önemli olan nokta yönetmenin, istediği filmi yapıp yapmadığıdır. Bu noktada yönetmenin bağımsız olup olmadığını kavrayabilmemiz için anlatımsal bağımsızlık çerçevesinde değerlendirmemiz de gerekmektedir.

Emin Alper'in filmlerini anlatımsal bağımsızlık açısından incelediğimiz zaman, Yeşilçam'ın geleneksel anlatı kalıplarının dışında, kendine özgü bir sinema dili kullandığını görmekteyiz. Bu durum bağımsız sinemacıların temel özelliklerinden biridir. Yönetmen filmlerinde, kötülük, suç, günah, paranoya, mülkiyet, ötekileştirme, otorite, militarizm, düşman yaratma ve ataerkillik temalarını kullanmaktadır. Örneğin, *Tepenin Ardı* (2012) filminde günah ve suç olgusu bir nevi

tepenin ardındaki yörükler atılmıştır. Faik karakteri ile yörükler arasındaki çatışma film süresince yavaş yavaş büyümektedir. Böylelikle yörükler ötekileştirilmiş ve adeta bir düşman haline gelmiştir. Benzer bir şekilde *Abluka (2015)* filmindeki kötülük teması, ötekileştirme ve düşman yaratma olguları ile özdeşleşmektedir. Bu temalar, karakterlerin iç dünyalarını ortaya çıkarır. Karakterlerin anti-kahraman olması ise izleyicinin, kendisini karakter ile özdeşleştirmesini engellemektedir. Yönetmenin eleştirel bir sinema dili kullanmasından ötürü, anti-kahramanlar yaratması gayet doğaldır. Çünkü anti-kahraman yaratmak, karakterin eksikliklerini ve zaafalarını göstermek açısından daha elverişlidir. Böylelikle yönetmen ticari sinemanın kahraman yaratma özelliğinin aksine, daha gerçekçi karakterler yaratmayı başarmıştır. Ayrıca iki filmde de travma yaşayan karakterlerin gördükleri kâbuslara tanık oluruz. Örneğin, *Tepenin Ardı* filminde Zafer ile *Abluka* filminde ki Ahmet karakterleri. Alper, filmlerinde klasik anlatı kalıbının dışına çıkarak, alegorik bir anlatıma başvurur. Bunun nedenini ise şu şekilde açıklamaktadır:

“Alegori iki filmimde de ama özellikle ilkinde çok belirgindi. Bazıları bunu aynı zamanda akademisyen olmamla da ilişkilendirdiler. Ama bunun sebebi daha çok politik olmakla ilgili galiba. Filmlerimde anlatılan hikâyenin aynı zamanda “bir ulusun hikâyesi” olarak da okunması isteği politik olarak bir şeyler söyleme arzusundan kaynaklanıyor büyük ihtimalle. Ama şimdiye kadar böyle olması bundan sonra da hep böyle filmler çekeceğim anlamına gelmiyor” (Yüksel, 2016:514).

Alegorik anlatıma örnek olarak *Tepenin Ardı (2012)* filmindeki Faik karakterinin, çevresindekilere baskı kuran, kuralcı ve emir veren yapısıyla adeta devleti temsil etmektedir. *Abluka* filminde ise bu alegorik anlatısını distopik öğeler ile destekler. Bu distopik öğeler aracılığı ile Türkiye'nin politik yapısına göndermeler yapmaktadır. Devleti temsil eden polis yarattığı korku, paranoya ve endişe duyguları filmin iki ana karakteri Kadir ve Ahmet üzerine adeta bir karabasan gibi çökmektedir. Ayrıca bu filmdeki köpek, hikayenin genel atmosferinde yer alan tahakküm ilişkisini açığa çıkaran bir imgedir. Simgelediği sadakat açısından tahakküm ilişkisini yansıtırken, diğer yandan sokaklardan temizlenmesi gereken bir canlı olarak gösterilmesinin metaforik bir anlamı vardır. Yönetmenin filmlerinde kullandığı açık uçlu final sahneleri de, ticari sinemanın kullanmadığı kodlar olarak karşımıza çıkmaktadır. *Tepenin Ardı* filminde western (kovboy) sinemasına ait bazı kodlar kullanırken, *Abluka (2015)* filminde film noir'e (kara film) ait bir takım türsel

kodlar kullandığı dikkat çekmektedir. Ancak buna rağmen yönetmenin klasik anlatı kalıplarının dışına çıktığını görmekteyiz. Emin Alper bu türsel kodları kullanması ile ilgili şunları söylemektedir:

“Tür sinemasına karşı hiçbir önyargım yok. Hatta iyi tür filmlerinin beni art-house filmlerden çoğu zaman daha çok heyecanlandırıldığını söyleyebilirim. Türsel kodlardan yararlanmam *Tepenin Ardı*’nda çok kendiliğinden gelişti. Filmin western türü ile akrabalığını fark ettikten sonra çekimler sırasında yer yer western ikonografisini kullanmayı tercih ettim. *Abluka*’da ise senaryo aşamasında film noir ile flört etmeye başlamıştım zaten. Filmin stilistik dilini geliştirirken çok daha bilinçli bir alışveriş oldu bu türle dolayısıyla. Bu filmleri ki son kertede art-house kategorisi içinde filmler, tür sinemasıyla ilişkiye sokmanın filme hem estetik hem de göstergebilimsel katmanlar kazandırdığını düşünüyorum. Hem western hem de film noir’ın eril imge ve simgelerle dolu olduğu düşünüldüğünde bu türler ve onların kodları benim iki filmime de fazlasıyla hizmet ediyorlar” (Yüksel, 2016:514-515).

Alper’in filmlerinde genellikle mekânlar klostrofobik bir şekilde yansıtılır. İlk filmde kırsalı tercih etmesine rağmen, bölgedeki derin vadi açık havadaki klostrofobi hissini çok iyi yansıtmıştır. *Abluka*(2015) filminde ise kamerasını şehrin kenarındaki gecekondulu mahallerine çeviren yönetmenin bu tutumu filmi teması ile örtüşmektedir. Hem iç hem de dış mekânlarda yarattığı kapalılık ve sıkışmışlık hissi, filmin distopik dünyası ile uyum içerisindedir. Yönetmenin filmlerindeki renk ve ışık kullanımı oldukça dikkat çekicidir. Örneğin *Abluka* filminde kullanılan keskin kontrastlar, solgun renk tonlarının kullanımı ve gölgeler filmin karanlık atmosferini güçlendirmektedir. Kamera kullanımı açısından sanatsal filmlerin genel özelliği olan durağan ve sabit açıların aksine özellikle hareketli bir kamera kullanımı vardır. Özellikle *Tepenin Ardı* (2012) filminin başlangıcından itibaren, steadicam ve kameranın omuzda kullanılarak, karakterleri takip eden öznel kamera açılarına sıklıkla başvurulduğu görülmektedir. Bu kamera kullanımı, Reha Erdem’in *Beş Vakit* (2006) filmindeki takip sahnelerini anımsatmaktadır. Bunun dışında yine minimal sinemanın özelliklerinden olan sabit kamera açıları, özellikle filmin geçtiği coğrafyayı tanıtan genel çekim planları olarak karşımıza çıkmaktadır. Emin Alper, *Tepenin Ardında* filmindeki kamera kullanımı ile ilgili olarak şunları söylemektedir:

“Tabii, kamera manipülatif kullanıldı bir sürü yerde, yer yer yönetmen bakışı olarak kullanıldı, yer yer seyirciyi kandırmak için, yer yer de “acaba mı?” sorusunu sordurmak için yapıldı bu çekimler. Yani bilerek muğlaklaştırmaya çalıştık. Zaten onların çoğunu alternatifli çektik. Omuz kamerasıyla yani sübjektif kamera izlenimi vermek için çekilen açılar da vardı, tripodla çekilmiş sabit açılar da. Sonuç olarak ikisini de kullandık. Onun dışında epey yakın çekim de kullandık karakterlerin tedirginliğine, psikolojisine biraz yaklaşmak için. Özellikle kabahatler ve suçlar işlendikçe hepsinin ufak ufak tedirginliklerini yakalamak için. Bir de benim çok sevdiğim *steadycam* çekimler var. Bir gizem yaratıyor, hem karakterin kim olduğunu anlamakta ilk başta biraz zorluk çekiyorsun hem de karanlıkta tek başına yürürken etraftan gelebilecek tehdit hissini artırıyor” (Aytaç ve Göl, 2013).

İki filmde de müzik kullanımı sadece filmin sonlarına doğru ortaya çıkıp, jenerik yazıları ile birlikte devam etmektedir. Filmin genelinde minimum düzeyde kullanılan bu müzik, sahnedeki duyguyu vurgulamak amacıyla kullanılmaz, bu tür müzik kullanımı daha çok ticari sinemada kullanılmaktadır. Yönetmen müzik kullanmak yerine, filmlerinin ses kurgusuna daha çok önem verdiği görülür. Özellikle ses kurgusu *Abluka (2015)* filminde ön plana çıkmaktadır. Filmin genelinde off screen sound (görüntü harici ses) kullanılır.

Yönetmenin ideolojik bağımsızlık anlayışını incelediğimiz zaman iki filminin de politik film türünün bir örneği olduğunu görmekteyiz. Bu doğrultuda yönetmenin egemen olan ideolojiye karşı muhalif ve eleştirel bir tavrı olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin, *Tepenin Ardı* filminde Faik karakteri tarafından ötekileştirilen yörükler ile girdiği mülkiyet çatışması ve askerlik travması geçiren Zafer’in öyküsüyle aktarılan milliyetçilik eleştirisi mevcuttur. Filmin ana karakteri Faik bir nevi, ulus-devlet anlayışını temsil etmektedir. Çünkü ulus-devletler de, kendi kimliklerini oluştururken, hayali düşmanlar ve ötekiler yaratmaktadır. Ayrıca bu filmde her ne kadar yörükler üzerinden bir ötekileştirme ve düşman yaratma durumu olsa da filmin hikayesi Türk-Kürt sorununa bir gönderme şeklinde okunabilmektedir. Emin Alper de bu konuyla ilgili olarak şunları ifade etmektedir:

“Kürt meselesinin en kanlı olduğu ‘90’larda genç sinemaseverler olarak hepimizin şikayeti: Neden bu ülke sinemasında politik filmler yapılmıyor? idi. Bu kadar can alıcı bir mesele varken niye edebiyatta ve sinemada bu mesele konu edilmiyordu. O dönemin Allah’tan sonuna geldik. Bunda özellikle genç Kürt sinemacıların büyük payı var. Onun dışında genç kuşağın da büyük payı var, olmaya da devam ediyor. Bu tabii ki iyi ve sevindirici bir şey. Benim için de her zaman

yakıcı bir şeydi bu. Bu mesele ve bu meselenin travmalarıyla büyüdüm. Hayatımı neredeyse şekillendirmiş bir şey. Dolayısıyla yaptığım ve yapmayı düşündüğüm filmleri bu gerçeklik olmadan tasarlamak çok güç. Bu dönemde yetişmiş kuşakların hayal dünyasına damgasını vurmuş olması nedeniyle de bu sorunu işlemek büyük ölçüde kaçınılmaz. Benim de gelecek projelerimde belki doğrudan olmasa bile dolaylı olarak bir şekilde göreceğimiz bir mesele olacağını tahmin ediyorum” (Büyükacaroglu, 2012).

Tepenin Ardı filminde Faik karakteri üzerinden dolaylı yoldan aktarılan ulus-devlet, *Abluka*'da doğrudan aktarılmaktadır. Filmdeki bu iktidar, siyasal bir iktidardır ve terörist olarak ifade edilen kesimin ortadan kaldırılması için, direniş alanı olarak görülen mahallenin kuşatılarak, yakından gözetlenmesi gerekmektedir.

Emin Alper için sinema, toplumsal, politik, sosyolojik ve etnik bir meseledir. Bu doğrultuda yönetmenin filmleri, geleneksel ve egemen sinema anlayışının ötesinde, alternatif düşünceler içerisinde yapılan muhalif ve eleştirel filmlerdir. Sonuç olarak yönetmenin, ideolojik açıdan bağımsız olduğunu söyleyebiliriz. İdeolojik filmlerin, belirli bir seyirci kitlesine de hitap ettiğini düşünürsek, bu noktada yönetmenin filmlerinin seyretme ilişkisi açısından da bağımsızlığını değerlendirmek faydalı olacaktır.

Yönetmen, geniş izleyici kitlesinin beğenilerine uygun film üretmenin aksine, kendi inandığı sinema anlayışına göre filmler üretmektedir. Bu doğrultuda hareket eden Emin Alper'in kişiselliğini ve sanatsal kaygılarını filmlerine taşıması, hem auteur (yönetmen) sinemasıyla, hem bağımsız sinema kavramı ile bağdaşmaktadır. Seyircisini etkin ve katılımcı olmaya yönelten Alper, ticari sinemanın aksine seyircinin filmin konusunu içselleştirmesine ve karakter ile özdeşim kurmasını engeller. Bu nedenle ticari sinemanın yarattığı kahramanlar yerine, kendi filmlerinde anti-kahramanlar yaratmayı tercih eder. Alper'in, sektörün iç pazar dinamiklerinden bağımsız olarak ürettiği bu filmleri, ticari olmayan sanat sineması ya da bağımsız sinema olarak adlandırılan sinema anlayışı ile örtüşmektedir. Bu nedenle yönetmenin filmleri, ticari olmadığı için seyirci sayıları oldukça düşüktür ve sinema salonu bulmakta zorluk çekmektedir. Örneğin, *Tepenin Ardı* filmini 28.960 kişi izlerken, *Abluka*'yı 23.501 kişi izlemiştir (<http://www.sinematurk.com/kisi/14687-emin-alper/> erişim tarihi:22.03.2019). Emin Alper izleyici sayısı ve sinema salonu bulma konusunda şunları ifade etmektedir:

“Filmlerin ticari açıdan getirisi çok kısıtlı. Buna rağmen biz, hem kazanılan ödüllerden hem de vizyondan para kazandık. On iki kopya gibi çok düşük bir sayıda girmemize rağmen 30.000’e yakın insan izledi. Dolayısıyla kopya masraflarını büyük ölçüde karşıladı. Ancak o para hayatınızı geçindirecek bir para değil. Yani bu paraya güvenerek yaşayamazsınız. Durumun bu hale gelmesin de hem seyircilerin suçu hem de sinema salonlarının. Salonlar bu tarz filmleri şans vermiyor. Çünkü onlar sadece para hesabı yapıyor” (Emin Alper Söyleşisi, Özgen Berkol Doğan Bilimkurgu Kütüphanesi, 2014).

3.4. Yönetmen Pelin Esmer’in Biyografisi

Pelin Esmer, 1972 yılında İstanbul’da doğmuştur. Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji bölümünden mezun olduktan sonra, yönetmen olmaya karar veren Esmer, Türk sinemasının auteur yönetmenlerinden (yaratıcı yönetmen) Yavuz Özkan’ın Z1 Film Atölyesi’ne katılır. Bir süre yönetmen yardımcılığı yaptıktan sonra, 2002 yılında ilk belgesel filmi olan *Koleksiyoncu*’yu çekti. 2005 yılında ise bir gazete haberi sayesinde öğrendiği Arslanköylü kadın tiyatrocuları konu alan *Oyun* belgeselini çekti ve bu belgesel Türkiye’de vizyona giren ilk belgesellerden biri oldu. Uluslararası arenada ilk gösterimini San Sebastian Film Festivali’nde yapan belgesel film, Tribeca Film Festivali’nde En İyi Yeni Belgesel Yönetmeni ödülü dahil olmak üzere pek çok festivalden ödül almıştır. Daha sonra Cannes Festivali Cinefondation’a (2007) davet edilen yönetmen burada kaldığı zamanda, başrollerini amcası Mithat Esmer ile Nejat İşler’in paylaştığı *11’e 10 Kala* (2009) filminin senaryosunu yazmaya başlamıştır. 16. Adana Altın Koza Film Festivali’nde En İyi Senaryo ve En İyi Film ödüllerini alan *11’e 10 Kala*, Rotterdam, San Sebastian ve Toronto gibi önemli festivallerde gösterilirken, bir çok ulusal ve uluslararası ödül kazanmıştır. Bundan sonra çektiği *Gözetleme Kulesi* (2012) filmi dünya prömiyerini Toronto Film Festivali’nde yaptıktan sonra başta Türkiye olmak üzere Almanya ve Fransa’da vizyona girmiştir. Son filmi *İşe Yarar Bir Şey* (2017), 36. İstanbul Film Festivali’nde FIPRESCI ve Tallinn Black Nights Film Festivali’nde En İyi Senaryo ödüllerini kazanmıştır. Pelin Esmer 2018 yılında ise DAAD’dan (Deutscher Akademischer Austauschdienst – Alman Akademik Değişim Servisi) kazandığı sanatçı bursu ile Berlin’e davet edilmiştir (Özdemir, 2019:179).

3.5. Pelin Esmer'in Filmografisi

Kar (2002) / Deneysel Kısa Film

Süre: 4 dk.

Yönetmen: Pelin Esmer, **Yapımcı:** Pelin Esmer, **Kameraman:** Pelin Esmer

Kurgu: Perizad Johnson, **Müzik:** Arvo Part

11'e 10 Kala (2009) / Uzun Metraj

Süre: 110 dk.

Yazan ve Yöneten: Pelin Esmer, **Yapımcı:** Nida Karabol Akdeniz, Tolga Esmer, Pelin Esmer (Türkiye-Fransa-Almanya Ortak Yapımı), **Görüntü Yönetmeni:** Özgür Eken, **Kurgu:** Ayhan Ergürsel, Pelin Esmer, Cem Yıldırım **Oyuncular:** Mithat Esmer, Nejat İşler, Tayanç Ayaydın, Laçın Ceylan, Savaş Akova, Sinan Düğmeci, Tülin Özen.

Konu: Emniyet Apartmanı'nda yaşayan Mithat Bey'in tek tutkusu koleksiyon yapmaktır. Yıllardır yaptığı koleksiyonlar yüzünden evinde sadece küçük bir yaşam alanı alan Mithat Bey, koleksiyonlarına büyük önem vermektedir. Bu önem yüzünden eşi Cahide tarafından terk edilmeyi bile göze alan yaşlı adam, koleksiyonunun devamlılığını sağlamak için her gün İstanbul'u gezmektedir. Apartmanın kapıcısı Ali'nin dünyası ise sadece apartman ve çevresinden ibarettir. Ali, kapıcı dairesinin rutubetli olmasından ötürü, astım hastası olan kızını eşi ile birlikte köye göndermiştir. Mithat Bey dışındaki apartman sakinlerinin isteği ise, yaşadıkları deprem korkusu nedeniyle eski olan bu binayı yıktırıp yerine yeni ve daha değerli bir daireye kavuşmaktır. Mithat Bey, koleksiyonunu başka bir yere taşıyamayacağı için binanın yıkılmasına şiddetle karşı çıkarken, Ali'de işini ve evini kaybetmemek için binanın yıkılmasını istememektedir.

Ödüller: 28. Uluslararası İstanbul Film Festivali, Jüri Özel Ödülü. 16. Uluslararası Altın Koza Film Festivali En İyi Film ve En İyi Senaryo Ödülleri. 3. Abu Dabi Film Festivali, En İyi Ortadoğu Yeni Yönetmen Ödülü. 2010 Uluslararası Tromso Film Festivali FIPRESCI Ödülü. Belçika Cinema Novo Film Festivali, Büyük Jüri Özel Ödülü. Polonya Tofifest Film Festivali, En İyi Film. Kazakistan Eurasia Film Festivali, En İyi Yönetmen. Fas Tetouan Uluslararası Film Festivali, Jüri Özel Ödülü.

Gözetleme Kulesi (2012) / Uzun Metraj

Süre: 100 dk.

Yazan ve Yöneten: Pelin Esmer, **Yapımcı:** Nida Karabol Akdeniz, Tolga Esmer, Pelin Esmer (Türkiye-Fransa-Almanya Ortak Yapımı), **Görüntü Yönetmeni:** Özgür Eken, **Kurgu:** Ayhan Ergürsel, Pelin Esmer, **Oyuncular:** Olgun Şimşek, Nilay Erdönmez, Menderes Samancılar, Kadir Çermik, Laçın Ceylan, Rıza Akın.

Konu: “Ormanın en tepesinde bir yangın gözetleme kulesine bekçi olarak sığınan Nihat'la, Tosya'da otoyol kenarında küçük bir otogara sığınan Seher, başkalarından kaçarken birbirleriyle çarpıştıklarında, suçluluk duygularına karşı kendi kendilerine verdikleri savaşı artık birbirlerinin şahitliği altında yapmak zorunda kalırlar” (<http://pelinesmer.com/filmler/gozetleme-kulesi/>).

Ödüller: 2012 Adana Altın Koza Film Festivali, En İyi Yönetmen. Teksas Victoria Indie Film Festivali, Crossroads Ödülü. Romanya Uluslararası Film Festivali, Büyük Ödül. Mannheim Türk Filmleri Festivali, Jüri Özel Ödülü.

İşe Yarar Bir Şey (2017) / Uzun Metraj

Süre: 107 dk.

Yönetmen: Pelin Esmer, Senaryo: Pelin Esmer, Barış Bıçakçı **Yapımcı:** Pelin Esmer, Marsel Kalvo (Türkiye-Fransa-Almanya-Hollanda Ortak Yapımı), **Görüntü Yönetmeni:** Gökhan Tiryaki , **Kurgu:** Pelin Esmer, Evren Luş **Oyuncular:** Başak Köklükaya, Öykü Karayel, Yiğit Özşener, Ayşenil Şamlıoğlu, Berfu Öngören.

Konu: “Leyla gibi biri neden lise arkadaşlarıyla buluşma yemeğine gider ki? Yirmi beş yıldır hiçbir lise yemeğine gitmemiş... Üstelik 16 saat süren bir tren yolculuğuyla! Hemşirelik son sınıf öğrencisi Canan, o niye trende? Gönünde oyuncu olmak varken hemşire adayı olarak hiç istemediği bir iş görüşmesine gidiyor, peki Yavuz? Bir pencerenin önünde, seyyar satıcıları, faytonları, sokaktaki insanları izliyor bütün gün. Canan'ı bekliyor, belki de Leyla'yı, belki de bir gece treninde yolları kesişen cellat ile şairi” (<http://pelinesmer.com/filmler/ise-yarar-bir-sey/>).

Ödüller: 36. İstanbul Film Festivali, FIPRESCI Ödülü. 24. Uluslararası Adana Film Festivali, En İyi Senaryo. 5. Boğaziçi Uluslararası Film Festivali, En İyi Yönetmen.

3.6. Pelin Esmer'in Bağımsız Sinema Yaklaşımı

Sinemaya *Koleksiyoncu* (2002) ve *Oyun* (2005) adlı belgeseller ile başlayan Pelin Esmer, üç adet uzun metrajlı kurmaca sinema filmi çekmiştir. Bunlar sırası ile *11'e 10 Kala* (2009), *Gözetleme Kulesi* (2012) ve *İşe Yarar Bir Şey* (2017) filmleridir. Esmer'in bağımsızlık anlayışı da bu filmler üzerinden değerlendirilecektir. Filmleri, Emin Alper'in bağımsızlık anlayışını incelediğimiz bölümde olduğu gibi bağımsız sinemanın içermesi gereken dört temel pratik üzerinden değerlendireceğiz: Ekonomik (endüstriyel) bağımsızlık, ideolojik bağımsızlık, anlatımsal bağımsızlık ve seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık.

Pelin Esmer'in filmlerini ekonomik (endüstriyel) bağımsızlık açısından incelediğimiz zaman, bütün filmlerinin yapımcılığını kendi film şirketi olan Sinefilm'in üstlendiğini görmekteyiz. Bunun yanı sıra tüm filmlerinin "ortak yapım" olma özelliği dikkat çekmektedir. İlk iki filmi (*11'e 10 Kala*, 2009 ve *Gözetleme Kulesi*, 2012) Türkiye-Fransa-Almanya ortak yapımıyken, son filmi *İşe Yarar Bir Şey* (2017) Türkiye-Fransa-Hollanda-Almanya ortak yapımıdır. Ayrıca bu üç film de Kültür Bakanlığından destek alırken, son iki filmi ise Eurimages desteği almıştır. Ortak yapım, Kültür Bakanlığı desteği ve Eurimages fonu, özellikle bağımsız sinemanın önemli kaynaklarıdır. Pelin Esmer'in çektiği bu üç filmi bağımsızlık açısından değerlendirecek olursak, ana yapımcılık görevini kendi yapım şirketi Sinefilm'in üstlenmesi ekonomik açıdan bağımsız olduğunu göstermektedir. Bu doğrultuda yönetmen kendi çalışma koşullarını şu şekilde ifade etmektedir:

"Bugüne kadar kendi filmlerimi şahıs şirketim Sinefilm çatısında çektim. Bu da bana çalışma koşullarımı kendi belirleme olanağı sağladı. Çok meşakkatli, çok riskli, çok yorucu hem yapımcı, hem yönetmen olmak ama bunun karşılığında aldığımız özgürlük anımsanacak gibi değil" (Özdemir, 2019:181).

Yönetmenin filmlerini anlatımsal bağımsızlık çerçevesinde incelediğimiz zaman, klasik anlatı sinemasının yerine, çağdaş anlatı sinemasına daha yakın bir konumda olduğunu söyleyebiliriz. Bu anlamda yönetmen, bağımsız sinemanın klasik anlatı yapısına muhalif bir tavrına sahiptir. Yönetmenin filmlerinde, yalnızlık, acı, vicdan, suçluluk, ölüm, yüzleşme ve yolculuk gibi temalar kullanılmaktadır. Kendine özgü bir sinema dili kullanan Pelin Esmer'in filmleri karakter odaklıdır. Karakterlerin yaşantılarını ve ruhsal dünyalarını belgesel filmlerine yakın bir

detaycılıkla işlenirken, gündelik yaşantı gerçek bir şekilde yansıtılır. Tabii bunda sinemaya belgeseller çekerek başlamasının etkisi de olduğu söylenebilir. Bununla birlikte filmlerindeki ikili karakterler birbirlerini tamamlamaktadır. Diyalektik bir şekilde birbirine bağlı olan bu karakterler, birbirlerinin yaşantısına anlam katmaktadır. Esmer'in filmlerinde dikkat çeken bir unsur da birey temsilleridir. Bu birey temsilleri karakterlere derinlik katmaktadır. Karakterlere derinlik katan bir diğer unsur ise, mekânlardır. Örneğin, *11'e 10 Kala* (2009) filminde Mithat Beyin, koleksiyonun fazlalığı yüzünden kendine yaşam alanı bırakmadığı evi ve *Gözetleme Kulesi* filmindeki Nihat karakterinin orman bekçiliği yaptığı kule buna örnektir. Hayatın savurduğu ve yalnızlaştırdığı bu karakterler, yaşadıkları mekânlar ile öznelleşmektedir.

“Mekân gerçekten çok önemseydiğim bir unsur yazarken. Kimi zaman hakikaten bir mekân üzerine bile bir karakter hayal edilebilir. Bir yerden geçerken, bir mekâna öyle bir takılmışımdır ki o mekân kuracağınız dünyanın başlangıç noktası bile olabilir, size pek çok hikâyeye gelebilir mekân, o mekânda bir karakter hayal edip yerleştirebilirsiniz, çünkü onun bir hikâyesi var, dili var, söylediği bir şey var. Onun size anımsattığı şey, bir durum, bir karakter olabilir. Gözetleme kulesi ve Mithat Bey'in evi özelinde bakarsam, orada mekânları da birer karakter gibi gördüm en başından beri, bu doğru. Karakterimizin, demin bahsettiğiniz güvenli alanları, sığındıkları ara istasyonları gibi gördüm. Hatta Mithat Bey için ara istasyon bile değil, tam bir dünya. Ama Nihat için düşünürsek, kule bir nevi sığınma istasyonu. İşlevi olan bir mekân. Kendi kendini iyileştirme mekânı. Nasıl bir kedi yarasını yalayarak iyileştirmeye çalışır, onun için de bir kuytu köşe bulur ya da doğurmak için kuytu köşe bulur işte öyle” (Özsoy ve Öztürk, 2017:165).

Pelin Esmer'in çektiği üç uzun metraj filmde, bağımsız sinema ya da sanat sineması olarak ifade edilen filmlerin anlatı yapısına sahiptir. Bunun en belirgin örneği ise yönetmenin bütün filmlerinde uyguladığı açık uçlu final sahneleridir. Yönetmenin filmleri, klasik anlatı sinemasında olduğu gibi giriş, gelişme ve sonuç bölümünün ardından hikâyeye bir sonuca bağlanmamaktadır. Genellikle geleneksel sinemada kullanılan anlatıcı yöntemini tercih etmeyen Esmer, bunu bazen dolaylı olarak karakterlerin kullandığı bir takım nesnelere aracılığıyla yapmaktadır. Böylelikle filmin gerçeklik duygusunu yok etmemektedir. Örneğin *11'e 10 Kala* filmindeki Mithat Beyin geçmişte ses kayıt cihazına aldığı sesleri dinlemesi seyirciye karakterin yaşadığı olaylar hakkında bilgi vermektedir. Ya da Kapıcı Ali'nin eşi ile

yaptığı telefon görüşmesi bize olayları göstermeden, sadece diyaloglar aracılığıyla anlatılmaktadır. Benzer bir şekilde *Gözetleme Kulesi* filmindeki Nihat'ın iş arkadaşları ile yaptığı telsiz konuşmasında eşinin ve çocuğunun trafik kazası sonucunda öldüğünü öğreniriz. Bu iki filmden farklı olarak *İşe Yarar Bir Şey* (2017) filminde bir nevi anlatıcı görevini Leyla karakterinin monologları üstlenmiştir. Aynı zamanda bu monologlar filme şiirsellik katmıştır. Filmin ana karakterinin şair olmasının da bunda payı büyüktür. Pelin Esmer ise bu filmin şiirselliği hakkında şunları ifade etmektedir:

“Reel hayatta birebir karşılığını aramadan ve bulmadan bir hikâye anlatma istediğim, alışkın olduğum gerçekçilik hissinden biraz farklı bir deneyim yaşamaya ihtiyaç duyduğum bir dönemde bu senaryoyu yazdık. Gerçekte aslında çok da bir araya gelmeyecek insanları bir araya getirdik. Muhtemelen bir tek bu filmde bir araya gelecekler. Bu daha ilk baştan bize bir özgürlük alanı sağlayan, biraz daha şiir gibi düşünmemize yardımcı olan bir unsur aslında. Hep bir tahayyüller üzerinden gitmek. Diğer filimlerimdeki karakterlerin yerine kendimizi koymak biraz daha kolaydı belki. Yazarken de kendimi onların yerine koyarak yazmak daha kolaydı belki. Kendi deneyimlerimden ya da gözlemlerimden referans alarak yazmak mümkünken burada referans alabileceğimiz hiçbir deneyim ya da gözlem yoktu. Çünkü üç karakterin de yaşadığı deneyim, yaşamadığımız ya da hiç yaşamayacağı bir deneyim. Dolayısıyla bu özgül alan benim o gerçek sorgumu, gerçekçilik sorgumu pekiştirdiği için biraz daha şiire kaydığını söyleyebilirim. Biraz düz yazı mantığındansa şiir gibi. Daha önce bir yerde söylemiştim. Şiirde yan yana görmeye pek de alışkın olmadığımız kelimeler yan yana geliverir ama düzyazıda bunu görsek, hemen mantıksız, huzursuzlanırsınız, birbirinden ayırırız. Biz burada bu birliktelikten huzursuz olmayıp bu yolculuğu yapmak istedik” (Özsoy ve Öztürk, 2017:164).

Esmer, genel olarak filmlerinde minimal bir sinema anlayışı kullanmaktadır. Bu anlayışı oyuncu seçiminden, anlatı yapısına hatta kamera hareketlerine bile yansımaktadır. İlk filmi *11'e 10 Kala*'da oyuncu olmayan amcası Mithat Esmer'i başrol oynatması, sabit ve tek plan çekimler (Diyalog sahnelerinde bile aç-karşı aç çekimlerine başvurmamak) buna örnektir. *İşe Yarar Bir Şey* filminde hastalık, ölüm arzusu, çaresizlik ve yardım isteği gibi temalar kullanılmıştır. İnsana ait olan bu temalar, yönetmenin diğer filmlerinden farklı olarak daha güçlü sinematografi ile aktarılmıştır. Özellikle yakın çekimler, ayna ve cam aracılığıyla sağlanan yansımalar filme derinlik katmıştır. Genellikle kişisel durum, konu ve temaları işleyen Pelin

Esmer, karakterlerin kendileri ve çevresi ile olan çatışmalarını, iç dünyalarını ya da bunların yansımalarını anlatmaktadır. Tüm bunlar düşünüldüğünde bağımlı sinemanın (ticari sinema) tersine bir tutum sergileyen yönetmenin, anlatımsal açıdan bağımsız olduğu görülmektedir.

Anlatımsal açıdan bağımsız olan Esmer, filmlerinin senaryolarını yazarken beslendiği kaynakları ise şu şekilde ifade etmektedir:

“İlk aklıma gelen edebiyat, sinema, müzik. Bir de içinde yaşadığım, anlamaya çalıştığım hayat var tabii. Düşünmeye, hayal etmeye, bir film içinde bir dünya kurmaya teşvik edici şeyler. Edebiyat çok kışkırtıcı. Okurken sadece kelimelerle hemhal olmanın, resim görmememin bir avantajı da var burada aslında, zihni hayal etmeye daha açık bırakıyor, daha özgürce bir yolculuğa çıkabiliyorsunuz. Müzik ve seslerin etkisi ama daha doğrudan olanı galiba. Hem fiziksel hem duygusal olarak. Ruh halimizi en kolay, en doğrudan etkileyen sanat dallarından birisi müzik. Sinemaya gelirsek, bir film izlerken kurulan dünyaya gerçekten kaptırılmışsanız eğer, oradan etkilenmeden çıkmanız zor. Kısacası okunanlar, seyredilenler, yaşananlar, duyulanların hepsi, zaman içinde zihinde bir bir yerlerine yerleşip bizi harekete geçiriyor sanırım” (Özsoy ve Öztürk, 2017:162).

Genel olarak Pelin Esmer’in sinemasını ideolojik bağımsızlık anlayışı açısından incelediğimiz zaman, toplumsal cinsiyet, iktidar, egemenlik ve gözetim toplumu gibi kavramlar karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenin, hakim olan ideolojiye karşı muhalif ve eleştirel bir tavrı olduğu görülmektedir. Bu açıdan yönetmen, ideolojik açıdan bağımsızdır. Örneğin *Gözetleme Kulesi* (2012) filminde yönetmen, kadının sorunlarını anlatırken, temeli feminist ideolojiye dayanan bir yöntem olan feminist eleştiriye başvurur. Bu ideoloji kadınları, erkek otoritesine dayanan toplum düzeninin baskılarından özgürleştirmeyi amaçlarken, kadınların yaşadığı korkuların kaynağının toplumsal sorunlar olduğunu ortaya koymaktadır (Kabadayı, 2013:89). Kadın, toplumda yaşanan cinsiyet ayrımı yüzünden ikincil bir konuma itilerek ezilmektedir (Geçit, 2013:106). Bu filmde kadının ikincil konumdan kaçmasını Seher karakteri üzerinden anlatmıştır. Filme ismini veren *Gözetleme Kulesi*’de, bu doğrultuda önemli bir metaforudur. İktidarın ve erkek egemen toplumun bir alegorisi olan bu kule toplumu gözetme durumunu ifade eder. Nihat karakterinin, Seher’i gözetlemesi ise kendi iktidarını ortaya koyma çabasını göstermektedir (Dönmez ve Becerikli, 2016:73). *11’e 10 Kala* filminde ise Mithat Bey’in koleksiyonu ve deprem

tehlikesi altında bulunan İstanbul şehri üzerinden Türkiye'deki modernleşme durumu anlatılmaktadır. Mithat Bey'in arızalanan ses kayıt cihazını tamirciye götürdüğü sahnede, 27 Mayıs 1960 ihtilalini Alparslan Türkeş'in sesinden dinlemeleri ve kendi aralarında darbe zamanı yaşadıklarını konuşmaları da oldukça çarpıcıdır. Filmde dikkat çeken bir diğer unsur ise televizyon olgusudur. Dönemin Türkiye'sinin önemli gelişmelerini yönetmen bize bu şekilde aktarmaktadır. Terörle mücadele, iklim değişikliğinin getirdiği sıkıntılar, Amerika'nın Suriye'ye uyguladığı ekonomik ambargo haberleri buna örnektir. Bu doğrultuda Esmer'in sineması, klasik ve hakim olan ticari sinema anlayışının ötesinde, farklı bakış açısı ile geliştirilen düşünceler içerisinde muhalif ve eleştirel filmlerdir üretmektedir. Bu açıdan yönetmen, ideolojik açıdan bağımsızdır.

Pelin Esmer'in sineması, geleneksel film izleme pratiğine alışkın olan sinema seyircisinin beğenilerine uygun değildir. Esmer, ana akım sinemanın dışında farklı ve özgün bir anlatı yapısına sahip olan bağımsız filmler üretmektedir. Bu filmler ticari kaygının aksine sanat kaygısıyla yapılmaktadır. Filmlerini kendi yapım şirketi olan Sinefilm bünyesinde çeken yönetmen, biçim ve içerik açısından herhangi bir müdahaleye maruz kalmadan, filmlerini özgürce üretebilmektedir. Yönetmen ticari sinemanın uyuşturucu etkisinin aksine, izleyicisinin etkin ve katılımcı olmasını istemektedir. Bütün bu nedenlerden dolayı Pelin Esmer'in sinema anlayışı seyretme ilişkisi açısından bağımsızdır. Yönetmenin filmleri geniş kitlelere hitap eden ticari sinemanın içerisinde yer almadığı için sinema salonu bulma konusunda sıkıntı çekmektedir ve bu filmlerin izlenme oranları düşüktür. Yönetmenin 2009 yılında vizyona giren filmi *11'e 10 Kala (2009)* 14.189 kişi tarafından izlenirken, ikin uzun metrajlı olan *Gözetleme Kulesi (2012)* 19.838 kişi tarafından seyredilmiştir. Son filmi *İşe Yara Bir Şey (2017)* ise 22.393 kişi tarafından izlenmiştir (Box Office Türkiye, 2019). Pelin Esmer *Kapalı Gişe: Türkiye'de Tekelleşen Film Dağıtımı (2016)* adlı belgeselde sinemadaki dağıtım krizi ile ilgili şunları ifade etmektedir:

“11'e 10 Kala filminin gösterimi için bu dağıtıcı firmalarla görüşmelerimiz oldu. Tabii biz yapımcı olarak daha çok kopya ile girmek için bastırıyoruz. İşte o aracı dağıtım şirketi, salonları ikna etmeye çalışıyordu, sanki böyle lütfen ve bizim hatırıma salonlar veriliyordu, hâlâ da öyle. Bir sinema salonu bize lütfedilmiş diyelim, daha sonra oraya gidiyorum ya da öğreniyorum ki filmin gösterimi iptal olmuş ve salonda başka bir film oynuyor. İşte siz böyle heyecanla dağıtıcıya yazıyorsunuz, dağıtıcı da sinema salonuna yazıyor ama durum değişmiyor. Çünkü

muhtemelen bakmış sinema salonunda kaç seyirci var? Dolayısıyla birkaç kişiye de kusura bakmayın denilmiş ve diğer garanti seyircisi olan film konulmuş. İşte bunlarla mücadele etmek ve bunlara enerji sarf etmek çok gereksiz olduğunu düşünüyorum” (Kapalı Gişe: Türkiye’de Tekelleşen Film Dağıtımı, 2016).

3.7. Yönetmen Tolga Karaçelik’in Biyografisi

Tolga Kenan Karaçelik, 1981 İstanbul’da doğmuştur. Marmara Üniversitesi, Hukuk Fakültesi’nden mezun olduktan sonra New York’ta sinema eğitimi görmüştür. Sinemaya kısa filmler çekerek başlayan yönetmen sırasıyla *Kaşık Adam* (2004), *Güdü* (2005), *Us’lu Durmak* (2006), *Ya Çıkarsa* (2006) ve *Rapunzel* (2009) kısa filmlerini çekmiştir. Son kısa filmi olan *Rapunzel* ile Soho Film Festivali’nde Seyirci Ödülü’nü kazanmıştır (Evren, 2014:518). Karaçelik bir röportajında sinemaya yönelmesi ile ilgili olarak şunları ifade etmektedir:

“Ben hiçbir zaman sinefil biri olmadım. Sekiz yaşında falan öyle ilk 8mm kameramı aldım, ilk kısa filmimi çektim gibi bir şey yok yani. Benim için sadece yeni bir anlatım biçimiydi sinema. Ve ben anlatmayı seviyordum. Dolayısıyla, sadece araç değişti. Daha sonra zanaatını öğrenmeye başladıkça daha çok sevmeye başladım. Işıktan keyif almaya başladım. Bir dönem filmleri sadece ışık diye izledim mesela. Hatta birkaç defa izliyordum filmleri, ilk başta ışık için sonra öykü için. Zanaatı ile haşır neşir oldukça süreci de çok sevmeye başladığımı fark ettim. Ve galiba o zaman sinemacı olma yolunda adım atmaya başladım. Dünyanın her yerinde de sinema, sonuçtan ziyade süreçle de alakadar. Ondan sonra sürecini severek ben sinemaya âşık olmaya başladım. Yani “başkaları ne yapmış” dönemi daha sonra başladı bende. Kim ne yapmış ne etmiş bilmeden, tabiri caizse cahil bir giriş oldu benimkisi. Hatta kendi setimden başka, kimsenin setinde de çalışmadım” (Gürsoy ve Dinçer, 2016).

Kısa filmlerinin ardından ilk uzun metrajı olan *Gişe Memuru* (2011) filmi 2011 yılında çekmiştir. Bu film ile 47. Uluslararası Altın Portakal Festivali’nde En İyi İlk Film Ödülü’nü kazanırken, 20. Mannheim Türk Film Festivali’nde Büyük Ödül’ün sahibi olmuştur. Karaçelik ikinci filmi olan *Sarmaşık* (2014) ile ulusal ve uluslararası festivallerde pek çok ödül kazanırken, son filmi *Kelebekler* (2018) ile bağımsız sinemacıların kalesi olarak bilinen 2018 Sundance Film Festivali’nde Büyük Jüri Ödülü’nü kazanmıştır.

3.8. Tolga Karaçelik'in Filmografisi

Kaşık Adam (2004) / Kısa Film

Süre: 20 dk.

Yazan ve Yöneten: Tolga Karaçelik, **Yapımcı:** New York Film Academy, **Görüntü Yönetmeni:** Gil Globus, **Kurgu:** Tolga Karaçelik, **Oyuncular:** Helen Louise, Harold Mouller, Jordan West, Erol Cherahier, John Lynch, Ryan Holgslope, Jaime Pusso.

Konu: “Verdiğimiz kararlar, yaşadığımız deneyimler hayatımızın altını üstüne getirebilir, kaşık adamlar dünyayı tersten gören insanlardır” (<http://www.kameraarkasi.org>).

Ödüller / Gösterim: 26. İFSAK (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği) Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması, Gösterim. 1. Akbank Kısa Film Festivali, Gösterim.

Güdü (2005) / Kısa Film

Süre: 8 dk.

Yazan ve Yöneten: Tolga Karaçelik, **Yapımcı:** Tolga Karaçelik, **Görüntü Yönetmeni:** Gil Globus, **Kurgu:** Tolga Karaçelik, **Oyuncular:** Amol Shah.

Konu: “Bir insanın kaybettiğini bulma, yeniden yaratma isteğinin hikayesi” (<http://www.kameraarkasi.org>).

Ödüller / Gösterim: 2. Akbank Kısa Film Festivali, Gösterim.

Us'lu Durmak (2006) / Kısa Film

Süre: 8 dk.

Yazan ve Yöneten: Tolga Karaçelik, **Yapımcı:** Tolga Karaçelik, **Görüntü Yönetmeni:** Emre Veryeri, Cem Adıyaman, **Kurgu:** Tolga Karaçelik, **Oyuncular:** Enis Köksaldı, Betal Özay.

Konu: “Bir adam kırmızı, bir adam yeşil, kovada balık tutmaya çalışan bir adam, sarı. Kim kimin deliliğine karar verebilir?” (<http://www.kameraarkasi.org>).

Ödüller / Gösterim: 3. Akbank Kısa Film Festivali, Finalist. 6. !f İstanbul Uluslararası Bağımsız Film Festivali, Gösterim.

Ya Çıkarsa (2006) / Kısa Film

Süre: 16 dk.

Yazan ve Yöneten: Tolga Karaçelik, **Yapımcı:** Tolga Karaçelik, **Görüntü**

Yönetmeni: Thomas Bartels, **Kurgu:** Tolga Karaçelik, Özlem Berül

Oyuncular: Tolga Karaçelik, Enis Köksaldı, Osman Akyut, Gonca Kara,.

Konu: “Babadan kalma bir çiçek dükkanını yürüten iki kardeşin başına açılan dertler ve bu dertlerden kurtulma için ürettikleri başlarına daha fazla dert açan çözüm” (<http://www.kameraarkasi.org>).

Ödüller / Gösterim: 28. İFSAK (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği) Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması, Gösterim.

Rapunzel (2009) / Kısa Film

Süre: 18 dk.

Yazan ve Yöneten: Tolga Karaçelik, **Yapımcı:** Metin Aksoy, **Görüntü**

Yönetmeni: Ahmet Sesigürgil **Kurgu:** Tolga Karaçelik, **Oyuncular:** Nadir Sarıbacak, Tuba Karadayı.

Konu: “Bir gün gökyüzüne saldığı balonlar kızın ders çalışmakta olduğu odanın camının önünden geçer, kız cama çıkar ve masal başlar” (<https://www.sinemalar.com>).

Ödüller / Gösterim: 6. Akbank Kısa Film Festivali, Mansiyon Ödülü.

Gişe Memuru (2011) / Uzun Metraj

Süre: 98 dk.

Yazan ve Yöneten: Tolga Karaçelik, **Yapımcı:** Tolga Karaçelik, Engin Yenidünya **Görüntü Yönetmeni:** Ercan Özkan, **Kurgu:** Tolga Karaçelik, Evren Luş, Çiçek Kahraman **Oyuncular:** Serkan Ercan, Zafer Diper, Nergis Öztürk, Nur Fettahoğlu, Ruhi Sarı, Sermet Yeşil, Büşra Pekin, Nadir Sarıbacak.

Konu: 35 yaşında olan Kenan, babası ile birlikte yaşayan bir gişe memurudur. Çevresindeki insanlar ile konuşmayı pek sevmeyen Kenan’ın hayatı ev ile iş arasında geçmektedir. Gündüzleri iş yerinde adeta robot gibi mekanik bir şekilde çalışırken, geceleri hasta ve huysuz babası ile evde vakit geçirmektedir. Bu monoton hayatının dışında inatla uğraştığı tek şey ise

babasının eski arabasını tamir etmeye çalışmaktadır. Otomatikleşen yaşantısında artık bilinçaltındaki düşünceler dışarıya istemsizce yansımakta ve bunun sonucunda duygu patlamaları yaşamaktadır. Artık Kenan'ın dünyasında hayal ile gerçek iç içe geçmektedir.

Ödüller: 47. Uluslararası Altın Portakal Festivali, En İyi İlk Film Ödülü. 20. Mannheim Türk Film Festivali, Büyük Ödül.

Sarmaşık (2014) / Uzun Metraj

Süre: 100 dk.

Yazan ve Yöneten: Tolga Karaçelik, **Yapımcı:** Tolga Karaçelik, Elif Bilge Özköse **Görüntü Yönetmeni:** Gökhan Tiryaki, **Kurgu:** Evren Luş, **Oyuncular:** Nadir Sarıbacak, Özgür Emre Yıldırım, Hakan Karsak, Kadir Çermik, Osman Alkaş, Seyithan Özdemir.

Konu: Filmde, çalıştıkları geminin armatörü iflas edince, deniz hukuku nedeniyle gemide kalmak zorunda olan beş gemici (Cenk, Alper, Kürt, Nadir ve İsmail), ve geminin zabiti (Bey Baba) arasındaki hiyerarşik mücadele anlatılmaktadır.

Ödüller: 22. Altın Koza Film Festivali, En İyi Yönetmen. 52. Altın Portakal Film Festivali, En İyi Film, En İyi Senaryo ve En İyi Yönetmen. 2015 East End Film Festivali, En İyi Film.

Kelebekler (2018) / Uzun Metraj

Süre: 117 dk.

Yazan ve Yöneten: Tolga Karaçelik, **Yapımcı:** Tolga Karaçelik, Diloy Gülün, Metin Anter, Nedim Anter **Görüntü Yönetmeni:** Andaç Şahan, **Kurgu:** Evren Luş, **Oyuncular:** Tuğçe Altuğ, Tolga Tekin, Bartu Küçükçağlayan, Serkan Keskin, Hakan Karsak, Gülçin Kültür Şahin, Ezgi Mola, Ercan Kesal, Mustafa Kırantepe, Tolga Karaçelik, Emin Alper.

Konu: Film, anneleri intihar ettikten sonra birbirinden ayrı düşen üç kardeşin (Astronot Cemal, Anaokulu Öğretmeni Suzan ve Oyuncu Kenan) yolları yıllar sonra babalarının araması üzerine kesişmesini anlatmaktadır.

Ödüller: 2018 Sundance Film Festivali, Jüri Büyük Ödülü. 37. İstanbul Film Festivali, Jüri Özel Ödülü. 29. Ankara Film Festivali, En İyi Yönetmen. 25. Uluslararası Adana Film Festivali, En İyi Yönetmen.

3.9. Tolga Karaçelik'in Bağımsız Sinema Yaklaşımı

Tolga Karaçelik'in filmlerini ekonomik (endüstriyel) bağımsızlık açısından incelediğimiz zaman, bütün filmlerinin yapımcılığını kendi film şirketi olan Karaçelik Film'in üstlendiğini görmekteyiz. Bunun yanı sıra tüm filmlerinin “ortak yapım” olma özelliği dikkat çekmektedir. *Gişe Memuru (2011)* filminde ortak yapımcılık konusunda dikkat çeken en önemli nokta BKM (Beşiktaş Kültür Merkezi) Film şirketinin ortak yapımcılar arasında yer almasıdır. Ayrıca film Kültür Bakanlığında destek almıştır. Yönetmenin ilk filmini ekonomik bağımsızlık açısından değerlendirecek olursak, yapımcılık görevini kendisinin üstlenmesi ekonomik açıdan bağımsız olduğunu göstermektedir. Ancak filmin ortak yapımcıları arasında BKM Film gibi genel olarak ticari sinema yapan bir şirketin olması Karaçelik'in bağımsızlığını tartışmalı bir hale getirebilir. Onun için bu noktada Tolga Karaçelik'in genel olarak film yapımcılığı ve BKM Film'in ortak yapımcılığı hakkında yaptığı açıklamaya bakmak daha faydalı olacaktır:

“Sinema sektörüne hiçbir zaman dahil olmadım. Ben kendi açımdan bir sektörden ne bekleyeceksem bunu karşılamayı öğrendim. Yani şimdiye kadar yaptığım bütün işlerin yazarı, yapımcısı ve yönetmeniyim. İlk filmimi çekmeme olanak sağlayan Kültür Bakanlığı'ndan aldığım destek ve ondan sonra da kendi çevremden aldığım kişisel borçlardır. Bununla birlikte amacım ortak yapımcı bulmaktır ve *Gişe Memuru* filminin çekimlerinin son haftasında BKM Film işe dahil olmuştur. BKM Film'e eğer dahil olacaksanız üç tane şartım olduğunu söyledim. Filmin borçları ve ekibin paralarının tamamını siz ödeyeceksiniz. İkincisi, başta kurgu olmak üzere hiçbir şekilde yaratıcı sürecime dahil olmayacaksınız. Üçüncüsü de, ilk olarak filmin festival dolaşımını yapmak istiyorum ve bu yüzden filmin ne zaman vizyona gireceğine ben karar vereceğim dedim. Onlar da tamam dediler. Bunun karşılığında filmin vizyon gelirinin yarısına ortak oldular. Bu filmi ben bütçe olarak bitiremeyebilirdim. BKM Film bana destek çıkmıştır” (Tolga Karaçelik-Arka Plan, İstanbul Film Akademi, 2018).

Karaçelik'in bu açıklamasından çıkardığımız sonuç filmini Kültür Bakanlığında aldığı destek ve kişisel borçlar neticesinden çekmeye başladığı ve daha sonra filmin çekimlerinin son haftasında BKM Film'in işin içine dahil olduğudur. Bu noktada önemli olan yönetmenin BKM Film'e sunduğu üç şarttır.

Filmin kurgu gibi yaratıcı sürecine dahil olamayan BKM Film, bu anlamda Karaçelik'in bağımsız sinema anlayışına gölge düşürememektedir. Ayrıca her bağımsız yönetmen gibi Karaçelik'in de ilk hedefi filmi festivalde göstermektir ve bu doğrultuda filmi ne zaman vizyona sokacağına bu noktada yönetmen karar vermiştir. BKM Film sadece vizyondan gelecek paranın kâr ortağıdır, Karaçelik gibi bağımsız yönetmenlerin ilk hedefi geniş kitlelere ulaşmak olmadığından böyle bir anlaşmanın uygun görüldüğü söylenebilir.

İkinci filmi *Sarmaşık* (2014) ise yapımcılığını yine kendisinin üstlendiği, Türk-Alman ortak yapımı bir filmidir. İlk filmde olduğu gibi, Kültür Bakanlığında destek almıştır. Son filmi *Kelebekler* (2018) ise Kültür Bakanlığı'na başvurmasına rağmen, destek alamamıştır. Yönetmen bu durum ile ilgili şunları dile getirmektedir:

“Yönetmen eğer sorunları çözebiliyorsa yönetmendir. Ben Kültür Bakanlığı'ndan destek alacağım diye film çekmiyorum. Yönetmen bir yolunu bulur, filmini çeker ve biz de bulduk” (Obenler, 2018).

“Kültür Bakanlığı'nın desteği, sinema seyircilerinin aldığı biletlerin içerisinden aldığı bir paydır, o yüzden de sinema biletleri biraz pahalıdır. Çünkü Türkiye'nin tanıtımına katkıda bulunacağını düşünülen filmlere, o bilet parasının içerisinden bir fon yaratılıyor. Dolayısıyla benim *Sarmaşık* filminde satılan her bileten de o fona para gitti. Sadece benim değil Emin Alper'in, Erol Mintaş'ın ve bir sürü muhalif kimliğiyle bilinen sinemacıların senaryoları sıfır puan verilmek suretiyle desteğe layık görülmemiştir” (Mengü, 2018).

Kelebekler (2018) filminin yapımcılığını yine kendisi üstlenen Tolga Karaçelik diğer iki filmde olduğu gibi ortak yapımcılar aracılığıyla filmini gerçekleştirmiştir. Ortak yapım ve Kültür Bakanlığı desteği özellikle bağımsız sinemacılar için önemli yapım kaynaklarıdır. Karaçelik'in yapmış olduğu bu üç filmini, bağımsızlık ekonomik (endüstriyel) bağımsızlık açısından incelediğimiz zaman, ana yapımcılık görevini kendi yapım şirketi Karaçelik Film'in üstlenmesi ekonomik açıdan bağımsız olduğunu göstermektedir. Yönetmenin bağımsızlık anlayışını daha iyi kavrayabilmemiz için filmlerini anlatımsal bağımsızlık çerçevesinde incelememiz faydalı olacaktır.

Tolga Karaçelik'in filmlerini anlatımsal bağımsızlık açısından değerlendirdiğimiz zaman, genel olarak geleneksel anlatı kalıplarının dışında, kendi kişisel ve özgün bir sinema dili olduğunu görmekteyiz. Bu anlamda Karaçelik, bağımsız yönetmenlerin temel niteliklerinden birini gerçekleştirmektedir.

Yönetmenin filmlerini incelediğimiz zaman bazen küçük de olsa ticari sinemanın bazı kodlarını kullandığını söyleyebiliriz. Örneğin, yönetmen Sarmaşık ve Kelebekler filmlerinin hemen başında, karakterleri kısa kısa buldukları mekanda seyirciye tanıtılır. *Sarmaşık (2014)* filminde gemide çalışacak altı ana karakterin, daha önce neler yaptıkları bize filmin başında kısa kısa gösterilir. Ancak burada yönetmen, filmin karakterlerini kameraya baktırarak ana akım sinemanın temel unsuru olan seyircinin bir film izlediğinin farkında olmaması durumunu yok sayar. Yani yönetmen ana akım sinemanın kodlarını kullanırken bile onu bir şekilde bozarak istediği yöne çekmektedir. Yönetmenin filmlerinde, ölüm, inanç, umut, özlem, baba travması, iletişimsizlik, iktidar, otorite ve hiyerarşi temaları dikkat çekmektedir.

Karaçelik'in karakter odaklı sinemasının örneklerini daha ilk filminden itibaren görürüz. *Gişe Memuru (2011)* filmindeki orta yaşlı Kenan karakteri, babası ile yaşayan sıradan bir gişe memurudur. İnsanlar ile konuşmayı pek konuşmayan, içine kapanık bu adamın hayatı oldukça monotondur. Yönetmen, karakterin bu otomatikleşen yaşantısı içerisindeki sıkışmışlığını, gişe memurluğu yaptığı mekân ile seyirciye aktarmaktadır. Kenan karakterinin bilinçaltındaki düşüncelerinin sonucunda kontrolsüzce duygu patlamaları yaşaması da filmin çarpıcı sahnelerindedir. Bu doğrultuda yönetmen karakterin yaşantısını ve ruhsal dünyasını filme çok iyi yansıtmaktadır. Karaçelik karakterlerin ruh halini yansıtırken bazı durumlarda ayrıntı (detay) çekimlere başvurur. Örneğin, Hakkı'nın (Kenan'ın Babası) televizyon izlerken eliyle koltuğun köşelerini tırnakları ile yavaş yavaş oyduğu sahnede yönetmen el detay çekimi kullanmıştır.

Karaçelik'in dikkat çeken bir başka özelliği, oldukça kişisel filmler yapmasıdır. Bu özelliği ise Türkiye'de 90'lı yılların ortalarından itibaren oldukça kişisel filmler yapmaya çalışan öncü bağımsız yönetmenler ile özdeşleşmektedir. Esas ismi Tolga Kenan Karaçelik olan yönetmenin iki filminde de Kenan isimli karakterlere yer vermesi dikkat çekicidir. Yönetmen bu duruma paralel olarak şunları ifade etmektedir:

“Ben *Gişe Memuru* filmi yazmadan önce bir işte çalışıyordum ve hayat içerisinde kendimi çok sıkışmış hissediyordum. Bir gün köprüdeki gişelerden geçerken, bir baktım gişe memuru, hiç geçen insanların yüzüne bakmadan, parasını alıp veriyor ve bir kutunun içerisinde hep aynı şeyi yapıyor. Çok özdeşlik kurdum kendimle ve kolay gelsin demiştim gişe memuruna ama bir anda sanki küfür etmişim gibi bakmıştı suratıma. Onu hiç unutmuyorum ve oradaki mesele kolaysa başına gelsin durumu değildi, makinelikten ve otomatiklikten çıkarmıştım adamı, o yüzden bana öfke dolu bakmıştı. Ve *Gişe Memuru* filmi yazma hikâyem böyleydi. Kenan karakteri babası ve otomasyon işi arasındaki hayatından çıkma çabasıydı. Ben de gündüz iş hayatından çıktuktan sonra geceleri senaryo yazıyordum. Bu anlamda gece hayatımı, tüm günümün hayatı yapma çabamın filmiydi aslında. O yüzden karakterin ismi Kenan. Esas ismim Tolga Kenan Karaçelik'tir” (Bereket, 2016).

Gişe Memuru (2011) filminde Kenan'ın çocukluğuna gittiği sahnelerde ticari sinema anlayışında kullanılan flash back (geriye dönüş) efekti ile geçmek yerine direkt cut (kesme) ile geçmiştir. Benzer şekilde Kenan'ın gördüğü rüya sahnelerinde de herhangi bir geçiş efekti kullanmak yerine, annesinin kristal kolyesinin güneş ışığında parlamasını kullanarak filmin gerçekçiliğini bozmamıştır. Filmde dikkat çeken bir diğer nokta ise Kenan'ın babası ile yaşadığı çatışmalardır. Örneğin babası, Kenan'a kapının önündeki ampulü değiştirmesini söyler ancak daha sonra Kenan'ın ampulü değiştirmesine fırsat vermeden o işi kendisi yapar. Kenan da bu durumu arkadaşı Artun'a anlatırken “Çocukluğumdan beri aynı, bir şeyi yap der sonra sen yapmadan gider kendi yapar” diye sinirle söylenir. Akşam eve gidince de babasına ampulü neden kendisinin değiştirdiğini sorar. Babası da cevap olarak “Allah aşkına hayatın boyunca neyi onardın, neyi yaptın ki bunu da yapacaksın” diyerek öfkelenir. Film süresince, Kenan'ın geceleri babasının eski arabasını tamir etmeye uğraşması ama bir türlü başaramaması da bir nevi aralarındaki bu çatışmanın metaforudur. Benzer baba-oğul çatışması *Kelebekler* (2018) filmindeki Kenan karakterinde de görülmektedir.

Yönetmen filmlerinde çeşitli metaforlar da kullanmaktadır. *Gişe Memuru* filminde gökyüzünden düşen kırmızı renkli araba, *Sarmaşık* filmindeki gemi, salyangoz ve sarmaşık ögesi, *Kelebekler* filmine adını da veren kelebek bu metaforlara örnektir. *Gişe Memuru* filminde düşen kırmızı araba, bir nevi meteoru simgelemektedir. Zaten filmin başlarından Kenan'ın iş yerindeyken izlediği televizyon haber de dünyaya çarpacak bir meteor ile ilgilidir.

Sarmaşık (2014) filmindeki gemi, yaşadığımız toplumu simgelerken, salyangoz metaforu zamanın sakinliğini ve yavaşlığını temsil ederken bir yandan da ortamdaki kaosun habercisidir. Sarmaşık ögesi ise, çaresizliğin, karışıklığın ve çözümsüzlüğün sembolüdür.

Karaçelik'in bütün filmlerinin sonu açık uçlu final sahnelerinden oluşmaktadır ve bu özelliğiyle de sanat sineması ya da bağımsız sinema olarak adlandırılan sinema anlayışına sahip olduğu görülmektedir. Klasik anlatı yapısına sahip olan ticari sinemada (ana akım) ise film mutlaka bir sonuca ulaşmaktadır. Bütün bunları değerlendirdiğimiz zaman ana akım sinemanın klasik anlatı yapısının aksine bir tutum sergileyen yönetmenin, anlatımsal açıdan bağımsız olduğunu söyleyebiliriz.

Tolga Karaçelik'in ideolojik bağımsızlık anlayışını incelediğimiz zaman, toplumsal sınıf, etnik köken, hiyerarşi, iktidar ve otorite olguları dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda yönetmen, hakim olan ideolojiye karşı muhalif ve eleştirel bir tavır sergilemektedir. *Sarmaşık* filmindeki karakterler toplumun alt sınıfından gelen insanlardan oluşmaktadır. Gemide çalışmaya gelmeden önce, Alper taksi şoförlüğü yaparken, Cenk sahte BEDAŞ (Boğaziçi Elektrik Dağıtım A.Ş) görevlisi olarak insanları dolandırırken, Kürt bir pavyonda koruma görevlisi olarak çalışmaktadır. Nadir karakterini ise evde televizyon izlerken görürüz ve buradan işsiz olduğu anlamını çıkarırız. İsmail'i ise camide namaz kılarken görürüz ve karakter özelliği ile ilgili bilgi sahibi oluruz. Beş gemicinin çalışacakları gemi ise devletin iktidar ve otoriteyi temsil etmektedir. Bu iktidarın ve otoritenin temsilcisi ise geminin zabiti Bey Baba karakteridir. Bey Baba'nın otoritesine ilk karşı çıkan Cenk'tir ve geminin armatörü iflas ettikten sonra neden gemide kalmak zorunda olduklarını sorgulamaktadır. İktidara boyun eğen karakter ise dinine bağlı olan İsmail'dir. Bu doğrultuda film Türkiye'nin içinde bulunduğu ortamın bir tezahürü gibidir. *Sarmaşık* doğrudan bir politik film olmasa da, yaptığı göndermeler ile dolaylı yoldan politik bir film olma özelliği taşır. İdeolojik anlamda filmin dikkat çeken yönü ise Kürt karakteridir. Bu karakterin hiç konuşmaması ve gemide bir hayalet gibi dolaşması politik bir gönderme olarak karşımıza çıkmaktadır. Cenk'in, Kürt ile uğraştığı sahnelerdeki diyaloglarda bunun göstergesidir. Örneğin, Cenk'in Kürt'ü göstererek "Bak bunu da her yerde göremezsin, Kürt'ten gemici" ve "Ne yapsak açılım mı yapsak?" diyerek takılması oldukça çarpıcıdır. Yönetmen bu filmi yapmasıyla ilgili olarak şunları ifade etmektedir:

“Yatak odama kadar giren iktidar. Yani kaç çocuk sahibi olacağımıza bile karışılıyor. Dolayısıyla o yüzden çektim. Tabii ki kendi derdimden çıkan bir şeydi. Derdim var yani. Sinirim bozulursa ben de sinir bozarım gayet doğal” (Gürsoy ve Dinçer, 2016).

Tolga Karaçelik’in, seyretme ilişkisi açısından bağımsızlığını incelediğimizde, kendi beğendiği ve inandığı sinema anlayışına uygun filmler ürettiğini görmekteyiz. Karaçelik bu durumla ilgili olarak şunları ifade etmektedir:

“Yönetmen bir hikâyeyi anlatmak için çeker. Ben izlemek istediğim filmleri çekiyorum. Olması gerekli olduğunu düşündüğüm hikâyeleri, olmasını istediğim şekilde çekmeye çalışıyorum” (Obenler, 2018).

Karaçelik, ticari sinemanın dışında farklı ve özgün bir anlatı yapısına sahiptir. Dolayısıyla bu filmler ticari kaygının dışında sanat kaygısıyla üretilen eserlerdir. Bu doğrultuda hareket eden yönetmen, kişiselliğini ve sanatsal kaygılarını filmlerine yansıtarak, auteur (yönetmen) sineması ve bağımsız sinema anlayışıyla örtüşmektedir. Box Office Türkiye verilerine baktığımız zaman (Box Office Türkiye, 2018), *Gişe Memuru (2011)* filmini 18.267 kişi izlerken, *Sarmaşık (2014)* filmini 26.381 kişi izlemiştir. Son filmi *Kelebekler (2018)* 134.682 kişi tarafından seyredilerek, genel olarak Türkiye’deki bağımsız filmler içerisinde en çok izlenen filmlerden biri olmuştur. Tüm bunları değerlendirdiğimiz zaman Tolga Karaçelik’in seyretme ilişkisi bakımından bağımsız bir sinemacı olduğunu söyleyebiliriz.

SONUÇ

Sinemada bağımsızlık anlayışı, en başından beri ticari sinemanın içinde yer alan bir kavramdır. İlk olarak Amerikan Sineması'nda ortaya çıkan bu kavram Hollywood stüdyoları dışında, bağımsız şirketlerin ürettiği filmler için kullanılmıştır. Bu doğrultuda çalışmamızın ilk bölümünde bağımsız sinema kavramının ne olduğu tartışılmış ve temel özellikleri ortaya konulmuştur.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise, Türk sinemasını dönemlere ayırarak, tarihi ve gelişimi toplumbilimsel bir yaklaşım ile detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Türkiye'nin içinde bulunduğu siyasal, ekonomik ve toplumsal yapı incelenerek, toplumsal yapı ile sinema arasında paralellikler kurulmuştur. Türk sinemasının detaylı bir şekilde incelenmesinin sebebi ise 1990 sonrası Türkiye'de ortaya çıkan bağımsız sinema ortamına zemin hazırlayan koşulların neler olduğunu belirlemektir. 90'lı yıllar öncesi Türk Sineması'nda Yılmaz Güney ile Ömer Kavur gibi auteur (yaratıcı) yönetmenler aracılığıyla sinema gündemine getirilen bağımsız sinema, Yeşilçam'ın geleneksel sinema sistemi içerisinde kendine şans bulamamıştır.

Yapımcı Sineması olarak da ifade edilen bu dönemde, sinemada farklı konuları işlemek ya da mevcut dağıtım-üretim sisteminin dışında hareket etmek oldukça zordur. 90'lı yıllarda ise Yeşilçam döneminin batması sonucunda tipik yapımcı sineması da sona ermiştir. Artık yeni dönemde, film üretimini yapımcılar yerine yönetmenler sürdürmüştür.

Bu dönemin öncü bağımsız yönetmenleri ise, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoglu ve Reha Erdem'dir. Klasik usta-çırak anlayışı ile yetişmeyen bu genç yönetmenler, sinemaya tutku ile sarılan eğitilmiş kişilerdir. Kendi kişisel ve özgün üslupları sayesinde, yeni ve farklı konuları işleyen bu yönetmenler, kendi filmlerinin aynı zaman da senaristliğini ve yapımcılığını da üstlenmişlerdir. Hatta çektikleri filmlerin, görüntü yönetmenliğini ve kurgusunu da kendileri yapan bu yönetmenler, bazen oyunculuk da yapmışlardır.

2000'li yıllarda ise Türk Sineması'nda yaşanan en önemli gelişmelerden bir tanesi de dijitalleşmedir. Türk Sineması içinde bulunduğu ekonomik zorluklar neticesinde film çekme konusunda teknik yetersizlikler yaşamaktadır. Bu nedenle kolay ve ucuz olan dijital sinemaya yönelmiştir. Böylelikle bağımsız filmlerin de artmasını sağlayan bu dijital gelişmeler, yeni bir bağımsız sinemacı kuşağı oluşturmuştur. Bu ikinci kuşak bağımsız sinemacılar dönemi de, Özcan Alper'in ilk

uzun metrajlı filmi olan *Sonbahar* (2007) ile başlamaktadır (Evren, 2014:380).

Çalışmamızın üçüncü bölümünde Emin Alper, Pelin Esmer ve Tolga Karaçelik gibi bağımsız yönetmenlerin sinema anlayışı incelenmiştir. Bu doğrultuda yönetmenlerin filmleri, Âlâ Sivas'ın (Sivas, 2007:33), bağımsız sinemanın içermesi gereken dört temel pratiği üzerinden analiz edilmiştir: Ekonomik (endüstriyel) bağımsızlık, ideolojik bağımsızlık, anlatımsal bağımsızlık ve seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık.

Emin Alper'in filmlerini ekonomik (endüstriyel) bağımsızlık açısından değerlendirdiğimiz zaman, sadece ilk filminin (*Tepenin Ardı*, 2012) yapımcılığını kendisinin üstlendiğini görürüz. Pelin Esmer ile Tolga Karaçelik ise bütün filmlerinin yapımcılığını kendileri yapmıştır. Pelin Esmer'in "Sinefilm", Tolga Karaçelik'in "Karaçelik Film" ve ilk filminde yapımcılık görevinin üstlenen Emin Alper'in "Alper Film" isimli yapım şirketleri vardır. Bunun yanı sıra üç yönetmenin de, tüm filmlerinin "ortak yapım" olması dikkat çekmektedir. Örneğin, Emin Alper'in ikinci filmi olan *Abluka* (2015) Türkiye-Katar-Fransa ortak yapımıyken, Pelin Esmer'in ilk iki filmi (*11'e 10 Kala*, 2009 ve *Gözetleme Kulesi*, 2012) Türkiye-Fransa-Almanya ortak yapımıdır. Tolga Karaçelik'in ikinci uzun metrajı *Sarmaşık* (2014) ise Türk-Alman ortak yapımı bir filmidir. Ortak yapım olmasının dışında bu bağımsız yönetmenleri bir başka ortak özelliğiye, Eurimages ve Kültür Bakanlığından destek almalarıdır. Ortak yapım olma özelliği ve Bakanlık desteği, ilk bakışta bu yönetmenlerin ekonomik bağımsızlığını tartışmalı bir hale getirmiştir. Ancak günümüzdeki ekonomik bağımsızlık kavramı farklıdır, tıpkı Avrupa sinemasında olduğu gibi ülkemizde de ortak yapımcılar aracılığıyla yapılabilmektedir. Bu noktada esas önemli olan şey yönetmenlerin, istedikleri filmi yapıp yapmadıklarıdır.

Anlatımsal bağımsızlık pratiği açısından incelediğimiz zaman, bu yönetmenlerin kendi özgün ve kişisel stillerini filmlerine yansıttıklarını görmekteyiz. Üç yönetmen de, ana akım sinema anlayışının dışında filmler üretirken, klasik anlatı yapısı yerine daha çok çağdaş anlatı yapısına uygun bir dil kullanmaktadır. Bunun en belirgin örneği ise üç yönetmenin de bütün filmlerinde uyguladığı açık uçlu final sahneleridir. İdeolojik açıdan bağımsızlık pratiği kapsamında incelediğimiz zaman bu üç yönetmenin filmleri de, geleneksel ve egemen sinema anlayışının ötesinde, alternatif düşünceler içerisinde yapılan muhalif ve eleştirel filmlerdir. Bu nedenle ideolojik açıdan bağımsızdırlar.

Bu üç bağımsız yönetmenin de ürettiği filmler, geniş izleyici kitlesinin beğenilerine hitap etmeyen, kendi inandıkları sinema anlayışına göre yapılan filmlerdir. Böylelikle kendi kişiselliklerini ve sanatsal kaygılarını filmlerine taşıyan bu üç yönetmen, bağımsız sinema kavramı ile örtüşmektedir. Bu yönetmenler seyircisinin etkin ve katılımcı olmasını ister. Ana akım sinemanın aksine seyircinin özdeşim kurmasını engelleyerek, seyircinin filmin konusunu içselleştirmesine izin vermeyen bu üç yönetmen, ticari sinemanın yarattığı kahramanlar yerine anti-kahramanlar yaratmayı tercih etmektedir. Bu nedenlerle ticari sinemadan uzak olan bağımsız yönetmenlerin filmlerinin, izleyici sayıları oldukça düşüktür ve sinema salonu bulmakta zorluk çekmektedirler.

Çalışmanın sonucu olarak, Âlâ Sivas'ın (Sivas, 2007:33), bağımsız sinemanın içermesi gereken dört temel pratiğini (Ekonomik bağımsızlık, ideolojik bağımsızlık, anlatımsal bağımsızlık ve seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık) yerine getiren Emin Alper, Pelin Esmer ve Tolga Karaçelik'in bağımsız bir sinema anlayışına sahip olduğu görülmüştür. Türk sinemasında yakın dönem bağımsız yönetmenler içerisinde film yapma devamlılığını da gösteren bu yönetmenler hem yapım konusunda hem anlatısal yaklaşımları konusunda kendi sinema anlayışlarını belirlemiş ve bu şekilde sinematografik üretimlerini devam ettirmektedirler.

KAYNAKÇA

KİTAP

- Abisel, N. (2003). Sessiz Sinema (2. Baskı). İstanbul: Om Yayınları.
- Akad, L. (2004). Işıklı Karanlık Arasında. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Akbulut, H. (2005). Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân. İstanbul: Bağlam Yayınları
- Akbulut, D. (2012). Sinemanın İlkleri: Avrupa Sineması. İstanbul: Etik Yayınları.
- Akşin, S. (1997). Türkiye'nin Yakın Tarihi 2. Cilt. İstanbul: Yenigün Haber Ajansı Basım ve Yayıncılık
- Arslan, M. (2010). Yeşim Ustaoglu Su, Ölüm ve Yolculuk. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Atam, Z. (2011). Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Atiken, I. (2015). Avrupa Sinema Kuramları. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bazin, A. (1966). Çağdaş Sinemanın Sorunları. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bazin, A. (2011). Sinema Nedir?. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Biryıldız, E. (2009). Sinemada Akımlar. (4. Basım). İstanbul: Beta Yayınları.
- Biskind, P. (2005). Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and The Rise of Independent Film. New York: Simon and Schuster Paperbacks.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2008). Film Sanatı. Ankara: De Ki Yayınları.
- Bradley, L, vd. (2016). Dünya Sinemasında Akımlar. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Büker, S., Topçu, G. (2019). Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Clarke, J. (2012). Sinema Akımlar: Sinema Dünyasını Değiştiren Filmler. İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Coşkun, E. (2009). Dünya Sinemasında Akımlar. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Coşkun, E. (2009). Türk Sinemasında Akım Araştırması. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Çelik, M. (2016). Politik Sinema. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Derman, D. (1994). Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu. Ankara: Değişim Yayınları.
- Derse, S. (2017). Yedi Pencereden, Yedinci Sanat Sinema Yazıları. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Dick, F, B. (2005). Anatomy Of Film, (5. Basım), Boston&New York: Bedford St. Martin's.

- Dorsay, A. (1989). Yönetmenler, Filmler, Ülkeler. (2. Basım)
İstanbul: Varlık Yayınları
- Erdoğan, Ş. (2004). Quentin Tarantino. İstanbul: Es Yayınları.
- Evren, B. (2014). Türk Sinemasının 100 Yılı. Ed.Bircan Usallı Silan.
İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
- Esen, Ş. (2002). Sinemamızda Bir Auteur Ömer Kavur. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Esen, Ş. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları. (2. Basım). İstanbul: Agora
Kitaplığı.
- Fener, S. (2014). Sinema Televizyon Video Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Yitik Ülke
Yayınları.
- Gevgilili, A. (1989). Çağını Sorgulayan Sinema. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Göral, B. (2008). Neden Bazı Filmler Daha İyi?. İstanbul: Hayal Et Kitap.
- Gürkan, H. (2015). Karşı Sinema. İstanbul: Es Yayınları.
- Hayward, S. (2012). Sinemanın Temel Kavramları. İstanbul: Es Yayınları.
- Holm, D, K. (2011). Bağımsız Sinema. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- İri, M. (2011). Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar. (2. Baskı).
İstanbul: Derin Yayınları.
- Kabadayı, L. (2013). Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek
Çözümler. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kaliç, S. (1992). Deneysel Sinemanın Kısa Tarihi. İstanbul: Hil Yayınları.
- Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar. Ankara:
De Ki Yayınları.
- Kıraç, R. (2018). Sinemanın Temelleri: Teknolojik Buluştan Sanata. İstanbul:
İthaki Yayınları.
- Kırklar, A. (2017). Onur Ünlü: Bir Sürü Endişe. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Kovâcs, A. (2016). Modernizmi Seyretmek. (2. Basım). Ankara: De Ki Yayınları.
- Levy, E. (1999). Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film,
New York: New York University Press.
- MEGEP. (2011). Radyo-Televizyon: Amerikan Sineması. Ankara:
Milli Eğitim Yayınları.
- Monaco, J. (2001). Bir Film Nasıl Okunur?. (1. Baskı). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Monaco, J. (2006). Yeni Dalga. İstanbul: +1 Kitap Yayınevi.
- Monaco, J. (2014). Bir Film Nasıl Okunur? (16. Baskı). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Onaran, A. (1994). Türk Sineması (I. Cilt). Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, A. (1995). Türk Sineması (II. Cilt). Ankara: Kitle Yayınları.

- Onaran, A., Vardar, B. (2005). 20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması. İstanbul: Beta Yayınları.
- Onaran, A. (2012). Sinemaya Giriş. (2. Basım). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özdemir, B. (2019). Türk Sinemasının Kadın Yönetmenleri Konuşuyor. İstanbul: Der Kitabevi.
- Özden, Z. (2014). Film Eleştirisi. (3. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Özdoğan, P. (2004). Minimalizm ve Sinema. İstanbul: Es Yayınları.
- Özgüç, A. (1993). 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması. İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Özgüç, A. (1990). Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özkan, E, T. (2010). İstanbul Film Endüstrisi. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Özön, N. (1963). Sinema Terimleri Sözlüğü. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Özön, N. (1985). Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özön, N. (1995). Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2000). Sinema Televizyon Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü. İstanbul: Kabalcı.
- Özön, N. (2008). Sinema Sanatına Giriş. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Pay, A. (2011). Yönetmen Sineması Semih Kaplanoğlu. (2. Baskı). İstanbul: Küre Yayınları
- Peary, G. (2010). Quentin Tarantino. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Pösteki, N. (2005). 1990 Sonrası Türk Sineması. İstanbul: Es Yayınları
- Pösteki, N. (2012). 1990 Sonrası Türk Sineması. (Genişletilmiş, 3. Baskı). Kocaeli: Umuttepe Yayınları
- Savaş, H. (2013). Sinema ve Varoluşçuluk. İstanbul: Sözcükler Yayınları.
- Schneider, S, J. (2009). Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film, Ed. Belma Baş, G. Deniz Vural. İstanbul: Caretta Yayınları.
- Scognamillo, G. (1997). Dünya Sinema Sanayii. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Scognamillo, G. (2010). Türk Sinema Tarihi. (3. Basım). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Singleton, R. (2004). Amerikan Film Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Es Yayınları.
- Smith, G. (2003). Dünya Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Sönmez, S. (2015). *Filmlerle Hatırlamak Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sunal, K. (2001). *TV ve Sinemada Kemal Sunal Güldürüsü*. İstanbul: Om Yayınevi.
- Suner, A. (2015). *Hayalet Ev*. (2. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (2003). *Sinema ve Tasarım*. (2. Basım). İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- TDK, (1992). *Türkçe Sözlük 1. Cilt*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 1*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 2*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. (2. Basım). İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Teksoy, R. (2012). *Rekin Teksoy'un Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tzioumakis, Y. (2015). *Amerikan Bağımsız Sineması*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Wollen, P. (2017). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (5. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yaylagül, L. (2018). *Sinema Toplum Siyaset*. Ankara: Dipnot Yayınları
- Yeres, A. (2006). *65 Yönetmenimizden Yerlilik, Ulusallık, Evrensellik Geriliminde Sinemamız*. İstanbul: Donkişot Güncel Yayınlar.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Zengin, F. (2017). *Türk Sinemasında Dijital Dönüşüm*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

MAKALE

- Abisel, N., Eryılmaz, T. (2011). *Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga*. *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar*, Der. Murat İri, İstanbul, Derin Yayınları, 103-125.
- Alıcı, B. (2014). *Bağımsız Sinema ve Derviş Zaim*. *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Güz Dönemi, Cilt:2 Sayı:5, s. 44-101.

- Astruc, A. vd. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem.
Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar, Ed. Ali Karadoğan,
Ankara, De Ki Yayıncılık, 21-26.
- Bayraktar, N. (2018). İngiliz Yeni Dalga Akımı: Kuzeyin Öfkesi. *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, Sayı:9, s. 94-101.
- Brioude, M. (2009). Agnès Varda: Les Chemins de la Création.
<http://www.sens-public.org/spip.php?article647&lang=fr>
Erişim Tarihi: 10.12.2018
- Can, A., Aytaş, M. (2008). Underground Filmler ve Andy Warhol Sineması.
Selçuk İletişim Dergisi, Cilt:5 Sayı:2, s. 121-127.
- Çapan, S. (1967). Yeni Amerikan Sineması. *Yeni Sinema Dergisi*, Şubat-Mart 1967,
Sayı:5, s. 31-35.
- Çapan, S. (1986). Fransız Yeni Dalgası. *Ve Sinema*, Eylül, Sayı:3, s. 24-56.
- Çeliker, D., Aksoy S. (2011). Emperyalizm Aracı Olarak Sinema: Avatar Filmine İlişkin Bir Çözümleme. *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı: 18, s. 65-81.
- Cox, A. vd. (2012). Sinemanın Ontolojisi Ya Da Şiirsel Gerçekçiliğin Peşinde: Auterist Perspektiften Semih Kaplanoğlu ve Yusuf Üçlemesi. İletişim Bilimlerinde Araştırma Yöntemleri-Görsel Metin Çözümleme, Ed. Özlem Gülloğlu, Ankara, Ütopya Yayınevi, 69-110.
- Çilingir, A. (2017). Türkiye’de Ulusal Bir Sinema Hareketi Oluşturma Çabaları ve Halit Refiğ. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, Cilt:4, Sayı:12, s. 232-240.
- Çöloğlu, D. (2009). Bir Üçlemeyi, Modern-Geleneksel ve Kadın-Erkek Karşıtlığında Yeniden Okumak: Gelin, Düğün, Diyet. *Selçuk İletişim Dergisi*, Cilt:6 Sayı:1, s. 144-153.
- Dağtaş, E., Aydın, N., Yılmaz, Ç. (2018). Sinemanın Ekonomi Politikası: 2016 Yılı Verileri Üzerine Bir Değerlendirme. *TRT Akademi*, Cilt: 3, Sayı: 5, s. 186- 218.
- Daldal, A. vd. (2015). Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni Türk Sineması Üzerine. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Ed. Deniz Bayraktar, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 13-22.
- DİRİM, (2006). Francis Ford Coppola. *Dirim Aylık Tıp Gazetesi*, Ekim-Kasım-Aralık, Sayı: 4, s. 1-5.

- Dönmez, A., Becerikli, R. vd. (2016) Eril İktidarın Alegorisi Olarak Gözetleme Kulesi. Medyada Toplumsal Cinsiyet Okumaları, Ed. Prof. Dr. Dilek Takımcı, Yrd. Doç. Dr. İlknur Gürses, İzmir, Ege Üniversitesi Yayınları, 69-79.
- Evren, B. (2003-2004). Türk Sinemasında Yeni bir Dönem: Bağımsız Sinemacılar. *Antrakt*, (Aralık 2003-Ocak 2004), Sayı:75-76, s.16
- Fox, D. vd. (2010). Bir Bakalım; Bugün Kimlerin Telefonlarına Çıkmayacağım?. Quentin Tarantino, Ed. Gerald Peary, Çev. Neşfa Dereli, İstanbul, Agora Kitaplığı, 1-5.
- Geçit, B. (2013). John Stuart Mill’de Kadının Toplumsal Konumu. *Beytulhikme Felsefe Dergisi*, Cilt: 3, Sayı: 2, s. 105-127.
- Güçhan, G. (1993). Sinema-Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi*, Sayı:12, s. 51-71.
- Güngör, A. (2014). Auteur Kuramı ve Metin Erksan Sineması. *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science*. Winter, 2014, p. 79-100. Doi number:<http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2595>
- Güner, T., Akyıldız, H. (2014). Gelin, Düğün, Diyet Filmleri Işığında Geçmişten Günümüze Türkiye’de Göç, İstihdam ve Kentleşme Sorunları. *Çalışma ve Toplum Dergisi*, Sayı: 1, s. 187-210.
- Gürbüz, N. (2015) Yeni (Bağımsız) Türk Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili. *Selçuk İletişim Fakültesi Dergisi*, Ocak 2015, Cilt: 8, Sayı: 4, s. 266-280.
- Kablamacı, A, D. (2011). Auteur Eleştirisi Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri. Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, Der. Murat İri, İstanbul, Derin Yayınları, 63-102.
- Kael, P. vd. (2010). Çemberler ve Kareler. Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar, Ed. Ali Karadoğan, Ankara, De Ki Yayıncılık, 47-70.
- Kara, M. (2016). Düğün-Diyet-Gelin Üçlemesi Üzerinden Kırdan Kente Göç Olgusunun Analizi. *The Journal of Academic Social Science Studies International Journal of Social Science*. Autumn III, 2016, p. 505-515, Doi number:<http://dx.doi.org/10.9761/JASSS4857>
- Morandini, M. vd. (2003) Faşizmden Yeni-Gerçekçiliğe İtalya. Ed. Geoffrey Nowell-Smith Dünya Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 412-416

- McDonald, P. (2009). Miramax, Life is Beautiful, and the Indiewoodization of the foreign language. *Film market in the USA, New Review of Film and Television Studies*, 7:4, 353-375.
<http://dx.doi.org/10.1080/17400300903306706> (Erişim Tarihi: 17.12.2018).
- Neupert, R (2016). Fransız Yeni Dalgası. *Dünya Sinemasında Akımlar*, Ed. Linda Badley, R. Barton Palmer, Steven Jay Schneider, Çev. Zahit Atam, İstanbul, Doruk Yayınları, 79-96.
- Odabaş, B. (1994). Fransız Sinemasında Yeni Dalga. *Marmara İletişim Dergisi*, Sayı:5, s. 281-288.
- Ortner, S. (2012). Against Hollywood American Independent Film As A Critical Cultural Movement. *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, Cilt:2, Sayı:2, s. 1-21.
- Osmanoğulları, F., Mutlu, D. (2014). John Cassavetes Sinemasında Gerçekliğin Yeniden Üretimi. *SineCine Sinema Araştırmaları Dergisi*, 2014, Sayı: 5(1), Bahar, s. 75- 96.
- Önbayrak, N, U. (2008). Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği. *Marmara Üniv. İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı:13, s. 187-203
- Özel, E. vd. (2011) Faşizmden Yönetmen Sineması Semih Kaplanoğlu. Ed. Ayşe Pay, İstanbul, Küre Yayınları.
- Özsoy, A., Öztürk, S. (2017). Pelin Esmer İle Söyleşi. *SineFilozofi Dergisi*, Cilt:2, Sayı:4, s. 161-172.
- Sarı, Ç. (2016). Özgürlüğün Olmadığı Yerde Hakikat Nedir Ki?. *Moment Dergi*, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi, Cilt: 3, Sayı: 2, s. 508-511.
- Sarı, G. (2017). Türkiye’de Özel Televizyon Yayıncılığının Gelişimi ve Medyanın Mülkiyet Yapısı. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:5, Sayı:18 s. 2087-2096.
- Sarris, A. vd. (2010). Auteur Kuramı Üzerine Notlar. *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*, Ed. Ali Karadoğan, Ankara, De Ki Yayıncılık, 41-46
- Sayman, A. (1973). Türk ve Dünya Sinemasının Konumu. *Gerçek Sinema*, Kasım 1973, Sayı:2, s. 11-20.

- Smith, G. vd. (2010). Emin Ellerde Olduğunuzu Bilmelisiniz. Quentin Tarantino, Ed. Gerald Peary, Çev. Neşfa Dereli, İstanbul, Agora Kitaplığı, 122-141.
- Bayraktar, S, D. (2005) Godard on Godard Veya Jlg Par Jlg, *Toplumbilim Avrupa Sineması Özel Sayısı*, Ocak 2005, Sayı: 18, İstanbul, Bağlam Yayınları.
- Süalp, T. (2003-2004). Bağımsız Sinema Kim(ler)den ve Ne(ler)den Bağımsızdır ve İllaki Niye Bağımsızdır?. *Antrakt*, Aralık-Ocak 2003/2004, Sayı:75-76, s.17-20.
- Süalp, T. (2011). Marksizm ve Sinema: Hacimde İlmek Atmak. Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, Der. Murat İri, İstanbul, Derin Yayınları, 103-125.
- Szabo, C. (2010). Independent, Mainstream and In Between: How and Why Indie Films Have Become Their Own Genre. http://digitalcommons.pace.edu/honorscollege_theses/96 (çevrimiçi, erişim tarihi: 11.02.2019).
- Toros, N, K. (2018). Küreselleşme ve Sinema. <https://www.academia.edu/35550539> (çevrimiçi, erişim tarihi: 16.11.2018).
- Uğur, G. (2016). 12 Eylül Sineması ve Parçalanmış Kişilikler: Sen Türkülerini Söyle Filminin Travma Teorisi Çerçevesinde Analizi. *SineFilozofi Dergisi*, Cilt:1, Sayı:2, s. 23-46.
- Uğur, U. (2017). Auteur Yönetmen Yaklaşımının Türk Sinemasına Yansımaları: Demirkubuz Sineması. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*.
- Vardan, U. (2014). 12 Eylül'den Sonra Yeşilçam. *Atlas Tarih*, Ağustos-Eylül 2014, Sayı: 28, s. 114-119.
- White, G. (2007). Quentin Tarantino. 50 Çağdaş Sinemacı, Ed. Yvonne Tasker, Ankara, Dost Kitabevi, 386-393.
- Yenen, İ. (2012). Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği. *İnsan ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, 2012, Cilt:1, Sayı:3 s. 240-271. Cilt: 6, Sayı: 3, s. 227-241.
- Yılmazok, L. (2016). Dağılan Beyin Parçalarına Gülmek: Quentin Tarantino Filmlerinde Şiddet ve Mizah. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Haziran 2016, Sayı: 25, s. 179-193.

Yüksel, E. (2016). Didaktizm Sanatı Öldürür – Emin Alper’le Söyleşi. *Moment Dergi, Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, Cilt: 3, Sayı: 2, s. 512-516.

TEZLER

- Akçora, E. (2015). Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması. Ordu Üniversitesi, SBE, Ordu.
- Boydak, S. (2006). Türk Sineması'nda Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem. Marmara Üniversitesi, SBE, İstanbul.
- Çavuşoğlu, N. (2006). 1990 Sonrası Türkiye’de Bağımsız Sinema Marmara Üniversitesi, SBE, İstanbul.
- Erensoy, Ş, F. (2012). Hollywood’dan İndiewood’a Amerikan Sineması’nın Değişimi. İstanbul Kültür Üniversitesi, SBE, İstanbul
- Gül, M, E. (2018). Auteur Yönetmen Jean-Luc Godard Sinemasında Dönemler ve Yenilikçi Arayışlar. Akdeniz Üniversitesi SBE, Antalya.
- Kurt, C. (2018). Sinematografik Bir Gelenek Olarak Auteursizm ve Ümit Ünal Sineması. Atatürk Üniversitesi, SBE, Erzurum.
- Midilli, S. (2014). Yeni Dalga Sinemasının Görünmeyen Feminin Yüzü: Agnès Varda Sinemasında Kadın Temsili. Marmara Üniversitesi, SBE, İstanbul.
- Saygılı, Y, K. (2015). Derviş Zaim Sineması’nda Estetik Arayış. Marmara Üniversitesi, SBE, İstanbul.
- Sivas, Â. (2007). Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri. Marmara Üniversitesi, SBE, İstanbul.
- Yavuzkanat, M, S. (2010). Türk Sinemasının İstatistiksel Analizi ve Devlet Desteğinin Sektöre Etkisi. (Uzmanlık Tezi) Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü

İNTERNET

- Acaroğlu, D. (2012). Ya Düşman Düşman Değilse. (çevrimiçi). <https://www.evrensel.net/haber/26642/ya-dusman-dusman-degilse> (erişim tarihi: 19.05.2019).
- Aytaç, S., Göl, B. (2013). Emin Alper: Aristo Varsa Brecht De Var Altyazı Sinema Dergisi. (çevrimiçi). <https://www.altyazi.net/soylesiler/emin-alper-aristo-varsa-brecht-de-var/> (erişim tarihi: 21.04.2019).

Bereket, B. (2016). Beste Bereket, Sinema Keyfi Maximum'da – Tolga Karaçelik. (çevrimiçi). <https://www.youtube.com/watch?v=88qiYWYFO-E> (erişim tarihi: 30.07.2019).

Gürsoy, N, Dinçer, M. (2016). Tolga Karaçelik'le Metaforik Bir Söyleşi. (çevrimiçi). <https://filmhafizasi.com/tolga-karacelikle-metaforik-bir-soylesi/> (erişim tarihi: 02.04.2019).

İnceoğlu, D. (2012). 27 Dakikada Emin Alper. (çevrimiçi). <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/27-dakikada-emin-alper-22110908> (erişim tarihi: 16.07.2019).

İstanbul Film Akademi, Tolga Karaçelik-Arka Plan Programı. (2018). <https://www.youtube.com/watch?v=kZcoz0KJsBE> (erişim tarihi: 30.07.2019).

Kapalı Gişe: Türkiye'de Tekelleşen Film Dağıtımı (2016). Belgesel <https://vimeo.com/161509960> (erişim tarihi: 26.06.2019).

Mengü, N. (2018). Nevşin Mengü ile Bire Bir'in Konuğu Tolga Karaçelik. (çevrimiçi). <https://www.youtube.com/watch?v=NKsUZ-la3o4> (erişim tarihi: 07.06.2019).

Obenler, M. (2018). Türkiye, Genç Kuşak Başarılı Sinemacıları Yok Etmeye Çalışıyor. (çevrimiçi). <https://www.kibrisgazetesi.com/kultur-sanat/turkiye-genc-kusak-basarili-sinemacilari-yok-etmeye-calisiyor-h41286.html> (erişim tarihi: 11.02.2019).

Özgen Berkol Doğan Bilimkurgu Kütüphanesi, Emin Alper Söyleşisi. (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=MAQ0SKvXGcw> (erişim tarihi: 02.07.2019).

<http://www.antraktsinema.com/makale.php?id=773> (erişim tarihi: 22.10.2018).

<https://boxofficeturkiye.com/> (erişim tarihi: 30.12.2018).

<http://kameraarkasi.org> (erişim tarihi: 22.07.2019).

<http://pelinesmer.com/filmler/> (erişim tarihi: 03.08.2019).

EKLER

Tablo 1. Türkiye’de Bağımsız Sinema’nın Öncü Yönetmenleri

Nuri Bilge Ceylan	Zeki Demirkubuz	Reha Erdem	Yeşim Ustaoğlu	Derviş Zaim
<i>Kasaba</i> (1997)	<i>C Blok</i> (1994)	<i>A Ay</i> (1988)	<i>İz</i> (1994)	<i>Tabutta Rövaşata</i> (1996)
<i>Mayıs Sıkıntısı</i> (1999)	<i>Masumiyet</i> (1997)	<i>Kaç Para Kaç</i> (1999)	<i>Güneşe Yolculuk</i> (1999)	<i>Filler ve Çimen</i> (2000)
<i>Uzak</i> (2002)	<i>Üçüncü Sayfa</i> (1999)	<i>Korkuyorum Anne</i> (2004)	<i>Bulutları Beklerken</i> (2003)	<i>Çamur</i> (2003)
<i>İklimler</i> (2006)	<i>İtiraf</i> (2001)	<i>Beş Vakit</i> (2006)		<i>Paralel Yolculuklar</i> <i>-Belgesel-</i> (2004)
<i>Üç Maymun</i> (2008)	<i>Yazgı</i> (2001)	<i>Hayat Var</i> (2008)	<i>Sırtlarındaki Hayat</i> <i>-Belgesel-</i> (2004)	<i>Cenneti Beklerken</i> 2006
<i>Bir Zamanlar Anadolu’da</i> (2011)	<i>Bekleme Odası</i> (2003)	<i>Kosmos</i> (2009)	<i>Pandora’nın Kutusu</i> 2008	<i>Nokta</i> 2008
<i>Kış Uykusu</i> (2014)	<i>Kader</i> (2006)	<i>Jin</i> (2013)	<i>Araf</i> (2012)	<i>Gölgeler ve Suretler</i> (2010)
<i>Ahlat Ağacı</i> (2018)	<i>Kıskanmak</i> (2009)	<i>Şarkı Söyleyen Kadınlar</i> (2013)	<i>Tereddüt</i> (2016)	<i>Devir</i> (2013)
	<i>Yeraltı</i> (2012)			<i>Balık</i> (2014)
	<i>Bulantı</i> (2015)	<i>Koca Dünya</i> (2016)		<i>Rüya</i> (2016)
	<i>Kor</i> (2016)			

Tablo 2. Türkiye’de 90’lı Yıllarda Bağımsız Sinemaya Başlayan Diğer Yönetmenler

Handan İpekçi	Serdar Akar	Reis Çelik	Kutluğ Ataman
<i>Babam Askerde</i> (1994)	<i>Gemide</i> (1998)	<i>Işıklar Sönmesin</i> (1996)	Karanlık Sular (1994)
<i>Büyük Adam Küçük Aşk</i> (2001)	<i>Dar Alanda Kısa Paslaşmalar</i> (2000)	<i>Hoşçakal Yarın</i> (1998)	Semiha B. Unplugged -Belgesel- (1997)
<i>Saklı Yüzler</i> (2006)	<i>Maruf</i> (2001) <i>Barda</i> (2006)	<i>İnat Hikayeleri</i> (2003)	Lola + Bilidikid (1998)
<i>Çınar Ağacı</i> (2010)	<i>Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm</i> (2011) <i>Behzat Ç Ankara Yanıyor</i> (2013) <i>Çiçero</i> (2019)	<i>Mülteci – 2007</i> <i>Lal Gece – 2012</i>	Peruk Takan Kadınlar -Belgesel- (2000) Ruhumu Asla (2000) 2 Genç Kız (2004) Aya Seyahat -Belgesel- (2009) Kuzu (2014) Oryantalya (2016) Hilal, Feza and Other Planets (2019)

Tablo 3. 2000’li Yıllarda Bağımsız Sinemaya Başlayan Yönetmenler

Semih Kaplanoğlu	Ümit Ünal	Onur Ünlü	Tayfun Pirseli moğlu	Özcan Alper
<i>Herkes Kendi Evinde</i> (2000)	<i>Dokuz</i> (2002)	<i>Polis</i> (2006) <i>Çocuk</i> (2007)	<i>Hiçbir yerde</i> (2001)	<i>Sonbahar</i> (2007)
<i>Meleğin Düşüşü</i> (2004)	<i>Anlat İstanbul</i> (2004)	<i>Güneşin Oğlu</i> (2008)	<i>Rıza</i> (2006)	<i>Kars Öyküleri -Belgesel-</i> (2010)
<i>Yumurta</i> (2007)	<i>Ara</i> (2007)	<i>Beş Şehir</i> (2009)	<i>Pus</i> (2009)	
<i>Süt</i> (2008)	<i>Gölgesizler</i> (2008)	<i>Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi</i> (2011)	<i>Saç</i> (2010)	<i>Gelecek Uzun Sürer</i> (2011)
<i>Bal</i> (2009)	<i>Kaptan Feza</i> (2009)			
<i>Buğday</i> (2017)	<i>Ses</i> (2010)	<i>Sen Aydınlatırsın Geceyi</i> (2013)	<i>Ben O Değ ilim</i> (2013)	<i>Rüzgarın Hatıraları</i> (2014)
	<i>Nar</i> (2011) <i>Sofra Sırları</i> (2017)	<i>İtirazım Var</i> (2014)	<i>Yol Kenarı</i> (2016)	
		<i>Kırk Kalpler Bankası</i> (2015)		
		<i>Aşkın Gören Gözlere İhtiyacı Yok</i> (2017)		
		<i>Cingöz Recai</i> (2017)		
		<i>Manyak</i> (2018)		
		<i>Put Şeyler</i> (2018)		
		<i>Topal Şükran’ın Maceraları</i> (2018)		

Mahmut Fazıl Coşkun	Pelin Esmer	Aşlı Özge	Hakkı Kurtuluş	Murat Düzgünoğlu
<i>Uzak İhtimal</i> (2008)	<i>Koleksiyoncu -Belgesel-</i> (2002)	<i>Köprüdekiler</i> (2009)	<i>Orada</i> (2009)	<i>Hayatın Tuzu</i> (2009)
<i>Yozgat Blues</i> (2011)	<i>Oyun</i> (2005)	<i>Hayatboyu</i> (2013)	<i>Gözümün Nuru</i> (2013)	<i>Neden Tarkovski Olamıyorum?</i> (2014)
<i>Anons</i> (2017)	<i>11'e 10 Kala</i> (2009)	<i>Ansızın</i> (2016)		<i>Halef</i> (2018)
	<i>Gözetleme Kulesi</i> (2012)			
	<i>İşe Yarar Bir Şey</i> (2017)			

Tablo 4. 2010 Yılında Bağımsız Sinemaya Başlayan Yönetmenler

Tolga Karaçelik	Emin Alper	Deniz Gamze Ergüven	Çiğdem Vitrinel	Kaan Müjdecı
<i>Gişe Memuru</i> (2011)	<i>Tepenin Ardı</i> (2012)	<i>Mustang</i> (2015)	<i>Geriye Kalan</i> (2011)	<i>Sivas</i> (2013)
<i>Sarmaşık</i> (2014)	<i>Abluka</i> (2015)	<i>Kings</i> (2017)	<i>Fakat Müzeyyen Bu Derin Bir Tutku</i> (2014)	<i>Iguana Tokyo</i> (2016)
<i>Kelebekler</i> (2018)	<i>A Tale of Three Sisters</i> (2019)	<i>The Lifeboat</i> (2019)		

Görkem Yeltan	Seren Yüce	Erdem Tepegöz	Hüseyin Karabey	Erhan Tuncer
<i>Yemekteydik ve Karar Verdim</i> (2015) <i>Bağcık</i> (2018)	<i>Çoğunluk</i> (2010) <i>Rüzgarda Salınan Nilüfer</i> (2015)	<i>Zerre</i> (2012) <i>Gölgeler İçinde</i> (2019)	<i>Sesime Gel</i> (2014) <i>İçerdekiler</i> (2018)	<i>Deneme Çekimi</i> (2013) <i>Ağustos Böcekleri ve Karıncalar</i> (2016)
Emre Yeksan	Kerem Topuz	Ali Aydın	Kıvanç Sezer	Selim Güneş
<i>Körfez</i> (2017) <i>Yuva</i> (2018)	<i>Film</i> (2011) <i>Lavinya</i> (2012) <i>Lavinya -Yeniden Çekim-</i> (2018)	<i>Küf</i> (2012) <i>Kronoloji</i> (2018)	<i>Babamın Kanatları</i> (2016) <i>Küçük Şeyler</i> (2019)	<i>Kar Beyaz</i> (2010) <i>Düş Kırgınları</i> (2018)
Mehmet Can Mertoğlu	Ümit Köreken	Nesimi Yetik	Belmin Söylemez	Belma Baş
<i>Albüm</i> (2016)	<i>Mavi Bisiklet</i> (2016)	<i>Toz Ruhü</i> (2014)	<i>Şimdiki Zaman</i> (2011)	<i>Zefir - 2010</i>
Erol Mintaş	Fikret Reyhan	Deniz Akçay	Ceylan Özgün Özçelik	Esra Saydam & Nisan Dağ
<i>Annemin Şarkısı</i> (2014)	<i>Sarı Sıcak</i> (2017)	<i>Köksüz</i> (2013)	<i>Kaygı</i> (2017)	<i>Deniz Seviyesi</i> (2014)
Vuslat Saraçoğlu	Banu Sıvacı	Senem Tüzen	Mehmet Ali Konar	Ahu Öztürk
<i>Borç</i> (2018)	<i>Güvercin</i> (2018)	<i>Ana Yurdu</i> (2015)	<i>Renksiz Dünya</i> (2017)	<i>Toz Bezi</i> (2015)

