

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

SİNEMA BİLİM DALI

**ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR ÇERÇEVESİNDE
“BAĞIMSIZ TÜRK SİNEMASININ” İNCELENMESİ**

Doktora Tezi

FERİT ÇAĞIL

İSTANBUL-2023

T.C.

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

SİNEMA BİLİM DALI

**ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR ÇERÇEVESİNDE
“BAĞIMSIZ TÜRK SİNEMASININ” İNCELENMESİ**

Doktora Tezi

FERİT ÇAĞIL

Danışman: Prof. Dr. Mehmet ÖZTÜRK

İstanbul-2023

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Ferit Çağıl
Anabilim Dalı	: Radyo Televizyon ve Sinema
Programı	: Sinema
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Mehmet Öztürk
Tez Türü ve Tarihi	: Doktora – 2023
Anahtar Kelimeler	: Bağımsız Sinema, Bağımsız Film, Bağımsız Yönetmen

ÖZET

ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR ÇERÇEVESİNDE “BAĞIMSIZ TÜRK SİNEMASININ” İNCELENMESİ

Bağımsız sinema hem dünyada hem de ülkemizde üzerine oldukça fazla tartışmanın yapıldığı bir kavramdır. Kavramın akışkan yapısı, kavram üzerine yapılan tanımlamaların da oldukça fazla olmasını beraberinde getirir. Türkiye’deki bağımsız sinema üzerine literatür incelendiğinde bağımsız sinema ve sinemacıların bir ön kabule dayanarak çalışmaya dahil edildiği görünür. Çalışma bundan hareketle Türkiye’de bağımsız sinemanın durumunu ve bağımsız sinema kavramını tartışmayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda literatürde bağımsız sinemacı olarak geçen yapımcı ve yönetmenler ile amaçlı örneklem yöntemine göre derinlemesine mülakatlar yapılmıştır. Derviş Zaim, Emin Alper, Ümit Ünal, Tolga Karaçelik, Tayfun Pirselimoglu, Serkan Çakarer, Zeynep Atakan ve Nadir Öperli amaçlı örneklem yöntemine göre görüşme yapılacak yapımcı ve yönetmenler olarak belirlenmiş ve kendilerine yedi açık uçlu soru yöneltilmiştir. Çalışma sonucunda görüşülenlerin tamamı, ekonomik, siyasi vb. birçok açıdan geleneksel yapım koşullarından uzak olduklarını ifade etmiş ve kendilerini “olabildikleri kadar bağımsız” olarak tanımlamışlardır. Ayrıca sinemada saf bir bağımsızlığın imkansızlığının özellikle altını çizmişlerdir.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Ferit Çağıl
Field : Radio Television and Cinema
Programme : Cinema
Supervisor : Prof. Dr. Mehmet Öztürk
Degree Awarded and Date : PhD - 2023
Keywords : Independent Cinema, Independent Film, Independent Director

ABSTRACT

EXAMINATION OF “INDEPENDENT TURKISH CINEMA” WITHIN THE FRAMEWORK OF CRITICAL APPROACHES

Independent cinema emerges as a concept that has been extensively discussed both globally and in our country. The fluid nature of the concept leads to numerous definitions and interpretations. When the literature on independent cinema in Turkey is examined, it becomes apparent that independent cinema and filmmakers are included based on a preconceived notion. Based on this, the present study aims to discuss the state of independent cinema in Turkey and the concept of independent cinema. In line with this aim, in-depth interviews were conducted with producers and directors referred to as independent filmmakers in the literature, using a purposive sampling method. Derviş Zaim, Emin Alper, Ümit Ünal, Tolga Karaçelik, Tayfun Pirselimoglu, Serkan Çakarar, Zeynep Atakan, and Nadir Öperli were determined as the filmmakers and producers to be interviewed using the purposive sampling method, and they were asked seven open-ended questions. As a result of the study, all participants emphasized that they are far from traditional production conditions in terms of economic, political, and other aspects, and they defined themselves as "as independent as possible". They also emphasized the impossibility of pure independence in cinema, particularly highlighting this aspect.

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	1
Sorun Sunumu.....	1
Amaç ve Önem	3
Literatür Taraması.....	4
Araştırma Soruları.....	6
Yöntem.....	7
BÖLÜM I: BAĞIMSIZ SİNEMA TARTIŞMALARI.....	11
1.1. Bağımsız Film.....	11
1.2. Bağımsız Amerikan Sineması	18
1.3. Bağımsız Avrupa Sineması	22
1.4. Bağımsız Sinemayla İç İç Kullanılan Kavramlar	24
1.4.1. Sanat Sineması.....	25
1.4.2. Avangard Sinema.....	32
1.4.3. Üçüncü Sinema	37
BÖLÜM II: TÜRK SİNEMASINDA YAPIM VE DAĞITIM.....	46
2.1. Türk Sinemasında 1896-1948 Yılları Arası Yapım ve Dağıtım Yöntemleri.....	48
2.2. Türk Sinemasında 1948-1990 Yılları Arası Yapım ve Dağıtım Yöntemleri.....	71
2.3. Türk Sinemasında 1990 Sonrası Yapım ve Dağıtım Yöntemleri	88
2.4. 2020 Sonrasında, Tekelleşen Yapım ve Dağıtım Çerçevesinde Bağımsız Türk Sineması.....	98
2.5. Yapım ve Dağıtımın Tekelleşmesi Çerçevesinde Türk Sineması	110
BÖLÜM III: TÜRKİYE’DE BAĞIMSIZ SİNEMA TARTIŞMALARI.....	116
3.1. Bağımsız Türk Sinemasının Üretim Dinamikleri	117

3.1.1. Bağımsız Türk Sineması ve Festivaller	117
3.1.2. Bağımsız Türk Sineması ve Dijital Platformlar	134
3.1.3. Bağımsız Türk Sineması ve Kültür Bakanlığı.....	143
3.1.4. Bağımsız Türk Sineması ve Eurimages.....	150
3.1.5. Bağımsız Türk Sineması ve Kitlese Fonlama	153
3.2. Bağımsız Türk Sinemasının Gösterim Alanları.....	160
3.3. Yeşilçam Dönemi Bağımsızlık Denemeleri	163
3.4. 1990 – 2020 Arası Türk Sinemasında Bağımsızlık Örnekleri.....	171
3.5. Türkiye’de Bağımsız Sinemaya Eleştirel Bakış	182
BÖLÜM IV: KİŞİSEL GÖRÜŞMELERDEN ELDE EDİLEN BULGULAR.....	188
4.1. “Sizce bağımsız sinema nedir?” Sorusuna İlişkin Bulgular	189
4.2. “Dünyadaki ve Türkiye’deki bağımsız sinemanın durumu ve geleceği hakkında ne düşünüyorsunuz?” Sorusuna İlişkin Bulgular.....	193
4.3. “Türkiye’deki devlet kurumlarının sinemaya verdiği desteğin bağımsız sinemaya etkisi hakkında ne düşünüyorsunuz?” Sorusuna İlişkin Bulgular	198
4.4. “Dijital platformların yaygınlaşmasının bağımsız sinema üzerine olan etkileri hakkında ne düşünüyorsunuz?” Sorusuna İlişkin Bulgular	202
4.5. “Film festivallerinin bağımsız sinemaya etkileri hakkında neler düşünüyorsunuz?” Sorusuna İlişkin Bulgular	207
4.6. “Yapım, dağıtım ve gösterim alanında yaşanan tekelleşmenin bağımsız sinemaya etkileri hakkında neler düşünüyorsunuz?” Sorusuna İlişkin Bulgular	212
4.7. “Siz kendinizi bağımsız sinemacı olarak tanımlıyor musunuz? Neden?” Sorusuna İlişkin Bulgular	216
SONUÇ.....	219
KAYNAKÇA	226
EKLER	259

ŞEKİLLER TABLOSU

Şekil 1: Sinema Salonu Sayısı 2006-2021	97
Şekil 2: Sinema Seyirci Sayısı, 2006-2021	97
Şekil 3: Gösterilen Yerli ve Yabancı Film Sayısı, 2006-2021.....	98
Şekil 4: Kitlemel Fonlama Süreci.....	154



TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Sinemanın Yedi Temel Günahı ve Yedi Temel Erdemi	37
Tablo 2: 1914-1922 Yılları Arası Yapılan Yerli Film Sayısı	53
Tablo 3: 1948 Raporundaki Sinema Sayıları ve Tahmini Koltuk Kapasitesi.....	62
Tablo 4: 1950’e Kadar Var Olan Yapım Dağıtım Yapan Şirketler	65
Tablo 5: Bölge Dağıtımçıları ve İller	77
Tablo 6: Çağdaş Sinema Dergisi Türk Sineması Raporu 1974.....	79
Tablo 7: Türk Yönetmenlerin Çektiği Film Sayısı.....	80
Tablo 8: 1950-1990 Arasında Yapılan Film Sayısı	87
Tablo 9: 1994-2002 Arası Çekilen-Vizyona Giren Türk Filmi.....	96
Tablo 10: CGV Mars’a Ait Sinema Salon ve Sayıları.....	102
Tablo 11: Boxoffice Tüm Yıl Verileri.....	104
Tablo 12: Tüm Zamanların En Çok İzlenen On Film, Yapım ve Dağıtım.....	106
Tablo 13: Dağıtım Alanında Yıllara Göre Dağılım.....	108
Tablo 14: Film Festivallerini Anlamak İçin İki Model	125
Tablo 15: 2018’de ABD Merkezli Yedi Şirket İçin Yayın Hizmetleri.....	138
Tablo 16: Türkiye’deki Kitle Fonlama Platformlarının Faaliyet Alanları	155
Tablo 17: Platformların Proje Sayılarının Kategorilere Göre Dağılımı	157
Tablo 18: Kickstarter.Com Sitesinin Proje Kategori ve Sayısı	157
Tablo 19: 1950-1989 Sinemacılık Sektörünün Örgütlenme Biçimi.....	172
Tablo 20: 1989-2006 Sinemacılık Sektörünün Örgütlenme Biçimi.....	172

KISALTMALAR

BER	Belediye Eğence Resmi
CASA	Yedinci Sanatın Dostları
CNC	Fransız Ulusal Sinema Merkezi
FIAPF	Uluslararası Film Yapımcıları Birliği Federasyonu
RTÜK	Radyo ve Televizyon Üst Kurulu
SO-DER	Sinema Oyuncuları Derneği
SVOD	Talep Üzerine Video Aboneliği
TDK	Türk Dil Kurumu
TRT	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TÜİK	Türkiye İstatistik Kurumu
YFYC	Yerli Film Yapanlar Cemiyeti

*“Sinemayı ben icat etmedim
ama onu endüstri
haline ben getirdim”
Charles Path *

GİRİŞ

Türkiye’de bağımsız bir sinemanın var olduğu  n kabulüne dayanarak yapılmış çalışmaların oldukça fazla olduğu dikkat çeker. Çalışmalarda bağımsız sinemanın ne olduğu, Türkiye’de bağımsız sinemanın sınırlarının ne olduğu vb. tartışmalara değinilmeden, çalışmaların tamamlandığı görülür. Ayrıca yapılan çalışmalarda bağımsız sinemaya dair getirilen eleştirilere yer verilmemiş olması dikkat çeken bir diğer noktadır.

Sorun Sunumu

Türkiye’de 1990’lı yıllar önemli değişim ve dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olur. Bir yandan 1980’li yıllarda güç kazanan Neo-Liberal ekonomi politikalarının olumsuz etkileri ve derinleşen ekonomik kriz, diğer yandan artan terör ve şiddet olayları ülkeyi yaşanmaz hale getirir. Toplumsal yaşamın hızla değişip dönüştüğü bu kaotik dönemde, Türk sineması da önemli değişim ve dönüşümler geçirir. Türk sinemasında 1960’lı yıllarda başlayan, yaklaşık olarak 40 yıl süren Yeşilçam dönemi kapanır ve 1990’ların ortalarından itibaren yeni bir oluşum meydana gelir. Kimilerinin yeni, kimilerinin sanat, kimilerinin yönetmen, kimilerinin ise bağımsız sinema diye nitelediği bu kavramlar, Türk sineması için yeni bir dönemin başlangıcıdır.

Yeşilçam Sineması’nın yerini yeni oluşumlara bıraktığı bu yıllarda, uzun süredir varlığını gösteren bölge işletmecileri kaybolup gitmiş, Türk sineması farklı bir değişim ve dönüşüm içerisine girmiştir. Bu yıllarda yapımcı prototipi de değişmiş, var olan yapımcılar kaybolup gitmiş, onların yerini yeni yapımcılar almıştır. Bu yıllarda sinemanın iki farklı koldan ilerlediğini söylemek mümkündür. Bunlardan ilki Yeşilçam’dan kalan geleneksel kalıpları kullanarak film yapanlar olurken, diğer i se geleneksel kalıpların dışına çıkararak filmlerini gerçekleştiren sinemacılarıdır.

1990'ların ortasında başlayan bu yeni dönemde yönetmenler, kendi filmlerinin hem yapımcısı hem senaristi hem sanat yönetmeni hatta kimi zaman oyuncusu olmuştur. Geleneksel üretim kalıplarının dışına çıkan bu üretim modelinin yanı sıra, konu ve üslup da tamamen farklılık gösterir. Türk sinemasında yaşanan bu değişim literatürde farklı isimler altında değerlendirilir. Sanat Sineması, Yeni Türk Sineması, Yönetmen Sineması, Bağımsız Sinema gibi başlıklarla kavramsallaştırılır.

Farklı isimler altında verilen kavramların içerikleri incelendiğinde; odaklanılan dönem, odaklanılan isimler, üretim biçimleri vb. birçok şeyin aynı olduğu dikkat çeker. Ancak bu kavramsallaştırmalar arasında tartışmanın en yoğun yaşandığı alan bağımsız sinemadır. Akademik yazın incelendiğinde; bağımsız sinemacı olarak tanımlanan isimlerin diğer kavramsallaştırmalar içerisinde yer alan isimlerle aynı olduğu görülür.

Bağımsız sinema kavramının çıkış yeri Hollywood sinemasıdır. Burada kullanılan “bağımsızlık” kavramı, büyük bir endüstri olan Hollywood sinemasının dışında yapılan işleri betimlemek içindir. Hem ekonomik hem de içerik olarak gelenekselin dışında gerçekleşen bu tarz filmler için “Amerikan Bağımsız Sineması” kavramı kullanılmıştır. Amerika’dan alınan kavram Türk sinemasında ilk anlamıyla kullanılmış ve kavramın uygun olup olmadığı üzerine tartışmalar yapılmamıştır. Oysaki böyle bir kavramı kullanabilmemiz için öncelikli olarak ülke içerisinde faaliyet gösteren bir sinema endüstrisinden bahsediyor olmamız gerekmektedir.

Bu çalışmaya referans veren nokta, bağımsız sinema kavramının bir ön kabul ile kullanıldığıdır. Literatürde dikkat çeken önemli noktalardan biri de farklı isimler altında değerlendirilmelerine rağmen aynı dönem ve aynı isimleri işaret ediyor olmalarıdır. Ancak Hollywood’da endüstriden bağımsız olarak tek manada kullanılan kavram, ülkemizde birçok yapıdan bağımsız olarak kullanılmaktadır. Ekonomik olarak bağımsız, içerik olarak bağımsız, seyirci açısından bağımsız vb. tanımlamalar bizi bağımsız sinema olgusuna götürecekse, Türkiye’de binlerce bağımsız film olduğunu söylemek mümkündür. Her film ya da her yönetmen için “şundan bağımsız” deyip “bağımsız sinemacı” ya da “bağımsız film” tanımlaması problemli bir hal almaktadır. Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde sayısız filmin en az bir veya birkaç şeyden bağımsız olduğu görülecektir.

Yapılan çalışmaların bu tartişmalara değinmeden sinemacıları ve filmleri, bir veya birkaç şeyden azade tutup bağımsız olarak tanımlamaları, problemleri de beraberinde getirmektedir. Bağımsız kavramının geniş olması, film yapan ve bağımsız olduğu belirtilen sinemacılar a dair eleştirilerin odak noktasıdır. Oysaki film yapmak, ortaklaşa bir emeği gerektiren bağımlı bir sanattır. Sinema insan emeğine bağımlıdır, sinema paraya bağımlıdır, sinema teknolojiye bağımlıdır. Bu kadar bağımlılık gerektiren bir sanat dalı için genel manada bağımsızlık etiketini kullanmak kavramın bořa dūřmesine sebebiyet vermektedir.

Yine oldukça geniş olan bu kavramın tamamen bir bağımsızlık iddiası taşıyormuş gibi dūřünölmesi, çok farklı yönlerden olumsuz eleştirileri de beraberinde getirir. Devlet kurum ve kuruluşlarından alınan destekler, fonlar, festivaller, yurtdişi destekleri vb. birçok konu, film yapan sinemacıların bağımsızlığına gölge dūřüren yapım kaynakları arasında olduğu eleştirisine maruz kalır. Amerika’da kullanılan anlamının dışına çıkarılarak kullanılan kavram, ülkemizde kelimenin ilk manasıyla kullanılmış ve geniş anlamda bir bağımsızlık beklenmiştir. Dięer taraftan da üretim ilişkisi açısından bağımsız, üslup açısından bağımsız, konu açısından bağımsız gibi farklı bakış açılarıyla filmler ya da kişiler, bağımsız sinemacı ya da bağımsız film olarak nitelendirilmiştir.

Amaç ve önem

Bu alışma; son dönem Türk sinemasının yapım ve dağıtım ayağı çerçevesinde oluşan tekelleşmeye bağlı olarak bağımsız sinemanın durumunu irdelemeyi amaçlamaktadır. Türkiye’de bağımsız sinema üzerine yapılan alışmalar, Türkiye’de bağımsız bir sinemanın var olduğu n kabulü ile hareket etmekte ve buna dair tartişmalara yer vermemektedir. Halbuki zerine oldukça fazla tanımlama yapılan bir kavram olan bağımsız sinemaya ilişkin tartişmalar, sadece Türkiye’de değil tüm dünyada uzun yıllardır devam etmektedir. Akışkan bir kavram olan bağımsız sinemayı, bu özelliğinden dolayı bir ereve içerisine sığdırabilmek mümkün olmamıştır. Bağımsız sinema; sanat sineması, avangard sinema, yönetmen sineması, karşı sinema gibi birçok kavram ile ilişki kurularak tanımlanmıştır.

Bağımsız sinemanın tanımları, Türkiye’de nasıl vuku bulduğu, bu alanda yapılan çalışmalar ve son dönem Türk sinemasında dağıtım ve gösterim alanında yaşanan tekelleşmeler göz önüne alındığında, Türkiye’de bağımsız sinema kavramı üzerine tartişma alanı açmayı

olanaklı kılmaktadır. 1987 senesinde çıkan Yabancı Sermaye Kanunu'yla yabancı yapım şirketlerinin faaliyetine izin verilmesi neticesinde, yabancı dağıtım ve gösterim şirketleri Türkiye'de faaliyet göstermeye başlar. Bu yıllarda başlayan dağıtımdaki tekelleşme çabaları günümüze kadar hızla devam eder. Boxoffice 2022 verilerine bakıldığında zaman ilk dört sırada yabancı firmalar yer almakta ve dağıtım ağındaki beş şirket pastanın %95'ini ellerinde tutmaktadır. Yapısı gereği ekonomik kazanç üzerine kurulmuş olan bu şirketler, kendilerine kâr ettirecek projeleri vizyona sokma telaşı içerisindeyler. Bu bağlamda “bağımsız sinema” olarak tanımlanan filmlerin sinema salonlarında yer bulması oldukça güçleşir. Özellikle son yıllarda bağımsız filmlere yer veren Emek Sineması, Beyoğlu Sineması, REXX ve Anadolu'da birçok sinema salonunun kapanmak zorunda kalması, durumun ciddiyetini açıkça ortaya koymaktadır.

Literatür Taraması

Literatür taramasında dikkat çeken ve bu çalışmaya referans veren nokta, yapılan çalışmaların Türkiye'de bağımsız sinemanın var olduğu ön kabulüne dayanıyor olmasıdır. “Bağımsız Türk Sineması” şeklinde tanımlanan ve literatürde bu şekilde yer alan kavram, üzerine gerekli tartışmalar yapılmadan, yönetmenlerin ya da filmlerin bağımsız olduğu savı üzerinden hareket etmiştir. Kavramın işaret ettiği dönem ve yönetmenlerin Türk sineması içerisinde farklı isimlerle de değerlendirildiği görülmüştür. “Yeni Türk Sineması”, “sanat sineması”, “yönetmen sineması”, “minimal sinema” gibi kavram ve dönemselleştirmeler, bağımsız sinema çerçevesinde değerlendirilen yönetmenler ve dönemlerle birbirinin yerine ikame bir şekilde kullanılmıştır. Türkiye'de bağımsız olarak tanımlanan sinema üzerine yapılan çalışmaların birçoğunun tezlerden meydana geldiği dikkat çeker. Tezlerin içeriği incelendiğinde referans olarak aldıkları dönemin 1990 ya da 2000'lerden sonraki Türk sineması olduğu görülür. Farklı kavramsallaştırmalar altında incelenen yönetmenlerin ve filmlerin aynı isimler olduğu da dikkat çeker.

Konuyla ilgili önemli çalışmaların başında Ala Sivas'ın “Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri” isimli doktora tezi gelir. Sivas (2007), çalışmasında bağımsızlık kavramının ne olduğuna dair yapılan tartışmaları verdikten sonra bir filmin bağımsız olarak değerlendirilebilmesi için birtakım koşullar taşıması gerektiğini aktarır. Bağımsız sinema kavramının oluşabilmesi için filmin dört pratik taşıması gerektiğini belirten Sivas, bu pratikleri şu şekilde sıralar; “endüstriyel bağımsızlık, anlatımsal bağımsızlık,

seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık ve ideolojik bağımsızlık”. Bir filmin bağımsız olarak nitelenebilmesi için bu dört pratikten bir ya da birkaçını taşıması gerektiğini aktaran Sivas, bu çerçevede yönetmenler üzerinden değerlendirme yapar. Sivas’ın çalışması bağımsız sinema konusunda Türkiye’de yapılmış en kapsamlı ve temel çalışmalardan biridir.

Türkiye’de bağımsız sinema adına yapılan kayda değer çalışmalardan biri de Antrakt Dergisi’nin 2002-2003 yılında çıkardığı 75 numaralı sayısıdır. “Türk Sinemasında Yeni Dönem Bağımsızlar” adını taşıyan sayıda, Türkiye’deki bağımsız sinemanın mevcut durumu tartışmaya açılmıştır. Evren (2003-2004), derginin giriş kısmında bağımsız sinemacıların bu dönemde zoru başardıklarını ifade eder. Ona göre Türk sinemasına yerleşen kalıpları yıkan bağımsız sinemacılar, geleneksel yöntemlerin dışında filmler üretirler. Yazar buradaki en büyük problemin ise seyirci olduğunu söyler. Antrakt Dergisi’nin bu sayısı bağımsız sinemanın ne olduğuna dair tartışmaların en yoğun yaşandığı yayınlardan biridir.

Bereste Gülçin Özdemir’in (2020), bağımsız sinemaya dair tartışmalara, yönetmen ve diğer meslek grupları üzerinden yer verdiği kitabı önem arz eder. Özdemir, “Türkiye’de Bağımsız Sinemaya Dair Tartışmalar Sahadan Düşünceler” kitabında bağımsız sinemaya dair tartışmalara yer verdikten sonra yönetmen, festival direktörleri vb. meslek gruplarının da içerisinde yer aldığı mülakatlara yer verir. Kitabın en önemli noktalarından biri, alan çalışması içeriyor oluşudur. Sektör çalışanları ile yapılan görüşmelerde bağımsız sinema kavramı tekrardan tartışmaya açılmıştır.

Tülay Çelik’in (2009), “Yönetmen Sineması” olarak tanımladığı ve bağımsız sinema tartışmaları ile paralel ilerleyen doktora çalışması bir diğer önemli kaynaktır. Neslihan Çavuşoğlu’nun (2006) bağımsız Türk sinemasının 1990’lardan sonraki gelişimine odaklandığı çalışma, Ayça Tunç’un (2005) Yeşilçam Sinemasından sonra Türk Sinemasında alternatif yönelimlere yer verdiği çalışma, Emir Orhan Kılıç’ın (2023) Çağdaş Türk Sineması içerisinde bağımsız sinemaya odaklandığı çalışma, bağımsız sinemanın incelemeye tabi tutulduğu çalışmalar olarak karşımıza çıkar.

Odak noktası bağımsız sinema olan bu çalışmaların haricinde Perihan Taş’ın (2011) *Üç Maymun* filmini dayanak noktası olarak bağımsız Türk Sinemasında erkek egemen söylemi incelediği çalışması, Nermin Orta’nın (2013) “Meşrulaştırma Aracı Olarak Sinemada Tecavüz:

1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema Üzerine Eleştirel Bir Analiz” çalışması, Emine Sevede Yazıcı’nın (2018) Ümit Ünal’ın *Dokuz, Ara ve Nar* filmleri üzerinden Türk bağımsız sinemasında suç ve ceza kavramlarının toplumsal cinsiyet bağlamında incelediği çalışması, Gizem Parlayandemir’in (2015), “Bağımsız Türk Sineması İçin Alternatif İzleyicilik Deneyimleri” çalışması, bağımsız sinemanın odak olduğu diğer çalışmaları içerir.

Literatür taramasında bağımsız sinema üzerine çok fazla yüksek lisans ve doktora tezinin varlığı dikkat çeker. YÖK Tez Merkezi üzerinden “bağımsız sinema” anahtar sözcüğü kullanarak yaptığımız aramada üçü doktora, sekizi yüksek lisans olmak üzere toplam on bir tezin başlığında bağımsız sinema kavramının geçtiği tespit edilmiştir. Anahtar sözcükleri arasında “bağımsız sinema(ya)” yer veren tez sayısı ise 76’dır. Bu tezlerin tamamı bağımsız olarak kabul edilen yönetmen ve filmleri üzerinedir. Çalışmamız kavramın kendisine yönelik tartışmaları da içeren bir tez çalışması olması sebebiyle diğerlerinden ayrılmaktadır. Özellikle 2000 sonrası dönemde sık kullanılan bir kavram haline gelen bağımsız sinema kavramının henüz çerçevesi çizilememişken, üzerine yeteri tartışmalar yapılmamışken bağımsız sinemanın kabulü üzerinden, yönetmen ve filmlerine dair tartışmaların yapılmasını bir eksiklik olarak değerlendirmiştir. Bu eksikliğin giderilmesine katkıda bulunmayı amaçlayan çalışmamız, literatürdeki diğer çalışmaların da yer verdiği bağımsız sinemaya dair çalışmaları derleyip, bu çalışmaların karşısındaki eleştiriler duruşlara da yer vermektedir. Çalışmamız literatürde bağımsız sinemacı olarak geçen yapımcı ve yönetmenlerin bağımsız sinemaya ilişkin görüşlerini ortaya koyması nedeniyle özgün bir çalışmadır. Çalışma boyunca bağımsız sinemaya ilişkin, ulusal ve uluslararası literatürde devam etmekte olan tartışmalar incelenmiş ve yapılan inceleme sonucu elde edilen verilerden hareket edilerek hazırlanan sorular, amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenen yapımcı ve yönetmenlere yöneltilmiştir.

Araştırma Soruları

Çalışmada Türkiye’de bağımsız sinema üzerine yapılan tartışmalara eleştirel bir yaklaşımla yer verilmiş ve kavramın kullanımına dair literatürde adı geçen bağımsız sinemacılarla, çalışmanın içeriğinden derlenen sorulardan oluşan mülakat gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda, aşağıdaki araştırma sorularına yanıt aranmıştır:

- Literatürde bağımsız olarak geçen sinemacılar, bağımsız sinema kavramını nasıl tanımlanmaktadır?
- Literatürde bağımsız olarak geçen sinemacılar, bağımsız Türk sineması hakkında ne düşünmektedirler?
- Literatürde bağımsız olarak geçen sinemacılar, bağımsız sinemanın dünya genelindeki durumu ve geleceği hakkında ne düşünmektedir?
- Literatürde bağımsız olarak geçen sinemacılar, bağımsız sinemanın Türkiye'deki durumu ve geleceği hakkında ne düşünmektedir?
- Literatürde bağımsız olarak geçen sinemacılar, Türkiye'deki devlet kurumlarının sinemaya verdiği desteğin, bağımsız sinemaya etkisi hakkında ne düşünmektedir?
- Literatürde bağımsız olarak geçen sinemacılar, dijital platformların yaygınlaşmasının bağımsız sinema üzerine olan etkileri hakkında ne düşünmektedir?
- Literatürde bağımsız olarak geçen sinemacılar, film festivallerinin bağımsız sinemaya etkileri hakkında neler düşünmektedir?
- Literatürde bağımsız olarak geçen sinemacılar; tekelleşmenin bağımsız sinemaya etkileri hakkında neler düşünmektedir?

Yöntem

Özellikle Hollywood sineması üzerinden tanımlanarak açıklanmak istenen bağımsız sinema kavramı, diğer ülke literatürlerinde de bu anlamıyla karşılık bulmaktadır. Farklı ülkelerde, farklı yapım ve dağıtım şekilleri olmasına rağmen kavram tüm dünyada benzer şekilde kullanılmaktadır. Nitel bir alan araştırması olarak tasarlanan bu çalışmada, öncelikli olarak 'bağımsız sinema' kavramının ne zaman ortaya çıktığı, kavramın içeriği ve bu içeriği oluşturan kıstasların neler olduğu konusu incelenecektir. Daha sonra bağımsız sinema kavramının Türkiye'de nasıl bir yol izlediği ve ne şekilde tanımlandığı literatür taraması ile

tartışılacaktır. Türkiye’de bağımsız sinema üzerine yapılan çalışmaların, bağımsız olarak nitelediği yönetmen ve yönetmenlerin bağımsız olarak tanımlanan yapımcıları, amaçlı örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Amaçlı örneklem yönteminin temel özelliği; seçilen kişilerin araştırmanın amacına hizmet edecek en uygun cevapları verecek kişiler arasından seçilmesidir. “Seçimde ölçüt, kolaylık yanında amaca uygunluktur” (Aziz, 2014, s.55). Çalışmada bu durum göz önüne alınarak bağımsız olarak tanımlanan 10 yönetmen ve 5 yapımcı seçilmiştir.

Mülakat yapılmak istenenlerin dördünün müsait olmadığını ifade etmesi, üçünün de görüşmeyi kabul etmemesi nedeniyle görüşme, 5 yönetmen ve 3 yapımcı ile gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler, katılımcılarımızın yoğunluk ve mekânsal uzaklıkları göz önünde tutularak kendi taleplerine binaen yüz yüze, e-posta, telefon görüşmesi ve online görüşmelerle gerçekleşmiştir. Bütün katılımcılar görüşmenin içeriği konusunda önceden bilgilendirilmiş ve kendileriyle Bitlis Eren Üniversitesi Etik İlkeleri ve Etik Kurulu tarafından verilen 21.02.2023 tarihli Etik Kurul Kararı paylaşılmıştır.

Çalışmada veri toplama tekniği olarak görüşme (mülakat) tekniği kullanılmıştır. Nitel ve nicel araştırma yöntemleri arasında sıklıkla kullanılan bu teknik; yapılandırılmış, yarı yapılandırılmış, yapılandırılmamış ve odak grup görüşme tekniklerinden oluşur (Sönmez ve Alacapınar, 2016, s.185). Görüşme tekniği toplumsal araştırmalarda en çok kullanılan tekniklerden biridir. Özellikle iletişim araştırmalarında sıklıkla kullanılan bu tekniğin temel dayanağı, “insanların ne düşündüğünü öğrenmek istiyorsan onlara sor” ilkesidir (Geray, 2017, s.158).

Çalışmamızda mülakat tekniği olarak yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Açık uçlu sorulardan oluşan çalışma, verilecek yanıtlar için bir yönlendirme yapamayacağı gibi bir öngörüde de bulunamaz. Görüşme tekniğinde mülakata katılan kişinin verdiği cevaplar müdahale edilmeden olduğu gibi kaydedilir (Aziz, 2014, s.94). Çalışmamızda katılımcılarla yapılan görüşme esnasında konuşmayı yönlendirebilecek herhangi bir yorum, katkı içeren müdahaleler söz konusu olmadan, verdikleri cevaplar deşifre edilerek olduğu gibi yazıya aktarılmıştır. Çalışmaya dair hazırlanmış görüşme sorularını, kimi görüşmeciler hazırlanabilmek adına görüşme öncesinden talep etmişlerdir. Sorulara verilen cevaplara dair herhangi bir yorum ya da katkıda bulunmaksızın hemen bir sonraki soruya geçilmiştir.

Görüşmecilerden alınan cevaplar sonuç bölümünde belirlenen temalara uygun şekilde gruplandırılarak analiz edilmiştir.

Görüşmelerden elde edinilen veriler nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizinden yararlanılarak çözümlenmiştir. İçerik analizi metinlerin içerisinde belli kelime ve kavramların tespitine yönelik yapılır. Ancak içerik analizi sadece metinler üzerinde uygulanan bir yöntem değildir. “Araştırmacılar bu kelime ve kavramların varlığını, anlamlarını ve ilişkilerini belirler ve analiz ederek metinlerdeki mesaja ilişkin çıkarımlarda bulunurlar” (Büyüköztürk ve diğerleri, 2011, s.269). Buradan hareketle içerik analizi gerçekleştirilirken her bir görüşmecinin tek tek sorulara verdiği cevaplardansa, tüm görüşmecilerin aynı soruya verdiği cevaplara yer verilmiştir. Böylece katılımcıların aynı soruya karşılık olarak verdikleri cevaplar belli temalar çerçevesinde analiz edilebilmiştir. Ayrıca katılımcıların verdiği cevapların birbirlerine benzer tarafları ya da birbirinden ayrıldıkları noktalar sistematik şekilde ortaya konulmuştur.

Dört bölüm olarak tasarlanan çalışmanın ilk bölümü; bağımsızlığın ne olduğunu, Bağımsız Amerikan Sinemasını, Avrupa’daki bağımsız film çalışmalarını ve bağımsız sinemanın iç içe kullanıldığı kavramları inceler. Kavramın çıkış yeri olan Hollywood sinemasında kavramın oldukça fazla tartışıldığı dikkat çeker. Amerika’nın dev sinema endüstrisi Hollywood’un oluşturmuş olduğu yapı dışına çıkıp üretilen filmler için bağımsız film tanımlaması kullanılmaktadır. Buradaki bağımsızlık geleneksel üretim kalıplarının dışında üretilen filmler içindir. Avrupa’daki çalışmaların ise bağımsız tanımından ziyade, sanat sineması tartışmaları üzerinden ilerlediği dikkat çeker. Sanat sineması, avangard sinema gibi tanımlamalar bağımsız sinema kavramıyla iç içe kullanılır. Üçüncü Sinema, bağımsız sinema içinde tartışılan bir diğer kavramdır. Bildirisinde ve üretim koşullarında tamamen özgür bir ortama işaret eden Üçüncü Sinema hareketi, tam manada istenilen bağımsız bir sinemanın üretim ve dağıtım koşullarını hedefler.

Çalışmanın ikinci bölümü; Türk sinemasının yapım ve dağıtım yöntemlerine, bu yöntemlerin neleri içerdiğine dair bilgilere yer vermektedir. Türk sinemasının başlangıcından günümüze kadar olan süreci, Türk sinema tarihi içerisindeki dönemselleştirme çabalarının dışında ele alan bu inceleme, üretim ilişkilerinin ve bu ilişkilerin belirlediği üretim tarzını, kritik dönemlere ayırarak 4 (dört) başlık altında toplar. Sinemanın Türkiye’de gösterime başladığı tarih olan 1896 yılından, 1948 senesine kadar belli kişi ve kurumların etrafında şekillendiği

görlür. 1948 senesinde Belediye Eğlence Resmi (BER) olarak bilinen verginin kaldırılmasıyla, Türk sineması canlanmaya başlar. Daha sonra Türk sinemasının ‘Altın Çağ’ı olarak nitelenen dönem ve akabinde Yeşilçam Sineması kendi üretim ve dağıtım dinamiklerini oluşturur. 1980 yılındaki askeri darbe ile ülke yeni bir sürece girer. Seksenli yılların sonunda yabancı şirketlerin Türkiye’de faaliyet yapabilmesine dair çıkarılan yasa, ekonomik sıkıntılar, uluslararası liberal politikalar yeni bir toplumun oluşum habercisidir. Yeşilçam Sineması bu gelişmelerden nasibini alır ve yok olur. Yeşilçam Sineması’ndan sonra Türkiye’de yeni bir dönem başlar. Üretim kalıpları tamamen değişir. Sinemada yeni üsluplar denenir. Yapım işleri yabancıların ortaklıkları ile gerçekleştirilir. Kültür Bakanlığı tarafından verilen sinema destekleme ödeneklerine paralel olarak yurtdışı fonları kullanılır. Yeni Türk sineması, yönetmen sineması, sanat sineması, bağımsız sinema gibi kavramlarla anılan 2000 sonrası Türk sinemasına ait tartışmalar günümüze kadar devam eder. Dört dönem altında toplanan Türkiye’deki yapım ve dağıtım ayağı, son olarak tekelleşme kavramı çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümü, bağımsız sinemanın üretim dinamikleri ve gösterim alanlarına odaklanmıştır. Bağımsız sinemanın en çok eleştirilen noktalarından biri, onun oluşmasını sağlayan üretim dinamiklerinin olduğu alanlardır. Bir şekilde dirsek teması içerisinde olup kendini gerçekleştirebilmesi, seyircisiyle buluşabilmesi, yeni imkanlar yakalaması için gerekli olan bu alanlar, bağımsızlığa engel teşkil ettiği gerekçesiyle olumsuz eleştirilere maruz kalır. Kültür Bakanlığı tarafından sinema eserlerine verilen destek, sinemacıların Eurimages ve diğer fonlardan aldıkları destekler, festivaller, kitlesel fonlama, son dönem sayıları oldukça artan dijital platformlar, bağımsız sinema çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu bölüm altında Yeşilçam ve günümüzde bağımsızlık denemelerine de yer verildikten sonra, bağımsız sinemaya dair olumsuz eleştiriler derlenerek aktarılmıştır.

Çalışmanın sonuncu kısmı olan dördüncü bölüm alan araştırması içermektedir. Literatür taraması gerçekleştirilmiş, iki yönlü tartışmaların olduğu ortamda eleştiriler derlenmiş ve bu eleştirilerden yapılandırılmış sorular hazırlanmıştır. Hazırlanan sorular literatürde bağımsız olarak geçen yönetmen ve bu yönetmenlerin yapımcılarına yöneltilmiştir. Katılımcıları yönlendirmemek adına cevaplara yorum katılmadan olduğu gibi aktarılmıştır. Her bir sorunun altına bütün katılımcıların cevabı sunulmuş, bu şekilde aynı soruya katılımcılar tarafından verilmiş tüm cevaplara, bütünlüklü bir erişim sağlama imkanı yaratılmıştır.

BÖLÜM I: BAĞIMSIZ SİNEMA TARTIŞMALARI

1.1.Bağımsız Film

Bağımsız sinema kavramı, sinema tarihi içerisinde ilk kullanıldığı zamandan günümüze kadar üzerine tartışılmış ve çok fazla tanımlama yapılmıştır. Sinema sektörü içerisinde yer alan yapımcısından yönetmenine, oyuncusundan eleştirmenine hemen hemen herkes bağımsız sinemanın tanımına dair yorumda bulunur. Bundan kaynaklı olarak da üzerine en fazla tanım yapılmış kavramların arasında yer alır. Sinemayı bir sanat dalı olarak toplumsal ve ekonomik olaylardan ayrı düşünmek mümkün değildir. Özellikle bağımsızlık kavramı toplumsal ve ekonomik olaylara sıkı sıkıya bağlı bir kavramdır. Bundan dolayı da bağımsız sinema kavramı, süreklilik arz edecek şekilde yeniden tanımlanır.

Bağımsızlık TDK’de “Davranışlarını, tutumunu, girişimlerini herhangi bir gücün etkisinde kalmadan düzenleyebilen, özgür, hür; müstakil” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK Büyük Sözlük, 2022).

Püsküllüoğlu (2004), bağımsızlık kavramını dört farklı şekilde açıklar; “Her şeyde kendi başına davranabilen, bir kimseye ya da bir şeye bağlı olmayan, etki ya da yönlendirme altında bulunmayan, özgür özerk”, “mecliste hiçbir partiye üye bulunmayan”, “kullanış yönünden bir başka şeyle bağlantısı bulunmayan”, “kullanış yönünden belli bir kişiye ayrılmış olan” (s.157).

Hançerlioğlu (1976), Felsefe Ansiklopedisi kitabında bağımsızlığı şu şekilde tanımlar: “Başka bir şeye bağlı olmama. Bağımlılık teriminin bütün anlamlarında karşıtıdır.” Aynı çalışmada bağımlılık kavramını da şu şekilde ifade etmektedir: “Başka bir şeye bağlı olma. Kendi başına davranamamayı ve başka bir şeyle koşullu olup onun etkisi, güdümü yönetimi, belirlenimi altında bulunmayı belirtir” (s.128-129).

Levy’in (1999), bağımsız sinema üzerine hazırlamış olduğu kitap, konuya dair birçok çalışmanın temel referans kaynağını oluşturur. Levy, çalışmasına birçok kişinin yaptığı bağımsız sinema tanımını bir araya getirerek başlar. Kitabın giriş kısmında çeşitli film yönetmenlerinin bağımsız sinema tanımlamalarına yer verir (s.1);

“Bağımsız film sisteme karşı popülist bir söylem içermektedir. (James Mangold - Heavy filminin yönetmeni)”.

“Bağımsız film gerçekten bir düşünce tarzıdır. Eskiden paranın nereden geldiğini düşünürdüm ama şimdi bir vizyon ve hikâye anlatma isteğine dair bakış açısı. (Nancy Savoca – True Love filminin yönetmeni)”.

“Bağımsız bir filmi tanımlayan soru şudur: Bu film bir stüdyoda mı yapıldı? Eğer hayır dersiniz bu bağımsız bir filmidir. (Kevin Smith – Clerks filminin yönetmeni)”.

“Eğer bir dağıtımınız yoksa bağımsızsınızdır. Bir dağıtımınız varsa hiçbirimiz bağımsız değildir. (Chris Eyre – Smoke Signals filminin yönetmeni)”.

“Eğer bir yönetmen için kişisel ise o zaman bağımsızdır. (Ted Demme - Monument Avenue filminin yönetmeni)”.

“Bağımsız yanlış bir isimdir. Bir tezatlık oluşturmaktadır. Eğer gerçekten bağımsız iseniz kimse sizi ve filminizi kategorize edemez. Sisteme karşıysanız tanım gereği sistemin bir parçasısınız. Bağımsızlığın sisteme karşı olduğunu düşünmüyorum ama her zaman paraya bağımlısınız. (Alan Rudolph – Afterglow filminin yönetmeni)” (s.1).

Holm (2011), kavramın genişliğine vurgu yaparak, bağımsız sinema ile başlayan her çalışmanın öncelikli olarak tanım için bir mücadele içerisinde olduğunu ifade eder. Bir filmi tanımlamak için ortaya çıkan bağımsız kelimesi, zamanla ticari ve eleştirel bağlam içerisinde değişim gösterir. Holm, bugün kullandığımız manada bağımsız sinema kavramının 1977 senesinde dilimizde yer bulduğunu ifade eder. Kavram ilk olarak geleneksel üretim kalıplarının dışına çıkarak, Hollywood’a bağlı olmayan yapımcı firmaların dağıttığı filmler için kullanılır (s.12-13). Öncelikle yapılacak olan bir bağımsız film tanımında, kilit soru nereden bağımsız olacağıdır. Holm buna “tek kelimeyle söylemek gerekirse Hollywood’dan” cevabını verir. “Kelimenin altında yatan anlam hem bir sanat eserini hem de bir ticari metayı geliştirme sürecinde var olan karmaşık iletişimler, hiyerarşiler ve geçiş aşamaları dünyasıdır. Hollywood hem gerçek bir yer hem de imgesel bir alandır. Bir üretim alanı ve felsefedir” (s.16). Holm’ün bu çalışması başka bir noktaya dikkat çektiği için önemlidir. Yazara göre bağımsız kavramı sinemanın ilk yıllarından itibaren dolaylı ya da dolaysız olarak tecimsel sinemanın içerisinde yer alır. Hatta sinemanın ilk yıllarında çekilen filmlerin, gerçek anlamda bağımsız olan ilk filmler olduğunu belirtir. Çünkü 1910’lu yılların başlarına kadar film stüdyoları kurulmamıştır ve bir endüstriden söz edebilmek de mümkün değildir. Sinemanın ilk yıllarından, bağımsız sözcüğünün kullanılmaya başlandığı döneme kadar geçen zamanda, bağımsız sinema olarak nitelediğimiz tür için deneysel, avangard, yer altı gibi kavramlar kullanılır (s.15).

Tzioumakis (2015), Amerikan Bağımsız Sineması üzerinden yaptığı değerlendirmede; bağımsız sinema kavramının sinemanın ilk zamanlarından beri kullanıldığına dikkat çeker. Yönetmenlerin, yapımcıların, akademisyenlerin, sektör çalışanlarının bu kavramı o zamanlarda sıklıkla kullandığına vurgu yapan yazar, yapılacak olan herhangi bir tanımlamanın itirazlara maruz kalacağına dikkat çeker. Değerlendirmesine yine Amerikan Bağımsız Sineması üzerinden devam eden Tzioumakis; Amerikan sineması ile ilgili giriş seviyesinde bilgi sahibi olan herkesin bağımsız filmle ilgili ortak bir görüşe sahip olduğunu belirtir. Bu görüşe göre; sinema endüstrisini elinde tutan birkaç şirket dışında ve çoğunlukla gençlerden oluşan bu kişilerin, endüstrinin baskısından uzak bir şekilde, kişisel görüşlerinin yoğun bir şekilde hissedildiği filmler yapmaları onların bağımsız olarak tanımlanmasını sağlar (s.17).

Oxford Dictionary of Film Studies’de bağımsız sinema, “ana akım endüstri dışında üretilen her türlü film” olarak açıklanır. Örnek olarak, Amerikan Hollywood ve Hindistan Bollywood gibi endüstrinin baskın olduğu yerlerde, kök salmış şirketlerin dışında üretilen her film bağımsız olarak nitelendirilebilir. Buna örnek olarak da devletler tarafından desteklenen yapımlar, bazı kuruluşlar tarafından fonlanan filmler ya da kendi kendini finanse eden filmleri göstermek mümkündür. Bağımsız sinema kavramı postkolonyal, sömürgeci devletler ve bu devletlerin baskılarına karşı verilen mücadeleleri içeren Üçüncü Sinema örneği için de kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra hayatın her alanında bir direniş ve mücadele içerisinde olan hareketlerin yer bulduğu Feminist Sinema vb. hareketler de bağımsız sinema olarak değerlendirilmektedir. Buna örnek olarak 1970 ve 1980’lerde İngiltere’deki bağımsız film sektörünü örnek göstermek mümkündür. Bu dönemde yapılan filmler bağımsızlığın kurumsal, politik ve estetik özelliklerini içerir. Bu yıllar içerisinde yapılan avangard, feminist ve politik film üretiminin yanı sıra, dağıtım için de ticari olmayan kurumlar tarafından desteklenir (Kuhn ve Westwell, 2012, s.222).

Butler (2011), bağımsız filmleri sanat sinemasına yakın kişisel anlatımın hâkim olduğu filmler olarak tanımlar. Bu filmler genellikle büyük stüdyolardan uzak, düşük bütçeli filmlerdir. Burada dikkat çeken noktalardan biri Butler’ın bu filmleri “sözde bağımsız” olarak nitelendirmesidir. Ona göre sınırlı sayıdaki bazı filmler bağımsız dağıtım ile dağıtılır. Sözde bağımsız olarak nitelediği filmlerin stüdyoların parasıyla tamamlandığını ve bu stüdyolara ait diğer filmlerle beraber dağıtıldığını belirtir. Bazı stüdyoların sözde bağımsız film üretebilmeleri

için departmanlar açtıklarını aktaran Butler, terimin sadece 1980 ve 1990’larda Amerikan filmleriyle ilişkili olarak gerçek bir anlama sahip olduğunu vurgular (s.145).

Susan Hayward (2012), bağımsız sinemayı, “egemen, yerleşik film endüstrisinden bağımsız olarak çalışan sinemacıların yaptığı filmleri tanımlamak için kullanılan bir terim” olarak tanımlar. Klasik sinema yapım yöntemlerinin dışında yapıldıkları için karşı sinema ya da avangard bir üslup göstermektedirler. Hâkim ideolojiye karşı bir direniş eğilimi söz konusudur. Bu tarz filmler kişisel finansmanın yanı sıra devlet tarafından fonlanarak da gerçekleştirilen düşük bütçeli yapımlardır (s.68-69).

Sinemanın ilk yıllarında film üretim işi yeni çıkmış teknolojik bir cihazın deneme aşamaları olarak vuku bulur. Bu dönem için bazı eleştirmenlerin deneysel sinema, bağımsız sinema ya da avangard sinema gibi tanımlamaları kullanmaları, tartışmaları da beraberinde getirir. Öncelikli olarak bu tanımlamaları eşleştirebilmek için o dönemler var olan bir sektörden ya da gelenekselleşmiş bir üretim biçiminden bahsetmek gerekmektedir. 1910’lu yıllardan sonra sinema alanında sektörleşmenin önü açılmıştır. Bu tarihten sonra üretim, dağıtım ve salon sahibi şirketler kurulmuştur. Daha sonra bu şirketlerin de aralarında olduğu yatırımcılar büyük stüdyolar açmışlardır. Süalp (2003-2004), tam olarak bu dönemlerden itibaren bağımsız bir sinema tartışmasının yapılabileceğini belirtir. Bu dönem para kaynağının nasıl bulunacağını yanı sıra üretim biçimi, üslup gibi oluşumların da vuku bulduğu bir aşama halini almaktadır (s.21).

Ala Sivas, çalışmasında bağımsız sinema kavramının tek tipleştirilemeyeceğine vurgu yapar. Bunun yanı sıra kavramın farklı kavramların bir araya gelerek oluşturmuş olduğu zengin bir oluşumu gözler önüne serer. Dolayısıyla da kavramın esnek oluş hali dikkat çeker. Sivas, kavramın sadece bir ekonomik çerçevede değerlendirilememesi gerektiği ve farklı pratikleri içerdiğini ifade eder. Türkiye sineması özelinde yapılacak bir değerlendirmenin “hangi üretim sürecinden, hangi anlatı kalıplarından hangi seyretme ilişkisinden ve hangi duruştan, ideolojiden bağımsızdır” gibi sorular etrafında yapılacak tartışmalar önem arz eder. Bu sorulara dayanarak Sivas, bağımsız sinemanın sahip olması gereken dört pratik üzerinde durmaktadır: “Endüstriyel (ekonomik) bağımsızlık pratiği, anlatımsal bağımsızlık pratiği, seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık pratiği ve ideolojik bağımsızlık pratiği” (2007, s.32-33).

Endüstriyel (ekonomik) bağımsızlık, mevcut üretim pratikleri ve bu pratiklerin oluşturmuş olduğu ağlar dışında kalarak, ortaya bir üretim çıkarma anlamında kullanılır. Anlatımsal bağımsızlık; geleneksel anlatı kalıplarının dışına çıkarak çağdaş bir anlatı üzerinden üretimi ifade eder. Seyretme ilişkisi açısından bağımsızlık pratiği, anlatımsal bağımsızlık pratiği ile iç içe olan ve onu tamamlayan bir kavramdır. Geleneksel üretim ve anlatı kalıplarının dışına çıkarak, aktif bir seyirci tarafından izlenmeyi amaçlamaktadır. İdeolojik bağımsızlık pratiği ise belirli bir inanç ya da belirli ideolojik ve etnik görüşü merkeze alarak ortak bir kamusal alan ortaya getirme çabası içerisinde olan filmlerdir. Dört pratiğin açıklamasını yapan Sivas, bir filmin bağımsız olarak nitelendirilebilmesi için bu pratiklerden en az bir veya birkaçını barındırması gerektiğini ifade eder (Sivas, 2007, s.193).

Bağımsız kelimesinin çıkış noktasına dikkat çeken Göker (2021), temel hedefin stüdyo sistemi dışında bir film üretmek iken zaman içerisinde Hollywood’la bütünleşmiş bir şekilde üretim ve dağıtım ağına girmesi, bağımsız sinemanın sadece ekonomik bir kavram olmadığını göstergesi olduğuna dikkat çeker. Bundan hareketle de bağımsızlık kavramının sadece ekonomik bir ölçüt çerçevesinde değerlendirilemeyeceğini, sadece üretim ilişkileri içerisinde yapılan değerlendirmenin eksik ve yanlış sonuçlar doğurabileceğini belirtir (s.44-45).

Süalp, bağımsız sinemayı ‘hâkim olan üretim biçimine, ana üretim ağlarına az çok kendinde bir bilinçle karşı durarak ya da onların dışında kalmaya çalışarak üretmek, faaliyetlerini bu ilişkiler ağının dışında gerçekleştirmek” şeklinde tanımlamaktadır. Bu tanım üzerinden bağımsızlık, bazı temel pratikler üzerinden aşama kaydetmektedir. Bu pratiğin temelini muhalif bir duruşun varlığı oluşturmaktadır. Bu şekilde üretilecek olan filmler, gelenekselin dışına çıkar. Biçem ve üslup olarak gelenekselin dışında üretilmiş bir işi bağımsız olarak nitelemek mümkündür (2003-2004, s.20).

Süalp (2011), başka bir çalışmada bağımsız film ile karşıt, devrimci, alternatif, deneysel, muhalif ve avangard film kavramlarını iç içe kullanarak bir tanımlama içine girer:

Bağımsız, karşıt, devrimci, alternatif, deneysel, muhalif ve/veya avangard sinemalar aslında ince ayrımlarda elbette farklı film yapma pratiklerine karşılık gelirler. Ortak noktaları hâkim ana akımlarla aralarına koydukları mesafeyle, film yapma biçimlerinin sektörün dışında konumlanmasıyla ve seyirciyle girdikleri ilişkinin yenileyen, farklılaştıran boyutuyla şekillenir. Basit tarifi ile ana akım ticari sinemadan ayrılırlar. Temelde film yapmakla ilgili bazı pratikleri kastederler ve seyircileriyle ilişkilerinde dinamik, karşılıklı etkileşime açık olmayı amaçlar ya da vaat ederler (s.117).

Özön (2000), bağımsız filmi “bağımsız bir yapımcının ya da yönetmenin çevirdiği film” şeklinde tanımlamaktadır. Bağımsız sinema, film için gerekli olan parayı sektör içerisinde bulamamış yapımcı ve yönetmenlerin, sektör dışı kaynaklardan sağladığı para ile yaptıkları filmlerdir (s.83).

Özdemir (2020), bağımsız sinema içerisinde yer alanların, bağımsız olarak değerlendirilebilmesinin temelinde, kullanılan üslubun ana akım içerisindeki değerlendirmelerin dışında bir üretim içerisinde gerçekleştirilmesi gerektiğini vurgular. Ana akım olarak nitelendirilen filmlerin dışında yapılmış olan filmlerde görülen farklılıklar, onların bağımsız olarak nitelendirilmesini sağlar. Bütün bunlar göz önüne alınarak filmlerde kullanılan anlatı yapılarının inşası, filmlerin bağımsız olarak değerlendirilmesinde önem arz eder (s.12).

Hayward (2018), kavramı tanımlarken var olan yerleşik bir film endüstrinden bahseder. Akabinde de bağımsız sinemayı bunun dışında yapılan filmler olarak tanımlar. Endüstri dışında yapılan bu filmler ana akım film üretim dinamiklerinden farklı olduğu için, avangard ya da deneysel eğilimler gösterirler. Bağımsız olarak tanımlanan bu filmlerin üretim maliyetleri, özel finansmanlar olma dışında devlet bütçelerinin varlığını da içerir. Hayward, burada başka bir noktaya dikkat çeker. Sinema Novo, Dogma 95, Üçüncü Sinema ve Avrupa’daysa İngiliz, Fransız ve Alman Yeni Dalgası gibi sinema akımlarını bağımsız sinema çatısı altında değerlendirir (s.233).

Süalp, sinemanın ilk yıllarında üretilen filmlerin avangard ya da deneysel özellikler gösterdiğini ancak bunların böyle tanımlayamayacağını ifade eder. Bu tarz tanımlamalar içerisine girebilmemiz için öncelikli olarak bir üretim biçiminin varlığından söz etmek gerekir. Sinemanın ilk yıllarında sektörde bir kurumsallaşma, sanayileşme gibi bir durum olmadığı için var olana karşı bir üslup ya da direnişten söz edebilmek mümkün değildir. Bu dönem içerisinde var olan üretim, teknolojik bir cihazın denemeleri olarak yer bulmaktadır (2003-2004, s.21).

Kırel, bağımsız sinemayı “en genel tanımıyla anaakım sinemanın dışında olmayı ve bir karşı(t) alan olabilmeyi çağırıştırır” şeklinde tanımlar. Bağımsız sinemanın, popüler sinemaya ait geleneksel üretim yöntemlerinden, klasik anlatıdan farklı bir tutum içerisinde olması gerekir. “Bağımsız filmler karakter seçimi, öyküsünün kuruluşu, gelişmesi, sonlanması ve aktarım biçimiyle alışıldık normları ve egemen söylemi yeniden üretecek olan sinemasal

kodlarla ilerlemeyen bir temsil pratiğini benimsemelidir”. Bağımsız bir film yapma iddiasında olan yapımcı, yönetmen ve yazarın yaratıcılıklarını etkileyecek olan baskı ve dirençlere karşı bilinçli bir şekilde hareket etmesi gerekir. Bağımsız bir yapımın ‘karşı alan’ oluşturması, egemene ait bütün söylemlerden kaçınılması, bağımsız filmin önceliği olmalıdır (Kırel, 2021, s.66-67).

Bozdemir, bağımsız sinemayı; büyük stüdyo şirketlerinin dışında üretilen, bu konuda ısrarcı olan yaratıcılarının ve onların destekçilerinin yaptığı düşük bütçeli filmler olarak tanımlar. Bağımsız olarak nitelendirilen bu filmlerin diğer filmlere kıyasla kimlik sahibi olması, uluslararası film izleyicileri tarafında da sahiplenmesinde etkili olur. Bu tarz filmlerin üretim aşamasına bakıldığı zaman, yaratıcılarının bütün yükü sahiplendikleri görülür. Bu noktada Bozdemir, bağımsız yönetmen diye değerlendirdiği bu yaratıcıların herhangi bir kâr maksadı gütmediklerini ifade eder. Diğer dikkat çektiği nokta ise bu filmlerin bir alt kültür yarattıklarıdır (2003-2004, s.24).

Boydak (2011), bağımsız sinemayı: “herhangi bir ekole ve yapımcıya bağlı olmadan, anlatmak istediğini özgürce hiçbir müdahale olmadan anlatabilen, popüler kültürden ve klasik anlatım biçimlerinden farklı kendine özgür bir tarz geliştiren yönetmenlerin ürettiği film” şeklinde tanımlar. Bağımsız olarak tanımlanan bu yönetmenler, üretim yaptıkları dönemdeki popüler üretim kalıplarının dışında filmlerini gerçekleştirirler. Kalıplaşmış olan klasik ekipler dışında çalışmaları, çekecekleri filmlerin senaryolarını yazıp yapımcılığını kendilerinin yapıyor olmaları bağımsız yönetmenlerin temel özellikleri arasında yer alır. Hatta filmlerin görüntü yönetmenliği ve montajını da bu yönetmenlerin kendisi yapmaktadır (s.150).

Erbalaban Gürbüz (2015), Bağımsız Türk Sineması ile Yeni Türk Sineması kavramlarını iç içe kullanır. Türkiye’de bağımsız sinema kavramının ekonomik bir bağımsızlıktan ziyade içeriksel bir bağımsızlık taşıdığını belirtir. Bağımsız sinemanın ana akım sinema içerisinde kullanılan içerikleri farklı bir dille yeniden aktardığını ifade eden yazar, Bağımsız Türk Sineması ya da Yeni Türk Sineması’nın kişisel meselelere eğildiği, psikolojik sorunların işlendiği bir konumda olduğunu ifade eder (s.267).

Türkiye’de yapılan bağımsız film tanımlamalarında genellikle birtakım şeylerin tanım dışı tutulduğu dikkat çeker. Kavramın çıkış yeri olan Amerika’da kavram net olarak

Hollywood'dan bağımsız bir yapım olarak tanımlanır. Ancak ülkemize gelindiğinde bir sinema endüstrisinden bahsedemiyor olmak, kavramın da karşılıksız kalmasına neden olmaktadır. Bağımsız sinema kavramı, sinema çalışmaları içerisinde en fazla tanımı bulunan kavramların başında gelir. Türk sinemasında bağımsız sinemaya dair yapılan tanımlamaların, genel tanımlamalardan yola çıkılarak yeniden tanımlama çabası içerisine girdiği görülür. Ancak bu tanımlamalar yapılırken, yapılan çalışmanın amacına uygun olabilmesi adına, tanım birtakım kavramlardan azade bir şekilde yeniden değerlendirilir. Kimisi ekonomik, kimisi içerik, kimisi de başka kriterlere bakarak bağımsız sinema ya da bağımsız yönetmen tanımı yapmakta ve buna uygun olarak filmleri ve yönetmenleri sınıflandırmaktadır. Oysa sinemada bağımsız film ya da yönetmen kavramı herhangi bir kriterden muaf tutularak değil tüm kriterlerin bir araya getirilerek sağlanmasıyla oluşur.

1.2. Bağımsız Amerikan Sineması

Hayward (2018), Amerikan Bağımsız Sineması kavramının 1970'lerde kullanıma girdiğini ve günümüzde hala kullanıldığını belirtir. Bağımsız Amerikan Sinemasının ilkleri olarak Coppola, Scorsese, Hopper gibi isimler gösteriliyor olsa da John Cassavetes bağımsız Amerikan Sinemasının atası olarak bilinir. Hayward, saydığı isimlerin klasik-sonrası olarak adlandırılan dönemde çalışmalarını yaptıklarını ifade eder. Bu yönetmenler filmlerini kendi şirketlerini kurarak ya da ya da bağımsız yapımcılar vasıtasıyla gerçekleştirir (s.230-231).

Hill (2001), Hollywood sinemasıyla ilgili önemli bir noktaya dikkat çeker. Hollywood'un en çok stüdyo sistemi ve buna bağlı olarak üretilen filmler ile bilindiğini ancak ekonomik gücün asıl olarak dağıtım açısından geldiğini ifade eder. Bu dağıtım ağları şirketlerin en önemli ekonomik kaynağıdır. Ülke içerisinde hakimiyetini kuran dağıtım ağları uluslararası bir güç halini alır. Ekonomik olarak gittikçe güçlenen dağıtım şirketleri sadece bununla sınırlı kalmaz. Hollywood, sadece film yapım ve dağıtım kısmıyla yetinmemiş bu sektöre paralel olarak gelişen diğer sektörlerde de söz sahibi olmuştur. Diğer alanlarda kurdukları hakimiyet sayesinde belli dönemlerde girdikleri ekonomik krizleri, video üretimi, ücretli kanal ve uydu yayınlarının sunduğu fırsatları değerlendirerek aşarlar (s.29).

1960'lı yılların Hollywood'unda yapılan pahalı film projeleri umulan sonucu veremedi. Sinema gösteriminden sonra bu filmlerin yayınlanması için büyük paralar ödeyen

televizyon kanalları da film göstermeyi durdururlar. Bir etkinlik olarak sinemaya gitme oranının iyice düşmesiyle beraber, yapımcılar karşı-kültürü içeren filmler yapmaya başlar. Kampüs ayaklanmaları, toplumsal koşullara uymayan yaşam tarzlarının sıklıkla yer aldığı filmler gişede umut edilen başarıyı yakalayamaz (Bordwell ve Thompson, 2008, s.464).

Stüdyo sisteminde yaşanan çöküşten arda kalan şirketler ya özel kuruluşlarca satın alınmış ya da büyük holdinglere dönüşmüşlerdir. “Giderek filmler, bağımsız yapımcı ya da ajansların gerekli yatırımı sağlayan ve dağıtımı üstlenen büyük stüdyolarla bağladığı işler olarak gerçekleştirilmeye” başlar. Stüdyo sisteminde yaşanan bu çöküş yapımcıların filmler üzerinde daha fazla denetim kurmasını sağlamış ve bu gelişme toplumsal olarak muhalif ve yenilikçi filmlerin üretilmesinde oldukça etkili olmuştur. Yürürlükte olan film yasasının kaldırılması ve 1966 senesinde “uygun seyirci kitlesini belirlemeye yönelik yeni bir sınıflandırma sisteminin getirilmesiyle” o güne kadar yasak ve tabu olan konuların işlenmesi mümkün hale gelir. Aynı dönemde artan sanat filmi ithalatı ve bunları gösteren sinema sayısındaki artış, Hollywood filmlerinin biçim ve içerikte yaşanan değişimin de öncüleri arasında yer alır. Bu dönemde çekilen Hollywood filmleri, İngiliz sinemacıların toplumsal gerçekçiliğinden, Fransız Yeni Dalgasının yönetmenlerinden, Bergson ve Fellini gibi yönetmenlerin sinemasal görüşlerinden izler taşımaya başlar (Ryan ve Kellner, 2010, s.25).

The Graduate, *Bonnie And Clyde*, *Easy Rider* gibi Amerikan sinemasında bağımsız olarak tanımlanan filmler toplumsal olarak egemen olan kodları, gençlerin bakış açısıyla yeniden tanımlama yoluna gider. Altmışlarda bütün dünyada egemen olan toplumsal gençlik hareketlerinin eski dünya düzenine gösterdiği tepkiler, Hollywood filmlerinde kendini gösterir. Bu dönemdeki Hollywood sinemasında “Beyaz erkek kahramanın dokunulmazlığı, bireyci kapitalist ikonografi, ellilerin televizyonunda şiddetle dayatılmış olan muhafazakâr aile ideali, yaygın cinsel baskı ethosu ve benzeri konular beyazperdede sorgulanıyordu” (Ryan ve Kellner, 2010, s.28-29). Bu filmlerin en önemli özelliği; bağımsız olmalarının yanı sıra yerleşik toplumsal kodları sorgulama gibi öne çıkan özellikleri taşıyor olmalarıdır. “Şiddet (*Bonnie and Clyde*); seks (*Midnight Cowboy* ve *The Graduate*); ve uyuşturucu (*Easy Rider*) gibi tartışmalı malzemelerin ele alımında yeni akımlar oluşturmuşlar ve halihazırda zaten zayıflatılmış olan ve 1968'de Ratings sınıflandırma sistemi ile değiştirilen Production Code'a son darbeyi indirmişti” (Tzioumakis, 2015, s.244).

Tzioumakis (2015), Amerika'daki bağımsız filmlerin büyük şirketler dışında yapılmış olmasının önemli olmadığını iddia eder. Bu durumun Amerikan Bağımsız Sinemasının başlangıç noktası olarak sayılıyor olmasına rağmen, önemli olanın çok sayıda yapımcının yerleşik kural ve geleneklere bilinçli bir şekilde saldırması olduğunu savunur. Stüdyo sistemindeki ve üst düzey bağımsız olarak tanınan yapımcılar kurumsallaşmış geleneği temsil ederken, düşük bütçe ile yapılan filmlerin bağımsız yönetmen ve yapımcıları karşı kültürün sinemacıları olarak sayarlar. Yerleşik sinemanın kendine ait kalıplarının dışında işler yapmak için bağımsız yönetmenler alternatif üsluplar yaratırlar. Avrupa sanat sineması ve Japonya'daki sanatsal filmlerden ilham alan bu yönetmenler doğaçlama oyunculuk, tekrarlanan aksiyon, kamera yakınlaştırmaları, iki sahne arasında zamansal sıçramalar, donmuş kareler, elde hareketli kameralar, ekranın iki ya da daha fazla parçaya bölünmesi, çok yakın ve çok uzak çekimlerin kullanılması, görüntü ve ses arasındaki senkronun olmaması gibi stiller kullanırlar (s.244-245).

Hollywood sinemasında 1970-1980 arasında stilistik anlamda tutarlı bir sinema hareketi söz konusu değildir. Bağımsız olarak çalışan David Lynch, David Cronenberg, Wayne Wang gibi yönetmenler ana akım sinemaya geçer ve Hollywood adına işler yaparlar. Bu dönemin önemli isimlerinden Jim Jarmusch “kaybedip sürüklenen insanların olduğu garip, merkezi olmayan anlatılar sundu”. Yine Allison Anders “beyaz olmayan kentli kadınların sorunlarına odaklanmaya benzer bir biçimde ya küçük kasabalardaki ya da kent merkezlerindeki mutsuz genç kadınların deneyimlerini işledi”. 1980-1990 yılları arasında bağımsız yönetmenler anlatıyı oluşturma noktasında yeni denemeler yaparlar. Coen Kardeşler tarafından çekilen *Barton Fink* (1991) “1930’lar Hollywood’unun hiciv niteliğindeki anlatılışını sanrısız bir fantezi içerisinde geçirir. Yine 1993 yapımı *Rezervuar Köpekleri*, 1994 yapımı *Ucuz Roman* “1940’ların karmaşık geçmişe dönüşlerini hatırlatacak şekilde anlatıyı ve olay örgüsü karıştırır”. 1980-1990 yılları arasında Hollywood stüdyolarına işler yapan genç yönetmenler klasik sinemanın özelliklerini modern tarzlarla birleştirirken, bağımsız film yönetmenleri bu durumu hedef alan bir çalışma içerisine girer. Bu karşılıklı gidişat 1990’ların sonunda iç içe geçmeye başlar. Bağımsız filmlerin daha geniş bir izleyici kesimine ulaşmaya başlamasıyla büyük stüdyolara sahip şirketler, Miramax ve October Films gibi şirketleri satın alarak duruma hâkim olmaya çalışır (Bordwell ve Thompson, 2008, s.466-467-468). Cantek (2000), bağımsız olarak tanımlanan bu filmlerin Hollywood’un en büyük firmalarından olan

Miramax tarafından desteklendiği ve dağıtıldığı bilgisine yer verir. Miramax'ın sahibi olan Harvey Weinstein'in Tarantino'nun yapım şirketi A Brand Apart'ın ortağı olduğunu ve bundan dolayı ekonomik olarak bir bağımsızlıktan bahsedilemeyeceğini hatta Roddick'in *Ucuz Roman* (1994) filmine vurgu yaparak içerisinde Bruce Wills'in olduğu bir yapımın, bağımsız olamayacağını belirtir (s.58).

Bağımsız sinemanın aslında Miramax ve *Ucuz Roman* filmi ile başladığına dair genel bir kanının olduğunu aktaran Göral, bunun sadece bir yanılsamadan ibaret olduğunu ifade eder. Bunun için çok daha eskilere gitmemiz gerektiğini vurgulayan yazar, her şeyin 1940'lı yıllarda Hollywood sisteminin çökmesi, ardından da ortaya bir film çıkarmak için bir araya gelmiş ekiplerin dağılmasıyla bağımsızlığın başladığını iddia eder. Stanley Kramer, Otto Preminger, Robert Aldrich, Sidney Lumet, Stanley Kubrick, John Cassavetes ile başlayan bu gelenek Arthur Penn, Francis Ford Coppola ile devam edip Jim Jarmusch'a kadar uzanır (2003-2004, s.29).

Cantek (2000), bağımsız Hollywood tanımlamasının sorunlu olduğuna dikkat çeker. Sinemanın da diğer tüketim ürünleri gibi bir arz talep dengesi içerisinde üretiliyor oluşunun bağımsızlık vurgusunu muğlak bir ifade haline getirdiğini belirtir. Bağımsız Hollywood filmleri olarak adlandırılan bu filmler, Hollywood sineması ile Godard etkisinde kalmış Avrupa sanat sinemasının harmanlanmış şekli olarak karşımıza çıkar (s.56-57).

Bağımsız sinema kavramının odak noktasını Amerika'daki büyük şirketlerden bağımsız bir şekilde film üretmek oluşturur. Holm'ün de ifade ettiği gibi bağımsız demek Hollywood'dan bağımsız demektir. Buradaki temel kriter var olan büyük uluslararası şirketlerin dışarısında bir yapım gerçekleştirmektir. Amerikan Bağımsız Sineması dikkatli olarak incelendiğinde birçok büyük yönetmenin adı bağımsız olarak geçer. Bunlar yapım kaynaklarını bu şirketler dışında herhangi bir yerden sağlarlar. Dağıtım ve gösterim ağının içerisinde yer almaları bağımsızlık tanımlarına gölge düşürmez. Yine bağımsız Amerikan sinemasının en temel özelliklerinden biri gelenekselin karşısında aldığı tutumdur. Gerek üslup gerekse de o güne kadar sinemada tabu olan konuların işlenmesi bağımsız Amerikan sinemasının temel dinamikleri olarak karşımıza çıkar.

1.3. Bağımsız Avrupa Sineması

Dünya Savaşlarının öncesinde ve sonrasında, Avrupa sinemasının lokomotifi sayılan İtalya, İngiltere, Almanya ve Fransa sinemaları sürekli olarak bir iniş çıkış süreci içerisinde. Savaşın sinema üzerinde yarattığı tahribat ülke yönetimlerini ele geçiren siyasal iktidarlar tarafından da devam ettirilir. Bütün bunların yanında Hollywood sinemasının engellenemez yükselişi, Avrupa sinemasının gelişmesi ve yayılması önünde ciddi problemler yaratır (Ercan, 2015, s.236).

Roberto Rossellini, Cahiers du Cinéma dergisine 1955 senesinde yazdığı yazıda Amerikan Hollywood sinemasının karşısında, Avrupa sinemasının çaresizliğinden söz eder. Hollywood sinemasının diğer ülke sinemalarını istila ettiğini belirten Rossellini, Amerika'nın bu işi çok iyi yaptığını ve seyirciyi ikna ettiğini belirtir. Bundan hareketle bakıldığında da Amerikan Hollywood sineması ile Avrupa sineması arasındaki savaş eşit şartlarda değildir. Rossellini, bu durum karşısında çıkış yolu olarak filmlerin çok sınırlı bir seyirci kalabalığının anlayabileceği şekilde yapılması gerektiğine dair bir öneri sunar. "Filmleri bir hayli ucuza çıkarmak ve kafaları bütün pazarlara öncü filmler verebilecek biçimde çalıştırmak gerekti". Rossellini bu pazarlar arasında Amerikan'ın da olduğunu beyan eder. Kendisi için öncü olarak tabir ettiği filmlerin alışılmış ve kalıplaşmış filmler dışında filmler üretmek olduğunu ifade eder (1968, s.451).

Birinci Dünya Savaşından sonra başlayan ve neredeyse bütün dünyayı etkisi altında bulunduran Hollywood'un egemenliği günümüzde de devam etmektedir. Hollywood'un yükselişiyle ulusal sinemaların düşüşü ters orantılı bir şekilde devam eder. Ulusal sinemaların düşüşü, Hollywood'un yükselişi olur. Bu durum karşısında ulusal sinemaların büyük bütçeli film yapmaları ve bu filmleri dağıtmaları oldukça güçleşir. Dağıtım aşamasında yer alan bu dezavantaj video, paralı televizyon kanalları, dijital platformlarda devam eder. Bu durum içerisinde üretilen filmler üretim maliyetlerini karşılamamaktadır. İngiltere'de yıl içinde yapılan filmlerin ancak birkaç tanesi vizyondan kâr eder. Geri kalan yapımlar dağıtım ağına girmekte dahi büyük bir güçlük yaşar. Dağıtım ağı içerisinde gösterim şansı bulan filmler ise çok sınırlı seyirci sayısı ile vizyondan kalkmaktadır (Hill, 2001, s.29-30).

Özellikle Almanya’da İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra devlet tarafından değil de komiteler tarafından başlatılan kamusal yayın önem arz eder. 1960’lı yıllarda açılan ARD akabinde ise ZDF kanalı sayesinde sinema ve televizyon arasında köprü kurulmuş olur. Zorunlu ödemelerin katkısıyla gerçekleştirilen yapımlar televizyonlarda gösterilir. Ancak komiteler tarafından oluşturulan bu kamusal yayınlar o dönemde birçok sinema salonunun da kapanmasına sebebiyet verir. Avrupa’da var olan bu endüstri yüzünü televizyona döner. Eski yapımcı prototipi yerini ulusal yayın ağları için format karşılayan yapımcılara bırakır. “Ortak yapımlar eskiden Avrupalı yapımcılar için bir zorunluluktur, şimdi ise bir istisna” (Keller, 2008, s.51).

Yine bir diğer önemli örnek ise Fransa Ulusal Sinema Merkezi’dir (CNC). 1946 tarihinde kurulan bu yapı yabancı yapımların etkisini kırmak, Fransız sinema sektörünü yeniden canlandırmak gibi hedefler temelinde hareket eder. Özellikle savaş sonrası Hollywood tarafından istila edilmiş olan Fransız sinemasını bir endüstri kolu haline getirmek asıl amaç olur. “Fransız Kültür ve Haberleşme Bakanlığı’na bağlı olarak kurulan CNC, Fransız görsel, işitsel ürünlerine mali destek vermekte, söz konusu ürünlerin yurt dışında tanıtımını üstlenmekte, Fransa’da sinema eğitimini düzenlemektedir”. Bu yapı sinema filmlerine gereken her türlü katkıyı yaparken esas gücünü televizyon kanallarından alır (Ulusoy, 2011, s.351-352).

Kendi iç pazarında Amerikan yapımı filmlerle baş edemeyen ulusal sinemalar, buna çözüm olarak Hollywood’un ağırlığını kabul ederek hareket ederler. Bu gerçeklik Avrupalı film yapımcı ve yönetmenlerini farklı tarzda filmler yapmak durumunda bırakır. Hollywood hakimiyetinin varlığını kabul edip filmler üretenlerin yardımına televizyon yetişir. European Filmfile’in yedinci sayısında 1994 yılının haziran ayına kadar Avrupa’da üretilen filmlerin %51’inin televizyonlar tarafından sağlanan ekonomik destekle gerçekleştirildiği belirtilir. Belçika, Portekiz gibi ülkelerde televizyon kanalları filmlerin tamamına destek olurken diğer ülkeler filmin bir kısmına destek sağlar. Özellikle Avrupa’da yapılan filmlerin birçoğu bu destekleri resmi kanallar sayesinde elde ederler (Hill, 2001, s.30).

Son yıllarda Avrupa’da televizyon ve film sektörü arasında kurulan ilişki sayesinde sağlam bir ekonomik temel kurulur. Kurulan bu yapı içerisinde ekonomik girdiler her ne kadar az olmuştur da karşılığı oldukça etkili olur. Bu şekilde üretilmiş olan filmler Hollywood sinemasının ulaşamadığı halka, ulaşma şansı bulur. Bu ortaklık sayesinde çekilmiş olan sanat

filmleri özellikle İngiliz sinemasının bir aşama kaydetmesinde oldukça etkili olur. Ken Loach, Mike Leigh, Stephen Frears gibi yönetmenler resmi televizyon kanallarının verdikleri destekler sayesinde filmlerini üretmiş ve bu filmlerle uluslararası bir üne kavuşmuşlardır (Hill, 2001, s.32).

1962 yılında aralarında Alexander Kluge'un da yer aldığı bir grup yönetmen Oberhausen Film Festivali'nde bir bildiri yayımlarlar. Bildiride ticari Alman sinemasının çöküşüyle beraber film yapım dinamiklerinin de ortadan kalktığı ifade edilir. Bu yıkımın yeni bir sinemanın ortaya çıkmasına vesile olabileceğine değinen grup, kolektif olarak ekonomik riskleri almaya hazır olduklarını ifade eder. Eski sinemanın öldüğünü belirten bu topluluk, yeni bir sinemaya olan inançlarını dile getirir. Yönetmenler tarafından yayımlanan bu bildiri Almanya'da yeni bir sinema dilini yaratma noktasında finansal araçların önemi üzerinedir. Bu dönemlerde Fransız yönetmenler bur riskleri alabilecek yapımcılar bulabilirken, Alman sinema sektörünün içerisinde hakimiyet süren Amerika sermayesi yüzünden Alman yönetmenler oldukça az sayıda bağımsız yapımcı bulabilmişlerdir. Devlet destekli televizyon kanallarının sağladığı imkanlar ve bir grup sinemacının bir araya gelerek kolektif bir dağıtım ağı kurmaları sayesinde yeni Alman sineması kuvvetli bir ivme yakalar. Bu olanakların sağladığı gelişmeler sayesinde genç yetenekler ortaya çıkmış ve 1970'lere gelindiğinde Avrupa'daki ticari anlatı sinemasının önemli bir figürü haline gelmişlerdir (Kolker, 2010, s.198-199).

1.4. Bağımsız Sinemayla İç İç Kullanılan Kavramlar

Sanat sineması, avangard sinema, auteur sinema, üçüncü sinema, deneysel sinema, karşı sinema, minimalist sinema vb. birçok sinema kavramının bağımsız sinema ile iç içe kullanıldığı dikkat çeker. Üretim kalıplarının birbirine çok benzediği bu kavramlar birbirlerinin yerine ikame bir şekilde kullanılır. Sinema tarihinin ilk zamanlarında geleneksel anlatı kalıplarının karşısında beliren sinema anlatımları, sinema tarihinin ilk bağımsızları olarak değerlendirilir. Genelde avangard olarak tanımlanan bu sanat akımı ve sanatçıların temel özelliği gelenekselin karşısına çağdaşı koymaları ve herhangi bir yere bağlı olmamalarıdır.

Bağımsız sinema kavramına bakıldığı zaman kavramın çıkış noktası, tanımlanırken kullanılan çerçeveler gibi özellikler sıralandığında kavramın tarihsel bir geçmişinin olduğu görülür. Süregelen bir kavram olmamıştır. Ortaya çıktığı bir dönem ve dönemin kavramın

oluşumuna katkıda bulunduğu koşulları vardır. Sinemanın ilk yıllarında filmlerin üretim şekli ve içinde bulunduğu ilişkiler göz önüne alındığında, ilk film yapımcılarının teknoloji ve yeniliğe meraklı ‘zanaatkarlar’ olduğunu söylemek mümkündür. Üretilen bu filmlerin günümüzde var olan avangard ya da deneysel olarak tanımlanan filmler ile benzerlik taşıdıkları da görülür (Süalp, 2003-2004, s.20-21).

Üretim, dağıtım ve gösterim kalıpları birbirine çok benzeyen bu kavramların birçok yerde aynı argümanları savunduğu görülür. Bağımsız sinema kavramı çerçevesinde ele alındığında, bu argümanlar arasında en sık kullanılan kavramların sanat sineması, avangard sinema ve üçüncü sinema kavramları olduğu görülür. Bu ve diğer kavramların tarihsel süreç içerisinde birbirleri ile sürekli olarak kesiştikleri görülür. Üçüncü sinema kavramı ise yapım, dağıtım ve gösterim olanaklarının, tamamen kurulu düzen dışında gerçekleştiriliyor olması bağımsız sinema için önemli bir dayanak noktası teşkil eder.

1.4.1. Sanat Sineması

Sanat sineması (Cinema d’art) orta sınıf insanları sinema salonlarına çekmek için 1908 senesinde Fransızların kullandığı bir kavramdır. Ünlü bestecilere ait bestelerin, filme çekilmiş tiyatro eserlerine eşlik etmesi sanat sinemasının ilk biçimi olarak karşımıza çıkar. 1920’li yıllarda Alman dışavurumcu ve Fransız avangardının baş göstermesiyle beraber avangard ile içli dışlı bir hale gelir. 1930’lu yıllarda ise Fransız ve İtalyan gerçekçilik akımlarının etkisiyle toplumsal ve psikolojik gerçekliği içerisine katarak devam eder. Sanat sinemasında “son meşrulaştırma ise auteur yönetmenler politikasının auteur terimini kutsal hale getirdiği 1950’lerde olur” (Hayward, 2012, s.411-412).

Sanat filmi kavramı, 1908 senesi Fransa’da Film d’art (Sanat Filmi) isminde bir yapım şirketinin kurulmasına dayanır. Aynı yıl içinde sanat filmleri olarak tanımlanan bu filmlerin gösterimi için bir sinema salonu açılır. Ancak başarılı dramaların yeniden uyarlanmasından öteye geçemez. İlk zamanlarda ortaya çıkan bu yapımlar avangard sinemacıların hedefi haline gelir. Avangard sinemacılar için Film d’art; geleneksel anlatı kalıpları çerçevesinde yapılmış filmler ve tiyatroyla bir uzlaşmadan başka bir şey değildir. Hatta bu dönemde yapılan bu tür filmler için Epstein, filme alınmış tiyatro tanımını kullanır (Kovacs, 2010, s.22).

Tudor (2016), geniş bir kesim tarafından kabul edilmiş sanat filmi kavramının ‘tuhaf’ bir kavram olduğunu ifade eder. “Gündelik söylemde sanat romanından, sanat resminden ya da sanat müziğinden söz etmeyiz: edebiyat, resim ve müzik alışlageldiği biçimde kendinden sanatlar olarak görülür”. Sanat ürünlerinin kurucu öğeleri farklılıklar gösterebilir. İyi ya da kötü, yüksek ya da kitle, ciddi ya da popüler sanat olarak ayrımlar elbette ki söz konusudur. Ancak tüm bunlar sanata ait alanın parçaları olarak varlık gösterir (s.267).

Kovacs, “Daha sonradan Avrupa’da ara biçimini 1920’lerin başında Epstein’in bir sanat biçimi olarak kabul etmediği ve Clair’in sözde-sanat diye reddettiği en önemli film tiplerinden biri olacak başka bir pratik - sanat filmi – vardı” ifadesinde bulunarak sanat sinemasının başlangıcı olarak 1920’li yılların başına dikkat çeker. “Ciddi ve sanat gibi görünen” bu ara form, ciddi sıfatını toplumsal kaygılardan alır. Sanat sineması anlatıya dayalı olduğu için tecimsel sinemanın ortasına yerleşti ancak bütün izleyicileri tatmin edecek bir yapım içerisine giremedi (2010, s.21).

Neale (2010), “Kurum Olarak Sanat Sineması” çalışmasında sanat sineması kavramının, İngiltere’de dönen bağımsız sinema tartışmalarıyla sıkı sıkıya bir ilişkinin varlığından söz eder. Tartışmaların odağını, filmin yapım aşamasından başlayarak dağıtım ve gösterim aşamasına kadar olan sürecin finansmanın yanı sıra “bu konuda gerekli yasal düzenlemeleri gerçekleştirmede devletin rolü ve bu rolle İngiliz sinemasını ve İngiliz film kültürünü yenileme ya da daha radikal olarak dönüştürme üzerine potansiyel stratejiler arasındaki ilişki” oluşturur. Oluşturulacak bu stratejilerin merkezinde sürekli olarak bağımsız sinema yer alır. İngiltere’de gerçekleşen birtakım olay ve etken, tartışmanın zorunluluğu ve önemini ortaya çıkarır. Ülkenin film endüstrisi içerisinde yaşanan gerilemeyle beraber, dördüncü TV kanalına dair öneriler ve konuyla ilgili tartışmaların yanı sıra “Britanya Film Otoritesi kurulmasına ilişkin önerilere karşılık olarak Bağımsız Yapımcılar Derneği ve Bağımsız Sinemacılar Derneği’nin Avrupa Sanat Sineması’nın rolünü ve işlevini ortaya koyan açıklamaları” sıralamak mümkündür (s.83).

Oldukça tartışmalı olan sanat sineması kavramının karşı, modern, çağdaş, auteur, yapıbozumcu-yıkıcı sinema gibi kavramlarla iç içe kullanıldığı dikkat çeker. Bu tartışmaların odağında Sanat sinemasını ise tüm bunları çatısı altında barındıran bir şemsiye kavram olarak düşünmek mümkündür. Bu terimlere karşılık olarak da popüler, ticari, klasik, geleneksel,

egemen, Hollywood ya da ana akım sinema gibi kavramların kullanıldığı dikkat çeker (Öztürk, 2000, s.31-32).

Karadoğan (2010), sinema tarihi çerçevesinde yapılan çalışmalar değerlendirildiğinde sanat sineması kavramının, ana akım sinema ile sanatsal ağırlığı fazla olan filmler arasında var olan farklılıktan kaynaklı bir tanımlama içerisinde yapıldığını belirtir. İzleyicilerin aktif olarak katılım gösterdikleri sanat filmlerinin ana tartışma eksenini “sanat olanın ne olduğu” sorusuna dayanır. “Gerçek olanın ortaya konma ve bunun izleyiciye sunulma biçimleri tartışmanın temel bileşenleri olarak öne çıkmaktadır”. Sanat sinemasının iddiası gerçeği ana akım sinemadan farklı bir biçimde ortaya koymaktır. Karadoğan “gerçeğin ortaya konuş biçimi sanat filmi/sanat sinemasının tanımlanmasının da temel unsuru” olduğunu belirtir (s.1).

Ticari eğlence filmlerinin karşısı olarak sanat filmlerinden söz ettiğimizde, estetik niteliklere değil, ama belirli türlere, stillere, anlatı yöntemlerine, dağıtım ağlarına, yapım şirketlerine, film festivallerine, sinema dergilerine, eleştirmenlere, izleyici gruplarına – kısacası kurumsallaşmış bir film pratiğine gönderme yaparız. Anıldıkları sıra ile onların ürünleri diğerinin ürünlerinden daha iyi ya da daha kötü ve yapıları gereği ‘eğlendirici’ ya da ‘sanatsal’ değildir. Bu nedenle sanat filmi etiketi ticari endüstrinin karşısına konduğunda genellikle bir kafa karışıklığı kaynağıdır. Sanat filmleri zorunlu olarak nitelik gereği değil, tutku nedeniyle ‘sanatsaldır’, tıpkı ticari eğlence filmlerinin çoğu kez ticari olarak başarısız olabilmesi ve hiç de eğlendirememesi gibi (Kovacs, 2010, s.22).

Bordwell, sanat sinemasının “ilk zamanların film d’art’ı ile Alman Dışavurumculuğu ve Yeni Nesnelcilik ve Fransız İzlenimciliği gibi sessiz ulusal sinema ekollerinin mirasçısı” olduğunu ifade eder. Sanat sineması, İkinci Dünya Savaşı’nın sonunda Amerikan Hollywood sinemasının etkisini kaybetmesiyle ortaya çıkar. Avrupa’da var olan savaş ortamı film piyasasını etkileyip, piyasanın durmasına yol açar. Ancak savaşın bitişiyile beraber uluslararası ticaret başlar ve film ticaretiyle beraber ortak yapımlar hız kazanır. Savaş sonrası dönemde Amerikan filmleri yabancı filmlere sponsor olurken buna karşılık yabancı filmler de Amerikalıların gösterim saatlerini doldurmasına yardımcı olur. “Bunun ardından gelen yeni gerçekçi filmler uluslararası sanat sinemasının ilk savaş sonrası örnekleri olarak kabul edilebilir”. Fransız Yeni Dalga sinemasının birçok filmi, Pasolini’nin, De Sica’nın, Fellini’nin, Kurosawa’nın filmleri, sanat sinemasının devamı olarak görülür (2010, s.72).

Sanat sinemasının üretim süreci Hollywood sinema endüstrisinin dışında bir yapım sergiler. Ancak aradaki bu ayrılık Hollywood sinemasının karşısı olarak oluşturulmuş bir ayrılık değildir. Sanat sineması olduğu dönemde, Avrupa sineması ile Hollywood arasında melez bir

yapı halini alır. İlk yıllarında Avrupa sineması olarak düşünülse de zaman içerisinde bu düşünce dönüşüme uğrar. “Japon, Hint, Avusturalyalı, Kanadalı, Latin Amerikalı yönetmenlerin ve bazı azınlık grupların örneğin kadınların ve kendini queer olarak tanımlayanların temsilcilerinin bu gruba dahil olması anlamına geldi” (Hayward, 2012, s.412).

Sanat sinemasının özelliklerine bakıldığı zaman en dikkat çeken kısım, klasik anlatı sinemasından ayrılıyor olmasıdır. Klasik anlatı sinemasında var olan neden sonuç ilişkisine sanat sinemasında rastlanmaz. Kendini bu özelliğin karşısında konumlayan sanat sinemasında bağlantılar gevşektir. Meydana gelen olayların nedenini çoğu zaman hiç bilmeyiz. Ya da olan olayların sonunun ne olduğunu bilemeyiz. Sanat sinemasında anlatıyı iki ilke belirler: “gerçekçilik ve yaratıcı dışavurum”. Olaylar gerçek mekanlarda geçtiği gibi gerçek sorunları ele alır. Gerçekliğin önemli bir kısmını oluşturan cinsellik 1950 öncesi Hollywood sinemasına ait kodları erotizm üzerinden ihlal eder (Bordwell, 2010, s.73-74).

Sanat sinemasının metinleri, finans kaynakları, yapım, dağıtım ve gösterim biçimleri ve çevreleri, devletle ilişkisi, onu desteklemek ve yüceltmek için kullanılan söylemlerin doğası, bu söylemlerin kurumsal temeli, bu öğelerin her birinin kendi içinde ve karşılıklı ilişkileri ya da uluslararası film endüstrisinin yapısı asla sistematik olarak analiz edilmemişti (Neale, 2010, s.85).

Neale; bunların her birinin sanat sineması için hayati değere sahip olduğunu ancak hiçbir zaman bunlara dair gerekli çalışmanın yapılmadığını ifade eder. Sanat sineması, kendi tarihi içerisinde tekrar eden birtakım karakteristik özelliklere sahiptir. Sanat sinemasının temel özellikleri arasında; biçime yapılan vurgu, klasik sinemanın aksine olay örgüsündeki aksiyonun azlığı ve buna karşılık olarak karakterin üzerinde durulması, ayrıca dramatik çatışmanın da karakterin içsel yolculuğu olması gibi karakteristik noktalar bulunur (2010, s.85).

1950’li yılların başı sanat sinemasının kurumsallaşma çabası açısından önemlidir. Uluslararası film festivali sayısının giderek artması, Fransız film eleştirmenlerinin sanat filmlerinin gösterimi için kurdukları sinema ağı dönemin önemli gelişmeleri arasında yer alır. Yine aynı dönemlerde Cahiers du Cinema, Cinema Nuovo ve Positif gibi dergilerin kurulmasıyla beraber Avrupa sanat sinemasının entelektüel formu oluşmaya başlar. 1955 yılında Almanya’nın çağrısı ve Fransızların katılımıyla Uluslararası Sanat Filmi Salonları Konfederasyonu kurulur. Tüm bu oluşumlarla beraber 1950’lerin ikinci yarısından itibaren sanat filmi tartışmaları bir kuramdan fazlası haline gelir. Sanat sineması artık vergi yasaları,

meslek birlikleri, film festivalleri, yapım ve dağıtım ağları tarafından desteklenen bir kurum halini alır (Kovacs, 2010, s.27).

Genel olarak söylersek, sanat sinemasında anlam kodları ve uzlaşımları bozulur; anlam çizgisi dikişsiz biçimde neden-sonuç içeren öykü gelişimi olmasın diye parçalara ayrılır. Benzer biçimde karakterlerin davranışları kendinden emin, 'bilen' ya da belli hırslar, arzular ve hedefler yönünde motive olmaktan çok tesadüfi ve kararsız görünür. Her ne kadar bu filmlerde öyküden çok karakterler önemli olsa da kahraman yoktur aslında kahramanların yokluğu sanat sinemasının önemli bir özelliğidir. Psikolojik gerçekçilik, bir karakterin olaylara öznel bakışı biçimini alır; toplumsal gerçekçilik bu olaylarla ilgili karakter tarafından temsil edilir. Bakış açısı bir içsel monolog, hatta birkaç içsel monolog biçimini alabilir (Alain Resnais'in ve Ingmar Bergman'ın filmleri buna örnektir). Öznellik çoğu kez belirsiz hale getirilir (bu kimin 'öyküsü') bunun sonucu olarak zaman ve mekanın güvenli inşası da söz konusu değildir. Bu sinema klasik anlatı sinemasından koparak perde ya da filmle ilişkisinde kendi eleştirel konumunu bulması ya da öznelliğini üstlenmesi amacıyla bir düşünme uzamı yaratmak için izleyicileri kasıtlı olarak yabancılaştırır (Hayward, 2012, s.412).

Sanat sineması tartışmalarının iç içe değerlendirildiği İngiliz bağımsız sinemasını karakterize eden şey; “kültürel, politik ve sinemasal teorideki belli akımlarla birlikte avangard ve politik olarak propagandacı pratiklerin kesişimidir”. Bağımsız sinemanın karşısında durduğu şey, ticari olarak tasarlanmış pratiklerdir. İlerici sinema fikri sadece biçim ve üslup açısından getireceği yenilikle ölçülmez. Aynı zamanda filmlerin yapım, dağıtım ve gösterim alanında da yeni ilişkiler geliştirmelidir. Bağımsız sinema - sanat sineması tartışmalarının iç içe olduğu İngiltere’de bu anlayış temel alınarak “politik, estetik, ideolojik ve ekonomik sınırlarla mücadele etmeye başlamıştır” (Neale, 2010, s.111):

Bu ülkede ana akım ticari film endüstrisinin çöküş ve yok oluş aşamasına gelmesiyle ulusal bir Sanat Sineması'na (diğer Avrupa ülkelerinde mevcut olana benzer bir destekleme ölçeğiyle) yatırım yapmak için bir alan oluştuğu, bu Sanat Sineması'nın daha sonra hakiki bağımsız çalışmaların sağlamlaştırılması ve genişlemesi için alan açabileceği ileri sürülebilir (sürülmüştür de). Elbette bu durumda hükümet düzeyinde verilecek destek fonlarını özellikle toplumsal pratik söylemi yoluyla ima edilen argümanlara göre Sanat Sineması söylemi yoluyla ima edilen argümanların kazanma ihtimali daha yüksektir. Aynı zamanda bağımsız filmlerin Hollywood filmlerinden farklı oldukları, türlü etiketlerle (metinsel özellikleri, konu nesneleri ve dolaşım alanları bakımından) belirtildiği için kural olarak her durumda Sanat filmi etiketiyle dolaşıma girmeye eğilimli olacaklardır. Her iki oldu da IFA gibi örgütlerin Sanat Sineması'yla ve onun pratikleriyle ciddi bağlantılar kurmasının gerekliliğini ve kaçınılmazlığını gösterir. Kuşkusuz bugüne dek Sanat Sineması'nın belirlediği yapılar, söylemlere, ilişkilere ve pratiklere kusursuzca uyacak biçimde tasarlanmış filmlerin yapımıyla sınırlı kalacak herhangi bir bağlantı stratejisi işlevsiz olacaktır (Neale, 2010, s.111).

Türkiye’de sanat sinemasının ilk kurumsallaşma girişimlerinden biri Yerli Film Yapanlar Cemiyeti (YFYC)’dir. 1946 senesinde kurulan cemiyet 1948 yılında yayımladığı

Filmlerimiz isimli yayınında vurgu yaptığı noktalardan biri sinemanın hem sanat hem de ticaret olduğudur. Çalışmada yerli filmciliğin milli bir dava olduğu vurgulanırken aynı zamanda “yerli filmciliği kalkındırmak, geliştirmek ve sinemanın hem ticari hem de sanatsal yanını desteklemek olduğunun altı çizilir” (Saydam ve Kirel, 2022, s.13).

Sanat sineması; resim, tiyatro, edebiyat gibi sanat dallarıyla sıkı bir bağ içerisinde. Sanat sineması ve diğer sanat dalları arasında kurulan bu bağ farklı ülkelerde farklı şekillerde tezahür eder. Bunun neticesi olarak da sanat sinemasına ait farklı araçların ortaya çıkması sağlanır. Ancak Türk sinemasına bakıldığında bunun böyle olmadığı görülür. Bu durum Türk sinemasının en sorunlu yanlarından biri olarak karşımıza çıkar. Türk sineması diğer sanat dallarıyla olan ilişkisini sağlıklı bir şekilde kuramamış ve bunun sonucunda da “sanat sinemasının Türkiye sineması içerisinde belirgin bir eğilim olarak ortaya çıkmasını engellemiştir”. Türkiye’de sanat sineması dendiğinde ana akım sinemayı takip eden seyircinin gözünde uzun, sıkıcı ve bir şey anlatmayan film imgesi belirir (Karadoğan, 2010, s.15).

Ulusal Sinema tartışmaları 1980’li yıllara gelindiğinde yerini başka kavramlara devreder. Yeni yaklaşımlar ve film yapımına dair “kaliteli film, festivaller, auteurler” gibi kavramlar tartışılır hale gelir. “Popüler sinemanın 2000’lerin başına kadar hemen neredeyse Hollywood filmleriyle temsil edildiği bu dönemde yerli sinemayı ‘sanat sineması’nın kavramlarıyla tartışmak olağan hale geldi”. Türk sinemasında auteur kurama dair kurumsallaşma da bu dönemde gerçekleşir. Video pazarı sayesinde hareketlenen sektör, televizyonların yayın hayatına başlamasıyla klasik filmlerin gösterimi, büyük kentlerde başlayan film festivalleri izleyicinin tercih ve talepleri üzerinde nüfuz kurar. Yine 1980’li yıllarda yapım ayağında başlayan değişikliklerle beraber yapımcı ve yönetmenler kişisel sorunların yer aldığı filmlere ağırlık verir. Sansürün oluşturduğu baskının önceki yıllara oranla daha bir elastiki görünüm sergiliyor olması, sinemacıların konu olarak daha geniş bir portföyde çalışmasına imkan tanır. Bu sayede özellikle cinsel konularda sanat sinemasına özgü bir üslup kullanılmış ve Türk sinemasında daha önce rastlanmayan bir açıklıkla sergilenir olmuştur (Ulusay, 2008, s.135).

Erdoğan (2001), 1970’li yıllarda Yeşilçam sinemasında başlayan çöküşün, 1980 döneminde yaşanan olumsuzluklarla seyircinin sinemadan uzaklaşması ile devam ettiğini belirtir. Fakat tüm dünyada yaşanan liberal gelişmeler Türkiye’de de karşılığını bulur. Bu

karşılık dolaylı olarak Türk sinemasına da yansır. Özellikle reklam sektörü üzerinden kurulan uluslararası bağlantılar sayesinde yabancılardan teknik gelişmeler takip edilir. Yeşilçam döneminde yapımcıların kazandığı paraları sinema sektörünün dışına aktarıyor olmalarından kaynaklı olarak geri kalmış alt yapı yatırımları bu dönemde hareketlilik kazanır. Gelişen alt yapı sayesinde uluslararası ölçekte reklam filmleri çekilir ve buradan kazanılan paralar yönetmenler tarafından sinema filmlerinin yapımına aktarılır. Alt yapıda sağlanan yeterli imkan ve değişen yapımcılık modelleri sayesinde Türk sineması yeni bir modele doğru ilerler. Bölge işletmecilerinin ortadan kalkmasıyla beraber, film yapacak olan sinemacılar için alternatif yapım koşulları doğar. “Yönetmenlerin parayı daha kişisel yollardan temin etmesi onlara belli ölçüde bir bağımsızlık sağladı. Herhalde bu dönüşümü en iyi, sinemada ‘eğlence’den ‘sanat’a geçiş olarak tanımlayabiliriz”. Film denen olgu bu dönemde arz – talep döngüsü içerisinde olan bir maddi varlık olmaktan kurtularak “seyircinin de onu nasıl tüketeceği problemlerinden muaf bir sanat eseri haline geldi” (s.224).

Bu yıllarda dikkat çeken bir diğer durum ise devletin sinemaya verdiği destek ve Eurimages katkıları ile yapılan filmlerdir. Kültür Bakanlığı tarafından oluşturulan komisyonun jüri üyeleri arasında farklı filmlere imza atan yapımcı ve yönetmenlerin varlığının yanında akademisyen ve eleştirmenlerin de oluşu önemlidir. Kozmopolit bir yapı sergileyen jürinin de katkıları sayesinde sanat filmi olarak tanımlanabilecek filmler desteklenir. Yine aynı dönemlerde Türkiye’nin Eurimages üyeliği sanat sinemasının kurumlaşmasında önemli mihenk taşlarından birini oluşturur. Eurimages’a üye olan diğer Avrupa ülkeleri ile gerçekleştirilen ortak yapımlar sayesinde, Avrupa sanat sinemasının kodları Türk sinemasına yansımaya başlar. İçerik ve sinematografik olarak yansıyan bu unsurlar dışında, Avrupa sanat sinemasının önemli oyuncularını ve sinema çalışanları da Türk – Avrupa ortak yapımlarında yer alır (Ulusay, 2008, s.136-137).

Türkiye sineması açısından sanat sinemasının henüz emekleme çağına olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumda elbette ki bu türün örneklerini sınırlı kılmaktadır. Sanat sinemasını geleneksel, popüler ve yerleşik film yapma tarzının dışında bir film yapma tarzı olarak ele almak onun aynı zamanda yeni ve farklı anlatım tarzlarını sinemaya kazandırdığını da söylemek anlamına gelmektedir. Bu yeni anlatım kalıplarının yanında sanat sineması hakim yapım, dağıtım ve gösterim ağlarında farklılıklar yaratmak durumundadır. Türkiye sineması düşünüldüğünde sanat sinemasının daha çok festivaller aracılığıyla izleyiciye ulaştığı söylenebilir. Bu sinemanın örnekleri her ne kadar artık eskiye oranla daha fazla gösterim şansı bulsa da yeterli izleyici sayısına ulaşmada sıkıntı yaşamaktadır. Türkiye’deki sanat sinemasından bahsedildiğinde tür olarak kendi içerisinde kullandığı anlatım kalıplarında farklı

gelenekler oluştuğunu söylemek de pek mümkün değildir. Bu anlamıyla Türkiye sanat sinemasının biçimsel anlamda (gerek çizgisel gerek anlatımı bozan gerekse de anlatım araçları olarak daha sembolik özelliklere yer veren, neden sonuç ilişkisinin bozulduğu, yoğun belirsizliklerin yer aldığı ve açık uçluluğun olduğu vb. gibi) Modernist bir anlatı geleneğini temel alması gerekirken hala bu yönde hakim bir sinemasal geleneğin ortaya çıktığını söylemek de pek olanaklı görünmemektedir. Bu durumda da sanat sinemasının henüz tekil bir yönde ilerlediği ve bu anlamıyla da geleneksel sinemayı etkileme gücünü kazanmadığı anlamına gelmektedir (Karadoğan, 2010, s.16-17).

Yeşilçam kalıplarının yıkıldığı 1990'lı yılların sonu, 2000'lerin başında ortaya çıkan yeni sinema anlayışıyla, kullanılan kavramlar daha çok içe geçer. Bağımsız sinema ve sanat sinemasının iç içe geçmiş kodları, sanat filminin bağımsız bir film olduğu ya da bağımsız bir filmin sanat filmi olduğu düşüncesini kurar. Özellikle 2000'ler sonrası film yapan yönetmenlerin hem sanat sineması hem de bağımsız sinema başlığı altında varlık gösterebiliyor olması bundan kaynaklıdır.

1.4.2. Avangard Sinema

Batıda rönesans döneminde başlayan bir anlayış olan avangard sanat, “öncü ya da ilerici sanat” şeklinde tanımlanır. ‘Savaşta önde giden asker’ manasına gelen kavram, sanat tarihi içerisinde de benzer bir role soyunmuştur. Esas olarak hayatın sürekli bir değişim içerisinde olduğunu beyan eden akım, bundan hareketle kendisini mevcut statükonun karşısında konumlandırır. Yeni ve özgün olmak avangard sanatın temel hareket noktasıdır (Özdoğan, 2004, s.34).

Genel anlamda geleneksel kurumların karşıtı olarak tanımlanan kavram, Birinci Dünya Savaşı'nın olduğu yıllarda farklı akımlara öncülük eden sanat akımları için kullanılır. Kübizm, Fütürizm, Dadaizm, Konstrüktivizm ve Gerçeküstücülük gibi akımlar avangard sanat akımları olarak değerlendirilmiştir. Avangardın dikkat çeken diğer bir özelliği de savaşın insanlarda meydana getirdiği korkuya bir tepki olarak doğuşudur. Geleneksel yapılarla bağını koparma gayesi içerisinde olan avangard akımlar politik bir süreç yaratırlar (Hayward, 2012, s.57-58).

Avangard kavramı dendiğinde akla ilk gelen kişi Saint Simon'dur. Simon hayatının son yıllarında “Yeni Hristiyanlık” dediği görüşü benimser. Bu görüş evrensel uyum ve sevgi temeline dayanır. Kiliseye karşı olan Simon, rahiplerden çok sanatçılara inanır. İnsanların daha iyi bir yere gelebilmeleri için sanatçıların asli görevler üstlenmesi gerektiğini düşünür.

Sanatçılara verdiği bu öncü rolden ötürü eski bir asker olarak, askeri bir kavram olan avangard terimini kullanır. Simon, toplumu yönetmesi gereken üç grubun varlığına inanır. Bunlar; sanatçılar, bilim insanları ve zanaatkarlardır (Sorguç, 2017, s.39).

Avangardın karşısında olduğu şeylerin başında sanatın toplumsal işlevlerinden uzaklaşması gelir. Modernizmin sanatı kurumsallaştırmasından dolayı, modern ve estetik hareketlere karşı çıkar. Estetik modernizm için sanat bağımsız bir evren içerisindeyken, avangard sanatta toplumsal, politik ve felsefi bir duruş sergiler. “Avangard gündelik yaşamla yeniden bütünleşmeyi talep ederken, bu hiçbir biçimde gündelik yaşamın modernizmin şartını döndüğü kabalığı içinde yeniden bütünleşme değildir”. Avangard sanat gündelik yaşama dair değişimlerin olması gerektiğini savunur ancak bu değişimin estetik değerler vasıtasıyla olmasına karşıdır. Sanatın ve toplumsal devrimin paralel gitmesi gerektiğini savunan avangard sanat, sanatın toplumsal devrimin katalizörü görevi görmesi gereken entelektüel bir etkinlik olduğunu iddia eder (Kovacs, 2010, s.15).

19. yüzyılda sanatın bilimden ayrılmasıyla beraber, soyutlama kavramı başlı başına üzerinde durulan konuların başında yer alır. Sanatta soyutlama kavramı üzerinde durulmaya başlanması avangard bir tavrın gelişmesi için ön ayak olur. Avangard sanatın temelinde var olan bir şey’in özünü aramak, sinemada da aynı karşılığı bulur. “Peter Bürger, avangard tavrın; önce kilise, saray gibi kurumların himayesine ardından gelen kitle toplumu dönemiyle de piyasaya direnen sanatın, sonunda gittiği özerkleşmeyi kırmak yönünde bir amaç” temelinde ortaya çıktığını savunur. Bürger için avangard; özerkleşme ve kurumsala sırt dönerek sanatı hayatın bir parçası haline getirmektir (Özdoğru, 2004, s.33-34).

Avangard sinemanın 1930’lar öncesi dönemine ait en net ifadelerden biri Andre Bazin tarafından yapılır. Bazin, 1924 - 1930 arasında avangard akımının tanımlanabilir bir anlamı olduğunu ifade eder. “Ticari sinemanın gerektirdiklerini yerine getirmeyen avangard yalnızca sınırlı sayıda izleyiciyi hedefledi, birçok yönden bu dönemin resmi ve edebiyatıyla karşılaştırılabilecek sinemasal denemeleri kabul ettirmeye çalıştı” (Akt. Kovacs, 2010, s.28).

Avangardı en geniş haliyle “izleyicinin konformist konumuyla ve genelgeçer beklentileriyle mücadele için stratejiler arayan bir sanatsal yönelim” şeklinde tanımlayan Clarke (2012); sinemada avangardın tarihinin Ingmar Bergman’ın *Persona* (1966) filmi ile

başlatılmasını gerektiğini iddia eder. Avangard sinema kitlesellikten uzak, belli bir kesime hitap eden bir yapı sergiler. Clarke, burada ana akım sinema ile avangard sinema arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Ana akım sinema ile avangard sinemanın anlatım tarzının birbirlerini etkilediğini ancak avangard sinemanın anlatım dilini kendi koşullarına uyarladığını belirtir. Avangard sinemanın önemli özelliklerinden biri de avangard yaşamı yücelttiği gerçeğidir. Bu yüceltmelerin yer almadığı filmlerde de avangard yaşamdan “keyifli kesitler” sunulur. Avangard sinema ticari bir sinema değildir. Korku, dram, gerilim gibi türlerin vurgulanması ticari bir amaç taşıırken, avangard etiketi hiçbir ticari değer taşımaz. Hatta aksine bu kavram filmi izleyecek seyircide birtakım dirençler de yaratır (s.75-76).

Avangard sinema, izleyicinin pasifliğinden ziyade, seyircinin film izleme sürecinde aktif olmasını seçer. Sanatçıların filmleri, biçimcilik ve estetik bir amaç dışında icra edilir. Gelenekseli hedefine aldığı için politik bir tutum takınır. Avangard sinemacılar için filmler alınıp satılabilen ticari bir nesne değildir. Spontane gelişen olaylar ve doğalcılık sanatçıların hedefleri arasında yer alır. Tüm bu yaklaşımlar çerçevesinde bakıldığında zaman avangard sinema günlük tüketilen ve popüler olana karşıdır. Popüler olan ile avangard olan bu çerçevede birbirinin karşısı iki yaratıdır. Fakat tarih içerisinde avangard olarak başlamış bir hareketin daha sonra popüler bir hale dönüştüğü de görülür (Özdoğru, 2004, s.35).

Stam, 1910 ve 1920’li yılları ‘tarihi avangardlar dönemi’ olarak tanımlar. Bu yıllar sanat alanında deneysel çalışmaların zirve yaptığı yıllardır. “Fransa’da Empresyonizm, Sovyetler Birliğinde Yapısalcılık, Almanya’da Ekspresyonizm, İtalya’da Fütürizm, İspanya ve Fransa’da Gerçeküstücülük, Meksika’da Muralizm ve Brezilya’da Modernizmo” bu dönemde ortaya çıkan avangard akımlardır. Avangard sinema akımına dair teoriler Close-Up ve Experimental Cinema gibi dergilerde yayımlanan yazılarla ortaya konur. Bunun haricinde bu durum *Altın Çağ (1930)* ve *Hal ve Gidiş Sıfır (1933)* gibi sinema filmleriyle de karşılık bulur. Fakat bu dönem film yapan avangard sanatçılar, sadece farklı estetik özellikleri ile ön plana çıkmaz. Bu sanatçılar aynı zamanda geleneksel üretim dinamiklerinden bağımsız olarak finanse edilmiş, majör şirketlerin tekelinde bulunan stüdyo ve dağıtım ağının dışında işler yapmışlardır (2014, s.65).

Avangard sinema 20. yüzyılın başlarında Fransız deneysel sinemasıyla başlar. “1920’de Paris’te (Yedinci Sanatın Dostları) CASA’nın faaliyete geçmesiyle başlayan

sinemayı ciddiye alma süreci, daha sonra Quartier Latin'in aydın ve elit izleyicilerine yönelik kurulan Stüdio 28, L'oeil du Paris, Studio des Ursulines" vb. salonların kurulmasıyla akım hız kazanır. Açılan bu salonlar sayesinde filmlerin izleyici ile buluşması sağlanmış, filmler üzerine tartışmalar yaşanmış ve bu tarz filmlerin çekilmesi özendirilmiştir (Yılmaz, 2011, s.373).

Sinema sanatında ortaya çıkan ilk avangard akım 1920'lerin Fransa'sında Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein gibi kuramcıların film çekmeye başlamalarıdır. Sinema kuramlarına yaklaşımları çoğulcu olan bu düşünürlerin bakışları yaptıkları filmlere de yansır. Çektikleri filmlerin yapılarına bakıldığı zaman; "yüksek ve popüler kültür, doğalcı filme karşı gerçekçi film, izleyici perde ilişkisi, kurgu biçimleri, eş zamanlılık, öznellik, bilinçaltı, filmin psikoanalitik olanakları, auteur sineması, ritim ve simge olarak film" gibi konular dikkat çeker. Filmlerini çekmeye başlayan sinemacılar deneysel çalışmaları ile türleri iç içe katmanın yanı sıra yeni türler ilave etme ve türleri yan yana kullanma gibi ilkleri meydana getirirler. Bu sayede türleri tekrar ele alma fırsatıyla beraber film dilinin olanaklarını araştırmak ve özelliğın temsilini tekrar tanımlamak gibi yeniliklere de kapı aralamış olurlar (Hayward, 2012, s.58).

Hayward, sinemada ilk avangard hareketin üç farklı aşamadan geçtiğini belirtir. İlki karakterlerin iç dünyasının yansıması olan öznel sinema, ikincisi filme ait plastik değer ve ritim üzerinden anlam üreterek kendine doğru bir işaret oluşturması şeklinde tanımlanan saf sinema, üçüncüsü ise bilinçaltı ve rüyaların akılcı, aynı zamanda akıldışı olan özelliklerinin sinematografik yollarla aktarılması şeklinde açıklanan dışavurumcu sinemadır (2012, s.59).

Özdoğan (2004), avangard sinema serüveninin 1900'lü yıllarda deneysel sinema ile başladığını 1920'lerdeki modernist hareketle ivme kazandığını belirtir. Savaş döneminde kısa bir kesintiye uğrayan avangard sinema kuramsal olarak yeni desteklerle 1950'li yıllarda üzerine yeniden konuşulmuş ve 1960'lı yıllara gelindiğinde underground olarak kavramsallaştırılmıştır. Özdoğan, günümüze gelindiğinde avangard sinemanın bağımsız sinema olarak isimlendirildiğini vurgular (s.37).

Özellikle avangard sinemanın sürreal tarafı üzerinde çalışmalar yapan sanatçılar geleneğın bastırıldığı şeyleri ortaya çıkarmak için saldırmışlardır. Luis Bunuel ve Robert Desnos, Hollywood sinemasının klasik anlatısına karşı çıkmakla beraber L'Herbier ve Epstein gibi

empresyonist avangard yönetmenleri eleştirirler. Onlara göre sinemanın yıkıcı potansiyelini kullanamamaları ve aşk dramalarını tercih etmeleri tam bir hayal kırıklığıdır (Stam, 2014, s.66).

Fransa'daki avangard sinemacılar yaptıkları deneysel çalışmalarda ana akım sinema ile karşı sinemayı, yani popüler olanla deneysel olanı, diğer taraftan toplumsal gerçekçi belgesel filmler ile melodramları kaynaştırmışlardır;

Bu tarz popüler sınırlar içerisinde çalışmak, onlara egemen söylemleri genişletme, bozma hatta yıkma şansı tanındı. Böylece bu avangard sinemacılar film anlatım geleneğine ve izleyicilerin film içerisinde her şeyi bilen olarak konumlandırılmasına saldırmış oldular. Avangard filmler öznellik ve öznenliğin parçalayıcı bir diegetik zaman ve mekanla sunulması konusunda yeni bir tartışma zemini açtılar. Bu birkaç yolla gerçekleşmiş oldu; diegetik devamlılıktan devamsızlığa doğru bir dönüşümle, hızlı kurguyla, geleneksel geçiş çekimlerini yok ederek, eleştirilemeyen çekimler yardımıyla yön duygusunu kaybettiren çekimlere başvurarak ya da bakış açısının çeşitliliğini eşzamanlı olarak sergileyerek. Böylece kendini ifade etme olanağı bulamayan kadın öznelliğine dikkat çekmek adına erkeğin fetişleştirici bakışını da ayrıca sorgulamış oldular (Hayward, 2012, s.58-59).

Avangard sinema, avangard sanat anlayışının odaklandığı üretim modeli, sanat, sanatçı, sanat piyasası gibi kavramlara paralel bir şekilde durur. “Sinemanın piyasaya ticari kaygılarla üretilmesine karşıt durarak ana akım sinemaya alternatif, radikal, farklı bir bakış sunarak kendi izleyicisini ve tarzını oluşturmuştur”. Geleneksel fikirlere karşı gösterdiği tavırdan dolayı ana akım yani Hollywood sinemasının karşısında bağımsız, deneysel, alternatif sinema gibi isimlerle anılır (Yılmaz, 2011, s.374).

Şentürk, avangard sanat hareketlerinin, sinemanın ilk yıllarında meydana geldiğini belirtir. “Sinema tarihinin ilk yıllarında ortaya çıkan Empresyonist, Dadaist ve Sürrealist film örneklerinde olduğu gibi avangard olma özelliği taşıyan, filmin özgünlüğünün ve sanatsal kimliğinin ortaya çıkarılması macerasına yön verecek düzeyde belirleyici” sanat çalışmalarıyla ilerleyen dönemlerde karşılaşılır. 1940-1950’li yıllardan itibaren ortaya çıkmaya başlayan film noir, yeni gerçekçilik, Fransız Yeni Dalga gibi sinema akımları ilk zamanlardaki gibi avangard olma özelliği göstermezler (2012, s.142).

Bağımsız sinemanın tanımlamaları yapılırken avangard sinemaya paralel olarak kullanılan kavramlardan bir tanesi de karşı sinemadır. Avangardın temeli olan geleneksele karşı çıkma, karşı sinemanın da temelini oluşturur. Wollen, Godard üzerinden yaptığı çalışmasında klasik ana akım Hollywood sinemasının zıttı olan karşı-sinema kavramını öne sürer. Bu sinema

“değerleri Ortodoks sinemanın değerlerine tamamen zıt” bir görünüm sunar. Hollywood sinemasının yedi günahına karşılık olarak, sinemanın yedi temel erdemi öne sürülür (2010, s.113):

Tablo 1: Sinemanın Yedi Temel Günahı ve Yedi Temel Erdemi

Geçişli anlatı	Geçişsiz anlatı
Özdeşleşme	Yabancılaşma
Saydamlık	Öne çıkma
Tek anlatım	Çok anlatım
Son	Açık uç
Hoşlanma	Rahatsız olma
Kurmaca	Gerçek

Kaynak: Wollen, 2010, s.113

Peter Wollen, Karşı Sinema kavramı ile geleneksel sinemayı karşısına alır. Geleneksel sinemaya ait kodları reddeden ve onlarla mücadeleyi savunan bir sinema tarzını ön plana çıkarır. Bu açıdan bakıldığında bağımsız sinema olarak tanımlanan kavrama karşılık geldiği dikkat çeker. Geleneksele karşı alternatif bir sinema iddiası içerisinde bulunma; yapım, dağıtım ve gösterim boyutlarını da içerisine katarak var olabilecek bir oluşuma dikkat çeker.

1.4.3. Üçüncü Sinema

Latin Amerika’daki halk mücadelelerinin sineması olarak tanımlanan Üçüncü Sinema; yapım, dağıtım ve gösterim açısından getirdiği önermeler ile günümüzdeki birçok tartışmanın odak noktasını oluşturur. Militan bir sinemayı hedefleyen kuram, bağımsız sinema olarak değerlendirilen sinemanın da temellerini oluşturur. Yapım koşulları ve stil açısından gelenekseli reddederek kendine özgü koşullar oluşturma çabası içerisinde olan bu kuram,

birçok sinemacının hareket noktasını oluşturur. Kendi dağıtım ağını oluşturması, gerilla usulü olarak halktan insanların filmin yapımında görev alması, pasif seyircinin karşısına aktif, katılım gösteren seyirciyi koyması, kalıplaşmış estetik kalıpları reddetmesi gibi özellikleri içeriyor olmasından dolayı bağımsız sinema tartışmaları arasında üzerine konuşulan kuramların başında gelir.

Üçüncü Sinema; özellikle dünyanın farklı yerlerinde sömürgeleştirilmiş ülkelerde 1950’li yıllardan sonra görülmeye başlayan bir sinema akımı olarak karşımıza çıkar. Üçüncü Sinema kavramı, üçüncü dünya olarak nitelendirilen ülkelerin sinema biçimi olarak varlık bulur. “Üçüncü Sinema akımı, sermayeden bağımsız, gerçek hayat hikâyelerinin perdeye yansıdığı, üretim, gösterim ve dağıtım araçlarının serbestçe dolaşımında olduğu bir sinema üretimidir”. Pratik olarak emperyalist yönetimleri eleştiren sinema “militan ve devrimci bir sinema pratiğidir” (Yetimova, 2021, s.712).

Solanas ve Getino; dünyada devrim eksenini oluşturanların Üçüncü Dünya halklarının ve onlara paralel olarak sömürgeci ülkelerdeki antiemperyalist hareketlerin olduğunu belirtir. Bundan hareketle Üçüncü Sinemayı tanımlama girişimine giren yazarlar Üçüncü Sinemayı: “çağımızın en büyük kültürel, bilimsel ve sanatsal tezahürünü, başlangıç noktası olarak her insanla birlikte özgürleşmiş bir kişilik oluşturanın büyük olasılığını, tek kelimeyle, kültürün sömürgeleştirilmesine son verilmesini kabul eden sinema” şeklinde ifade ederler (2008, s.171).

Stam (2014), Fransızların 1954’te Vietnamlılarla olan savaşı kaybetmesi, 1959 senesinde gerçekleşen Küba Devrimi, 1962 yılında Cezayir’in bağımsızlığını kazanmasıyla devam eden süreçte “üçüncü-dünyacı sinema ideolojisinin” kristalleştiğini belirtir. Rocha, tarafından kaleme alınan Açlığın Estetiği (1969) makalesi, Solanas ve Getino tarafından yazılan Towards a Third Cinema (1969), Espinosa tarafından yazılan For an Imperfect Cinema (1969), üçüncü dünya ülkeleri tarafından düzenlenen festivallerde yayımlanan “deklarasyon ve manifestolar üç kıtayı kapsayan, politikada bir devrim ve estetik ve sinema formunda anlatımsal bir devrime çağrı yapıyordu” (s.106).

Üçüncü Sinema nedir? sorusuna karşılık olarak Wayne; “Bu terim her şeyden önce toplumsal ve kültürel özgürleşmeye bağlı kuram ve film yapımı uygulamasını belirtir” cevabını verir. Bu tarz içerisinde üretilmiş filmlerin dünya sineması içerisindeki verimine baktığımız

zaman oldukça küçük bir oran olduğu görülür. Üçüncü Sinema'ya ait dikkat çeken ve önemi artıran diğer bir durum da tarihsel süreçlere olan yakınlığı ve bu süreçlere olan katılımıdır. Üçüncü Sinema, geleneksel yapım tarzlarını reddederek alternatif yapım yöntemlerini dener. Geleneksel üretim modellerine karşı olduğu gibi, üretilen bu filmlerin tüketim yöntemine de karşıdır. Sinemanın bir eğlence aracı olarak görülmesine karşı çıkar. Buna paralel olarak da sıkıcı bir sinemadan uzak durduğu gibi basit polemikler içerisine girmiş filmleri de reddeder. “Kuram düzeyinde Üçüncü Sinema, az gelişmişliği karşısında gelişmeye gereksinim duyan karışıklık ve yanlış anlama karşısında netlik gereksinimi duyan, rekabet eden ve gerçekten düşman kuramlar ve politikalar karşısında savunmaya gereksinim duyan bir anlayıştır” (2009, s.14).

Latin Amerika ülkelerinde 1960'lı yılların hareketli sinema tartışmalarının neticesinde ortaya çıkmış olan Üçüncü Sinema hareketi üzerine en çok kuramsal çalışmaların yapıldığı sinema anlayışları arasında gelir. Birri, Rocha, Espinosa, Alea gibi yönetmenler hareketin önemli temsilcileri arasında yer alır. Bu yönetmenler gerek eğitim gerekse de sinemasal faaliyetlere katılmak için ülke dışına çıktıkları zaman İtalyan Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga gibi sinema akımları ile tanışır. Sıradan insanların hayatını anlatan ve küçük prodüksiyonlar ile çekilmiş bu filmler yönetmenlerin üzerinde büyük bir etki yaratır. Yönetmenlerin üzerine yerleşen bu etki Güney Amerika'daki solcuların sömürge karşıtı hareketine filmler üzerinden katkı verme denemelerini meydana getirir (Erus, 2013, s.129).

Willemen (2015); Yeni Gerçekçilik akımının yanı sıra Griersoncu bakış açısındaki özellikle iki yönün Birri, Alea ve Espinosa gibi entelektüel isimlerin dikkatini çekmiş olabileceğine vurgu yapar:

İlk olarak hem yeni gerçekçi sinema hem de İngiliz belgeselleri, yönetmenlerin Hollywood ve onun çeşitli ulusal-endüstriyel rakiplerinin zorunlu kıldığından farklı biçimlerde ve farklı iktisadi ölçekte, kamu ve özel maddi destekleri harmanlayarak çalışmalarını sağlayan görece düşük bütçeli, zanaatkâr sinemanın örnekleriydiler. İkinci olarak, anaakım endüstriyel sinemanın birleştirici ve tektipleştirici çalışmalarının tersine, bu zanaatkâr sinema, en azından ilkelerde ve bazen de pratikte, sınıfsal ve siyasi karşıtlıklardan, bölgesel lehçelere kadar uzanan ulusal formasyonlardaki bölünmeleri ve katmanlaşmaları açığa çıkaran “ulusal” a daha odaklı bir yaklaşım içerir. Latin Amerikalılar, Avrupalı örneklerin yörüngelerinden ve felsefelerinden ziyade, farklı sinema pratiklerine ilişkin gücünden ilham aldı. Netice olarak, türün incelikli estetik biçiminden yoksun olan Griersoncu belgeselciliğin yozlaşmış biçimleri, İngiliz devlet fonuyla desteklenen video sektörünün kemikleşmiş biçiminde hayat mücadelesi veriyorken, Latin Amerikalılar ne yeni gerçekçiliğin Avrupa sanat sinemasındaki gelişimini ne de Woodfall'ın

televizyon dizilerinden aldığı aşırı duygusal hümanizmi vasıtasıyla durmaksızın savrulan İngiliz belgeselini takip ettiler (2015, s.138).

Üçüncü Sinema kavramının Solanas ve Getino tarafından kullanılmasının ardından Espinosa'nın 1969 senesinde yazdığı ancak 1970 senesinde yayımlanan "Mükemmel Olmayan Bir Sinema İçin" isimindeki çalışması Üçüncü Sinema'ya dair tartışmaları takip eder. Espinosa bu yazıda "sanat ve yaşam arasındaki ve bu bağlamda profesyoneller, sinemacılar veya eleştirmenler gibi tam zamanlı entelektüellerle halk arasındaki ayrıma son verileceğini iddia etti". Bunların akabinde gerçekleşen tartışmalarla beraber Devrimci Sinema, Üçüncü Dünya Sineması ve Üçüncü Sinema kavramı iç içe sokularak tartışılmaya devam edilir. Latin Amerika'da başlayan bu tartışmaları daha sonra dünyanın birçok yerindeki çalışmalar takip eder (Willemen, 2015, s.138-139).

Üçüncü Sinema'nın öne çıkan en önemli özelliklerinden biri seyircide oluşan pasif hali değiştirerek, seyirciye de filme dahil etmek istemesidir. Üçüncü Sinema kuramıyla geliştirilen filmlerin farklı ülkelerde ortaya çıkan halk hareketlerinde kullanılması, Üçüncü Sinema'nın halk üzerindeki etkinliğini gösteriyor olması açısından önemlidir. Tecimsel sinemanın etkinliğini çok yoğun bir şekilde hissettiriyor olmasına rağmen alternatif medya kanallarında yaşanan çeşitlilik ve toplumsal olaylar Üçüncü Sinema kavramının önemini kaybetmeden konuşulmaya devam etmesine imkan sağlar. Diyalog ve seyircinin filme katılımının ön planda olduğu ve "yaratıcılığa değer veren günümüz hareketlerinde Üçüncü Sinema keskin reçeteler sunmak yerine, ulaşılması gereken hedefi, seyirciyi etkinleştirip harekete katmayı, prensip olarak benimsediğinden" güncelliğini kaybetmeden tartışılmaya devam eder (Erus, 2013, s.129).

Üçüncü Sinema; Küba Devrimi, Brezilya'daki Cinema Novo, "Peronizm ve Arjantin'de Peron'un üçüncü yolundan" ortaya çıkmıştır. Filmlerin yapısı estetik olarak İtalyan Yeni Gerçekçilik, Fransız Yeni Dalga ve Brechtçi epik tiyatro gibi belli başlı akımlardan yararlanmıştır. Stam (2014) Fransız Yeni Dalga ile Üçüncü Sinema arasındaki farklılığı Godard'ın *Le vent d'est* (1970) filmi üzerinden aktarır;

Godard'ın kamera tutan hamile bir kadının Rocha'dan Politik Sinemanın yolunu göstermesini istediği filmde şöyle cevap verir; bu yol estetik macera ve felsefi spekülasyonun bilinmeyen sinemasıdır. Ve bu yol Üçüncü Dünya Sinemasıdır; tehlikeli, ilahi, muhteşem – mesela Brezilya örneğinde dünyanın en büyük pazarlarından birinin ihtiyaçlarını karşılamak adına

yılda 600 film üretmek için nasıl 300 sinemacının toplanacağı gibi soruların pratik sorular olduğu sinema (2014, s.111-112).

Üçüncü Sinema, 1960'lı yılların sonunda Arjantinli sinemacılar Fernando Solanas ve Octavio Getino tarafından kaleme alınan manifestoyla duyurulur. Manifestoda yer alan kurama uygun olarak da *Kızgın Fırınlara Saati* (1968) filmini yaparlar. Üçüncü Sinema kavramı 1950'li yıllarda başlayan soğuk savaş ile iki bloğa ayrılan Amerika ve Sovyetler Birliği ve onlarla ittifak kuran ülkelerin haricinde kalan ülkeler için kullanılan Üçüncü Dünya kavramını anımsatır. Ancak iki yönetmen tarafından manifestoda kullanılan Üçüncü Sinema kavramı bu çağrışımın tamamen dışında bir anlam taşır. Burada kullanılan kavram Birinci ve İkinci Sinema üretim pratikleri dışında üretilen filmler içindir. Birinci Sinema olarak tanımlanan kavram Hollywood filmleri çerçevesinde değerlendirilir. Sömürgeci ülkelerin sömürgeleştirdikleri toplulukları uyutmak için üretim içerisinde bulundukları eğlence sinemasını temsil eder. İkinci Sinema; bireysel sorunların ön planda olduğu ve estetik kaygıların ağırlıkta olduğu ve Yeni Dalga Sineması ile örneklendirilebilecek olan sinema yapımlarıdır. Getino ve Solanas'ın yayımladığı manifestoda tanımlanan Üçüncü Sinema kavramı tüm bu tanımlamaların dışında yer alır. "Üçüncü Sinema ise sömürgeciliğe karşı mücadelede halkı aydınlatmakla kalmayıp harekete geçirecek devrimci ve hatta militan bir sinemadır" (Erus, 2013, s.93).

Sistemin sunduklarından farklı olan gerçek alternatifler, yalnızca iki gereklilikten biri yerine getirilirse mümkündür: Sistemin benimseyemeyeceği ve onun gereksinimlerine yabana atılan filmler yapmak ya da doğrudan ve açıkça Sistem ile savaşan filmler yapmak. Bunların ikisi de ikinci sinemanın hâlâ sunu yor olduğu seçeneklere uymaz ama bunlar Sistemin dışında ve karşısında olan bir sinemaya, özgürlük sinemasına, üçüncü sinemaya doğru devrimci açılışa bulunabilirler (Solanas ve Getino, 2008, s.177).

1968 yılının haziran ayında Pesaro kentinde gösterilen filmin orijinal versiyonu 4 saat 20 dakikadan oluşur. Bu süre üç ana bölüm altında ayrıma gidilerek gösterime sunulur. "Şiddet ve Özgürlük" ismini verdikleri ilk bölüm 95 dakikalık bir süreden oluşur. İkinci bölüm içerisinde yer alan "Devrim ve Eylem" başlığı da kendi içerisinde ikiye ayrılır. Bunlardan ilki Juan Peron'un 1945-1955 yılları arasındaki 10 yıllık dönemine odaklanan "Peronizmin Tarihi" 20 dakikalık bir zaman dilimine tekabül eder. İkincisi ise Peron sonrası döneme odaklanan ve 100 dakikadan oluşan "Direniş" tir. Üçüncü, yani sonuncu kısım diğerlerine nazaran kısa olan ve 45 dakikadan oluşan ve yine ilk bölümün adını taşıyan "Şiddet ve Özgürlük" tür (Macbean, 2008, s.196-197).

Solanas ve Getino tarafından kaleme alınan yazıda Birinci ve İkinci Sinemanın tanımına yer verildikten sonra aralarında çok az bir nitelik farkı olduğu bilgisi vurgulanır. Birinci ve İkinci Sinemanın “ürettiği arasındaki perspektif farkı vurgulanır. Buradaki fark “olayları ele alış itibariyle” ilkinin izleyiciye reklam satan, gerçeklerden kopuk bir biçimde fantazyaya dâhil etmeye çalışan bir sinema dili olmasıdır”. İkinci Sinemaya dair getirilen eleştiriye bakıldığında “iyi niyetli” olduğu ancak sistematik bir karşı duruşu sağlayamadığı için de Godard’ın lafına atıfta bulunarak “kendi kalelerinin içinde tuzağa” düştüğünü ifade etmektedirler (Gökçek, 2017, s.170).

Solanas ve Getino, yayınladıkları yazıda “sömürgeleştirilmiş, yeni sömürgeleştirilmiş ve hatta emperyalist ülkelerin kendilerinde sisteme sırtını dönen ya da aktif olarak karşı sömürgeciliğe son verme filmlerini yapmaya yönelik” bir tutum içinde bulunmanın *donkişotça* bir davranış olarak algılandığını belirtir. Filmlerin yakın zamana kadar eğlence ya da gösteri ile eş anlamlı olarak anıldığını belirten yönetmenler bu durumu “tek kelimeyle o başka bir tüketim nesnesiydi” şeklinde ifade ederler. Filmlerin en iyi yönünün burjuva değerlerinin çürümesine tanıklık etmelerinin yanında; bu dönem çekilen filmlerin sorunların nedenleri üzerine eğilmedikleri, direkt olarak sonuca odaklandıklarına dikkat çekerler. Çağımızın en önemli iletişim araçlarından biri olan sinemanın, Amerika’daki sinema endüstrisinin sahipleri tarafından siyasi ve ekonomik amaçlar doğrultusunda kullanımına tahsis edildiğini vurgulayan Solanas ve Getino; “Bu durumun üstesinden gelmek mümkün müdür? Maliyetler birkaç bin dolara vardığında ve dağıtım ile gösterim kanalları düşmanın elindeyken, özgürlük filmleri yapma sorununa nasıl yaklaşılabilirdi? Çalışmanın devamlılığı nasıl garanti altına alınabilirdi” gibi sorular sorarlar (2008, s.167).

1960’lı yıllarda başlayan antiemperyalist hareketler yönetmenlerden devrimci bir tavır bekler. Değişen yapıyla beraber devrim olmadan militan sinemanın olup olmayacağı sorusu, yerini böyle bir sinemanın devrime katkısının gerekli mi gereksiz mi olduğu sorusuna bırakır. Bu tartışmalar dünyanın birkaç yerinde birtakım girişimlerin başlamasına ön ayak olur. “Newsreel, bir ABD Yeni Sol film grubu, İtalyan öğrenci hareketinin cinegiornali’si (sinema haberleri), Etat Generaux du Cinema Français’in yaptığı filmler, Japon ve İngiliz öğrenci hareketlerinin filmleri bu girişimlere örnektir” (Solanas ve Getino, 2008, s.168).

Film yapma sürecini uzun bir savaş olarak tanımlayan Solanas ve Getino (2008); bu savaştaki silahın da kamera olduğunu belirtir. Yazarlar film yapmayı bir gerilla etkinliği olarak tarif eder (s.184). Gerilla film yapımı olarak ifade edilen bu girişim film çalışanını proleterleştirerek “burjuvazinin kendi takipçilerine bahsettiği entelektüel aristokrasiyi parçalar, tek kelimeyle demokratikleştir”. Sinemada gerçekliğe vurgu yapan yazarlar, sinemanın bu özelliğinin onu halkın bir parçası haline getirdiğini ifade eder. *Fırınların Saati* filmi militan ve halkın katılımıyla meydana geldikten sonra “bir filmin düşmanca koşullarda nasıl yapılabileceğini” göstermesi açısından önemlidir (s.185).

Manifestonun içeriğinde yazarlar filmlerin nasıl çekileceğine dair uygulama yazısına da yer verirler. Film ekibinin içerisinde olan her birey, kullanılacak olan teknik malzemeyi genel olarak bilmek zorundadır. “Üretimin herhangi bir aşamasında birinin yerine diğerini koymaya hazır olmalıdır. Yeri doldurulamaz teknisyen mitinin asılsızlığı gösterilmelidir”. Grubun bütün çalışanları telafisi mümkün olmayan hatalardan sakınmak zorundadır. Yapılacak olan herhangi bir hata, günlerce verilecek emeği heba edecektir. Farklı ülkelerden yapımcıların bir araya gelerek yapacakları iş birliği filmin bitirilmesine büyük katkı sunar. Uluslararası katkılar için gerekli toplantı, girişim gibi planlamalar yapılmalıdır (Solanas ve Getino, 2008, s.185-186).

Özellikle Latin Amerikan sinemasına bakıldığında oradaki sinemanın diğer ülkelere nazaran çok daha fazla Hollywood etkisinde olduğu görülür. Güney Amerika’da ulusal sinemaların çıkışına çok az rastlanmaktadır. Çıkış denemesinde bulunan hareketler de kısa süre içerisinde yok olup gitmektedir. Fakat 1960’ların Brezilya’sında Glauber Rocha’nın da aralarında bulunduğu sinemacılar Brezilya Yeni Sinema (Cinema Novo) hareketini başlatırlar. Bu hareket sayesinde özellikle Rocha’nın kendi teknik malzeme ve dağıtım kanalına sahip olarak bağımsız sinema yapma düşü gerçekleşmiş olur (Kolker, 2010, s.240).

Brezilya’daki Yeni Sinema (Cinema Novo) hareketine getirilen kısıtlamalar, Arjantin’deki bazı devrimci filmlerin gösteriminin engellenmesi, Venezuela’da *Kızgın Fırınların Saati* filminin engellenmesi vb. birçok örnek Latin Amerika’daki sinemaların yaşadıkları sıkıntılara örnektir. Solanas ve Getino; filmlerin dağıtım sorununa dikkat çekerler. Dikkat çektikleri en önemli nokta bu filmlerin izlenebilmesi için öncelikli olarak bunları talep

eden bir izleyici kesimin var olmasıdır. Bu izleyici kesiminin varlığından söz edilemediği takdirde yeni dağıtım yollarının yaratılabilmesi mümkün değildir (2008, s.187).

Bazı yerlerde politik, öğrenci, işçi ve diğer örgütlerle ilişkili alt yapılar kurmak olanaklı olacakken, diğer yerlerde her film kopyasına (baskı maliyetinin biraz üzerinde) ödeme yapmak için gerekli parayı bulmayı üstlenen örgütlenmelere kopya satmak daha uygun olacaktır. Her nerede mümkünse bu yöntem en geçerlisi olarak görünüyor, çünkü dağıtımın merkezi olmaktan çıkmasına olanak sağlıyor; filmin daha etkili politik kullanımını mümkün kılıyor; daha fazla kopya satışıyla, üretime yatırılan paranın geri dönmesine olanak sağlıyor (Solanas ve Getino, 2008, s.188).

Wayne (2009), Üçüncü Sinema'nın kuramsal olarak geliştirilebilmesi için Birinci ve İkinci Sinema kavramlarının geliştirilmek zorunda olduğunu ve bunu açıklamak için de dört nedene ihtiyacımız olduğunu belirtir. Bu nedenlerden ilki Üçüncü Sinema'yı, Üçüncü Sinema ile Üçüncü Dünya Sineması arasında kurulan paralellikten kurtarmaktır. Bunun için de öncelikli olarak Birinci Sinema ve İkinci Sinema olarak tanımlanan kavramları daha ayrıntılı bir şekilde açıklamaya ihtiyaç vardır. Burada dikkat edilmesi gereken temel nokta Üçüncü Sinemayı, Üçüncü Dünya kavramı ile sınırlandırmamaktır. Burada yer alan Birinci, İkinci ve Üçüncü sıfatları coğrafi bir alana işaret etmez. Buradaki ayrım noktası üretilen filmlerin estetik, yapım pratikleri ve kültürel politikalar paydasında farklı olmalarıdır. İkinci nedense her üç sinemanın da birbiri ile olan ilişkisidir. Bu ilişki “diyalog, değiş tokuş ve dönüşüm ilişkisidir”. Çünkü her üç sinemanın da üzerine çalıştığı kültürel ve politik malzeme aynıdır. Ancak ayrıldıkları nokta burada başlar. Birinci Sinema, İkinci Sinema ve Üçüncü Sinema üzerine çalıştıkları bu malzemeleri “farklı anlam ve olasılıklar içinde toplar ve biçimlendirir”. Birinci ve İkinci Sinema hakkında gelişmemiş bir anlayışa sahip olmak Üçüncü Sinema'nın anlamının sakat olarak varlığını devam ettirmesine neden olur. Üçüncü neden olarak ise Üçüncü Sinema'yı, Birinci ve İkinci Sinema tanımlamaları içerisinde genişletip anlamlandırma gerekliliğidir ki bu “aynı zamanda bir karşı hegemonya hareketi olarak görülmelidir”. Wayne; dördüncü nedeni de “Üçüncü Sinema kuramını geliştirmek neoliberalizmin hegemonyasının karanlık dönemlerinde bir operasyon düzenlemek gibi bir şey olarak görülebilir” şeklinde belirtir (s.16-17).

Üçüncü Sinema'yı militan sinema olarak değerlendiren Buchsbaum, Latin Amerika'yı “militan sinema teorisi ve pratiğinin patladığı” yer olarak tarif eder. 1959 yılında yaşanan Küba Devrimi'nin “ilerici politik hareketlerine” eşlik eden bu sinema, 1970'lerdeki askeri baskı yüzünden kaybolur. Kıtaya on yıl sonra bir özgürlük havası hakim olmuş olsa da film üretimi

artık eski militan filmlerini gerçekleştiremez. Pratik olarak gelişmemesinin yanında teorik olarak da alana bir katkı sunmaz hale gelir (2007, s.51).

Willemen, Üçüncü Sinemanın iki özelliğinin çok faydalı ve kalıcı olduğunu belirtir. İlk özelliği “esnek oluşu, araştırma ve deneysellik halince ısrarcı olmasıdır ki bu da toplumsal mücadeledeki değişen dinamiklerin bu sinemaya uyarlanması daima söz konusu olmasını gerektirir”. Toplumsalın parçası olan sinema değişen toplumsal yapıya rıza göstererek onunla değişir ve dönüşür. Bundan kaynaklı olarak da tüm toplumu kapsayacak şemsiye bir tanım yapmak mümkün olmaz. Fayda sağlayan ikinci yönü ise Üçüncü Sinema’nın geleneksel ve auteur sinemanın anlamlandırma çabalarının dışında kalarak, toplumsalın kabul ettiği söylemleri dile getirme isteğidir (2015, s.143).

Üçüncü Sinema olarak kavramsallaştırılan ve buna göre üretilen filmler yapım aşamasından sinematografik öğelere kadar birçok noktada ticari sinemadan ayrılmaktadır. Filmlerin üretim aşamasında ihtiyaç duyulan yapım maliyetleri özellikle son dönemde birçok sinemacının başvurduğu kitlesel fonlama yöntemi ya da kolektif bütçe ile karşılanmaktadır. Kuram çerçevesinde değerlendirilen filmler modernizm, emperyalizm, kapitalizm gibi kavramları eleştirmekte ve bunların karşısında bir cephede durmaktadır. “Sinematografik anlatı bakımında da kural dışı bir kurgu ile görsellik oluşturmakla birlikte düşünceyi eyleme dönüştürme özellikleri bulunmaktadır” (Yetimova, 2021, s.719).

BÖLÜM II: TÜRK SİNEMASINDA YAPIM VE DAĞITIM

Sinemanın ilk yıllarından günümüze kadar yapım, dağıtım ve gösterim aşaması üzerine tartışmaların devam ettiği görülür. Bu tartışmalar yaşanan değişim ve dönüşümle beraber yeni alanlar açar. Özellikle Türk sinemasına has olan Yeşilçam dönemindeki bölge işletmeciliği modeli kendi düzenini kurar. Yabancı Sermaye Kanunu ile yabancı dağıtım şirketlerinin Türkiye’de faaliyet göstermeye başlamasını, dağıtım alanında dönüşümün ilk adımı olarak nitelemek mümkündür. Dağıtımda yaşanan bu değişim gösterim ayağıyla beraber, film yapım kanadında da aktif olur. Türk sineması kabuk değiştirir. Yeni konu ve biçimler sinemada yer bulur. Özellikle bağımsız sinemacılar açısından zor olan dağıtım ağı, son yıllarda ülkemizde sıkı bir tekelleşmeye maruz kalır. Avrupa coğrafyasında yerli filmlerin en fazla izlendiği ülke olan Türkiye’deki dağıtım ağının neredeyse tamamına yakını yabancı şirketlerin denetimindedir. Gösterim kanadında ise bir tek şirketin, piyasanın yarısına egemen olma durumu söz konusudur. Oldukça sancılı dönemler geçiren bağımsız Türk sineması böyle bir durum karşısında iyice çıkmazda kalır.

Sinema bir sanat olmasının yanı sıra, günümüzde bir endüstri alanı olarak da tanımlanır. Bir filmin yapım aşaması aynı zamanda kendisiyle beraber farklı iş kollarını da getirir. Endüstri olarak tanımlanan sinema faaliyeti yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarından geçerek yolculuğunu tamamlar. Dağıtım ve gösterim ayağının meydana gelebilmesi için bir filmin yapım faaliyetlerinin ortaya çıkmış olması gerekir (Arslan, 2011, s.18).

Türk sinema tarihi çalışmalarına bakıldığı zaman, farklı yazarların farklı zaman dilimleri içerisinde dönemlendirmeye gittikleri görülür. Yazarların ayrıştığı ilk nokta; Türkiye’de sinema tarihini başlatacak olan ilk filmin hangisi olduğudur. Günümüze kadar uzanan tartışmanın temelinde ilk Türk filmi olarak kabul edilen Fuat Uzkınay’ın *Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı* (1914) filmidir. Özön, “14 Kasım 1914’te Ayastefanos’taki *Rus Abidesi’nin Yıkılışı* adında 150 metrelik ilk Türk filmi meydana getirilmiş oldu” diyerek ilk film tartışmalarına katkıda bulunur (1968, s.13). Tansuğ, Uzkınay’ın ilk Türk sinemacısı olarak bilindiğini, “*Ayastefanos’taki Rus Anıt-Yapısının Yıkılışı*” adlı aktüalite filminde onun tarafından çekildiğini aktarır. Ancak Özön’ün 150 metrelik film diye tarif ettiği filmi Tansuğ, 300 metrelik olarak belirtir (1988, s.121). Tilgen’de, bizdeki ilk aktüalite filmin Uzkınay tarafından çekildiğini ifade eder. Özön’ün 150 metre, Tansuğ’un 300 metre

uzunluğunda diye farklı bilgiyi dile getirmelerine Tilgen, açıklık getirir. Uzkınay'ın ilk olarak 150 metre ile başladığını ancak abidenin çok sağlam bir yapıda olmasından kaynaklı olarak yıkımının üç aya sarktığını, buna paralel olarak da Uzkınay'ın 300 metre film kullandığını ifade eder (2009, s.155). Scognamillo'da, "bilindiği gibi Türkiye'de çevrilen ilk film kısa uzunlukta bir belge, bir haber filmidir (*Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*, 300 metre) ifadesiyle ilk Türk filmi tartışmalarında aynı görüşü ifade eder (2011, s.122). Aynı savunuyu Çalapala'da ortaya atmaktadır. Çalapala, aynı filmi referans göstererek ilk Türk film operatörünün Fuat Uzkınay olduğunu ifade eder (2009, s.106).

İlk film tartışmaları sinema tarih yazımında sürekli dile getirilmiş ve farklı görüşler ortaya konmuştur. Özellikle Burçak Evren, ilk Türk filminin, Tilgen tarafından yazılmış bir yazıda yer aldığını ve Nijat Özön'ün de bu yazıdan faydalandığını belirtir. Evren'e göre bu kabul edilmişlik daha sonra yapılan çalışmalarda da olduğu gibi aktarılır. Evren, Burhan Arpad'a dayanarak Uzkınay'ın bu filmi çektiğini ancak iyi bir sonuç alamadığını ya da ikinci bir varsayım olarak bu filmin hiç çekilmemiş olduğunu ifade eder. Eğer bu film çekilmiş ve iyi bir netice almış olsaydı muhakkak bir yerde gösterileceğini ya da bundan söz edileceğini ifade eden Evren, üçüncü bir varsayımın da Tilgen'in sadece ortaya böyle bir iddia atmış olduğu ihtimalinin varlığını belirtir (1984, s.6-8).

Şentürk, Evren ile aynı iddiaları paylaşır. Yanaki ve Milton Manaki Kardeşlere, Osmanlı tebaasından olmalarına rağmen Türk kabul edilmeyip Türk sinema tarih yazımı içerisinde yer verilmez. Şentürk'e göre; "Bu dışlamanın en önemli sebebi yanlış tarih şuurunun kendi içindeki çelişkisi ve ne kadar perdelense de bir şekilde ortaya çıkan hakikatleri kabullenme cesaretini gösterememesidir". Manaki Kardeşler için 'Osmanlı Döneminin Lumiere Kardeşleri' benzetmesini yapan Şentürk, yakın bir zamana kadar onların yok sayılmasını ya da etnik kökenlerine dayanarak Türk olup olmadıklarının tartışılmasının bile oldukça düşündürücü olduğunu ifade eder. Oysaki Sedat Simavi ya da Nazım Hikmet ne kadar Türk ise Manaki Kardeşler'in de o kadar Türk olduğunu belirten Şentürk, Türk sinema tarihini on yıl geciktirmenin sinemamızı zenginleştirmeyeceğini belirtir (2020, s.276).

Nijat Özön tarafından yazılmış Türk Sineması Tarihi kitabı, Türk sinema tarih yazımı için büyük önem arz etmektedir. Ancak ülkemizde sinema başladıktan 60-65 sene sonra yazılan bu kitap birtakım eksiklikleri de beraberinde getirir. Bir takım eksiklik ve belgelere

dayanmayan bilgilerin kitapta yer almış olması, yapılan diğer çalışmalara da sirayet eder (Şentürk, 2020, s.272). Bu yanlışlar Türk Sineması tarih yazımında da baş gösterir. Yazarların Türk sinema tarih yazımı üzerine çalışmalarına baktığımız zaman bu, konuda bir bütünlükten ziyade oldukça farklılık arz eden bir durum söz konusu olduğu görülür.

İlk Türk filmi ve Türk Sinema tarihinde yaşanan bilgi eksiklikleri ve dönemselleştirme çalışmalarının farklı kaynaklarda farklı değerlendiriliyor oluşu çalışmamızı bu dönemselleştirmenin dışında tutmamıza neden olmaktadır. Tarih yazımında yaşanan bu farklılık iletilen bilgileri de farklılaştırmaktır. Çalışmamız ilklerden ziyade Türk sinemasının kuruluşundan günümüze kadar olan zaman dilimi içerisinde, film üretim ve dağıtım dinamiklerine odaklandığı için bu dönemselleştirmelerin dışında tutulacaktır. Sinemanın başladığı tarihten, Belediye Eğlence Resmi (BER) olarak bilinen verginin 1948’de kaldırılmasına kadar geçen süre oldukça durağan geçer. Yerli filmlerin desteklenmesi adına 1948 senesinde indirimine gidilince film sayısı büyük bir hızla artmaya başlar. Kendine has bir yapım, dağıtım ve gösterim ağı gösteren bu yapı 1990’ların başına kadar devam eder. 1990’lı yıllarla beraber bakanlık destekleri, festivallerin katkıları, uluslararası yapımlar, uluslararası kuruluşların verdiği desteklerle farklı bir üretim ağı baş gösterir. Çalışmada, Türk sinema tarihinde yapılan dönemselleştirmeler göz ardı edilerek; Türk sinema tarihi içerisinde yapım, dağıtım ve gösterim aşamasında yaşanan ciddi değişimlerin yaşandığı 1896-1948, 1948-1990 ve 1990 sonrası olmak üzere üç başlık altında incelenmiştir.

2.1. Türk Sinemasında 1896-1948 Yılları Arası Yapım ve Dağıtım Yöntemleri

Lumiere Kardeşler tarafından 28 Aralık 1895 tarihinde Paris’te Capucines Bulvarında yer alan Grand Cafe’nin alt katında halka açık gösterim ile başlayan sinemanın serüveni, çok geçmeden Osmanlı Devleti’nin o dönemki başkenti olan İstanbul’a ulaşır (Teksoy, 2005, s.65). Mösyö Jamin isimli bir vatandaş, Fransız Sefareti üzerinden Osmanlı Hariciye Nezareti’ne gönderdiği yazıda, sinematografi için gerekli olan lambanın gümrük üzerinden geçerek ülkeye getirilmesi için gerekli iznin verilmesini ister. Akabinde II. Abdülhamit’e sunulmak üzere hazırlanan 20 Aralık 1896 tarihli raporda “sinematograf adı verilen aletin ilmi yönden insanlık için faydalı” bir girişim olduğu ifade edilir. Bu rapor sayesinde ülkemizde sinema faaliyetleri de erkenden başlama şansına sahip olur (Özuyar, 2008, s.11).

Türkiye’de sinema gösterimi 28 Aralık 1895 tarihinde Paris’teki ilk gösterimden neredeyse bir yıl sonra 12 Aralık 1896 yılında “Pera’nın Cadde-i Kebir’inin orta yeri olan Galatasaray dönemecindeki Sponek Birahanesinde D. Henri tarafından gerçekleştirilmiştir” (Evren, 2015, s.34). Onaran, ise ilk film gösterim olayının Bertrand adlı bir Fransız’ın 1896 yılında sarayda yaptığı gösterilerle başladığını ifade eder. Bu gösterinin ardından aynı yıl Fransız Pathe şirketinin İstanbul’daki temsilcisi olan Sigmund Weinberg’in çabalarıyla halka film gösterileri yapıldığını aktaran Onaran, gösterilen bu filmlerin kısa metrajlı belge ve güldürü filmleri olduğunu belirtir (1994, s.11).

1903 senesinde yayımlanan Sinema Nizamnamesi’nden kaynaklı olarak ülkede şirket kurmak, sinema salonu açmak ve bu salonlarda gösteri yapmanın koşulları oldukça ağırdır. Ağır olan bu koşullar ülkede bir sinema salonu açmayı ve burada film gösterimleri yapmayı neredeyse olanaksız hale getirir. Bu durum II. Meşrutiyet’in ilanına kadar devam eder. Meşrutiyetin ilanı ile beraber ağır koşullar getiren Sinema Nizamnamesi yürürlükten kaldırılır. Yürürlükten kaldırılan nizamnameyle, sinemacılık faaliyetlerinin önü açılmış olur. Bu vesile ile sinema İstanbul dışında da gösterim imkânı bulur. Nizamnamenin kalkmasıyla beraber en önemli gelişmelerden biri de yabancı şirketlerin ülkede temsilcilik açması olur. Bazı şirketler şubelerini açarken bazıları ise Osmanlıdaki azınlıkların sahipliğindeki şirketlerle ortaklık kurar. Sinema alanındaki bu canlanma büyük bir şirket olan Pathe Film’in açılmasıyla devam eder (Özuyar, 2013, s.181-182).

Türkiye’de ilk sinema gösteriminin yapıldığı yıl olan 1896’dan Kemal Film’in kurulduğu 1922 yılına kadar geçen dönemi ‘tanışma dönemi’ olarak nitelendirmek mümkündür. Türk halkının yeni bir eğlence olan sinemaya karşı sempati geliştirip sinemayı sevmesi yine bu döneme rastlamaktadır (Tunç, 2012, s.17). Sinemanın halk arasında gün geçtikçe yaygınlaştığını gören Weinberg, 1908 yılında Türkiye’nin ilk sineması olan Pathe Sinemasını kurar. Bunu takiben Palas Sineması, Majik Sineması, Kemal ve Şakir Seden kardeşler tarafından kurulan Kemal Bey ve Ali Efendi Sinemaları, Murat ve Cevat beyler tarafından kurulan Milli Sinema ve daha sonraları Elhamra ve Opera sinemaları izlemiştir (Onaran, 1994, s.12).

İstanbul’da yerleşik olarak açılan ilk sinema salonu, sinema tarihinin ilk büyük yapım ve dağıtım şirketlerinden biri olan Pathe Film’e aittir. Tepebaşı’ndaki Şehir Tiyatrosu binasının

yanında yer alan sinema salonunun işletmesini Sigmund Weinberg yapar. Pathe'nin ardından Eclair (1909), Oriental (1910), Cinema Theatre (1910), Central (1911), Orientaux (1912), Gaumont (1913), Lion (1913), Cine Palace (1914), Magic (1914), ve Variete (1915) sinemaları açılır (Gökmen, 1989, s.15).

Pathe şirketinin Türkiye'de açılmasında aynı zamanda şirketin Türkiye temsilcisi olan Weinberg'in katkısı oldukça fazladır. Ancak 1914 senesinde başlayan I. Dünya Savaşı'yla beraber şirketin Türkiye'ye olan yatırımları sıkıntıya düşer. Yaşanan bu sıkıntı Türkiye özelinde olan bir sıkıntıdan ziyade Avrupa film endüstrisinde yaşanan bir sıkıntıdır. Pathe şirketi savaş sırasında yaşadığı sıkıntılara daha fazla dayanamaz ve şirketin Fransa'daki varlığına son vererek Amerika'ya taşınır. Savaş sırasında Amerikan filmlerinin tüm Avrupa'yı etkisi altına almasıyla beraber endüstrideki egemenlik ABD lehine döner. Bu etkiyi fark eden şirket tekrar Fransa piyasasına dönmeyi dener. Ancak savaşla beraber ülkedeki şartların değişmiş olması, yapımdaki maliyetlerin artması, Fransa sinema endüstrisinin yabancı filmlerin egemenliği altına girmesi gibi nedenlerden şirket umduğunu bulamaz (Abisel, 2003, s.48). Etkisini kaybeden ve 1918 yılından itibaren küçülmeye başlayan şirketin çöküşüyle beraber Türkiye'deki faaliyetleri de 1929 itibarı ile son bulur (Özuyar, 2013, s.184).

Pathe Film şirketi açıldıktan kısa bir süre sonra merkezi Brüksel'de olan Belçika şirketi Şark Sinemaları Anonim Şirketi açılır (Özuyar, 2013, s.184). “Beyoğlu tarafında Lüksemburg (Luxembourg) Sineması, Tepebaşı sinema mahalli ve Royal (Varyete) Sinema Tiyatrosu, İstanbul yakasında ise Şehzadebaşı Hilal ve Yeni Hilal Sinemaları şirketin sinemaları olarak geçer”. Sinema, tiyatro ve aynı zamanda büyük temsil işlerini üstlenen şirket, yapımcılıktan ziyade dağıtım işini yapan bir kuruluş olarak karşımıza çıkar (Odabaşı, 2017, s.144).

O dönemlerde Türkiye'de faaliyet alanı yaratan şirketlerden biri de Pathe Film'in en güçlü rakiplerinden biri olan Fransız Gaumont şirketi olur. 1913 yılında Türkiye'de faaliyete başlayan şirket aynı isimle İstiklal Caddesi 112 numarada bir sinema salonu açar. Kısa zamanda Türkiye pazarında iyi işler yapan şirket İstanbul'un ardından İzmir'de de bir şube açar. Dağıtım ağını sadece İstanbul ile sınırlı tutmayan şirket taşra sinemalarında da filmlerinin gösterimini sağlar. Pathe Şirketi gibi Gaumont'da I. Dünya Savaşı'nın başlaması ile dara düşer. Amerikan yapımlarının ezici gücü karşısında dayanamayan şirket 1929 yılında tamamen kapanır (Özuyar, 2013, s.187).

Özuyar, çalışmasında savaş döneminde kurulmuş bir sinema şirketi olan ‘Şark İttihad-ı Sinema ve Tiyatro Osmanlı Anonim Şirketi’nden bahseder. Şirket Yunanistan’ın İtilaf Devletlerinden yana taraf tutup savaşa girdiği yıl (1917) açılır. Tam bu dönemde şirketin açılması yönetimde birtakım kuşkular uyandırır. Şirketin müdürü Mösyö Simiryonî’nin Almanya’ya gitmek istemesi ile başlayan sorgulamalar Alman Sefaretinin desteği ve Enver Paşa’nın izniyle sonuçlanmış ve şirket Almanya’dan gerekli film malzemelerini alır. Bu şirket aynı zamanda I. Dünya Savaşının sonuna kadar faaliyetlerine devam eder (2013, s.67-68-69).

Pathe ve Gaumont’un ardından bir İskandinav şirketi olan Majik Uluslararası Film ve Sinema Şirketi de Türkiye’de faaliyete başlar. Merkezi İsviçre’nin Glaris şehri olan şirket Türkiye’deki faaliyetlerini Majik Sinema ve Film A.Ş. adıyla bir Türk şirketine devreder. Estern (Şark) Sineması Osmanlı Anonim Şirketi, Sinema İşleri Şirketi, Fanamet Film, Opera Film, İris Film, Les Films Nicolier, Vita Film, Depollo Film, Abra Film, Star Film, Fea Film, Disk Film (Disgue Film), Hubeş Film, Milli Film, Orient Film, Union Cinê Theatrale d’Orient, Şuhem Film, Piyano Film, Electra Film, Mondial Film, Nisto Film gibi şirketler sinemanın ilk yıllarında faaliyet gösterirler (Özuyar, 2013, s.190-201).

1908 yılından başlayarak ülkemizde yerleşik ilk sinema salonlarının birbiri ardına halka açılmasına karşılık, kısa metrajlı haber filmleri ve belgesellerin dışında film çekilmediği için yapımçılık olayı, henüz gündemde değildir. Kaldı ki bu tür çalışmaları yapanlar da Türkiye’ye gelen yabancı uyruklu sinemacılarıdır. Sinema salonlarının açılmasıyla da önce “işletmecilik” bir meslek olarak ortaya çıkar. Böylece Türk iş adamlarının devreye girmesiyle “sinema salonu işletmeciliği” ve “yabancı film ithalatçılığı” birbirine bağımlı olarak birlikte yürüyecektir. Asıl üretime geçiş, yani film imal etmek için yatırımı yapan sermaye grubu, “yapımcı” dediğimiz kişiler ya da “yapımevi” diye tanımladığımız kuruluşlar daha sonraki yıllarda seslerini duyuracaklardır (Özgüç, 1996, s.9).

İlk olarak Pera’da başlayan sinema gösterimleri, imparatorluğun o dönemki başkenti olan İstanbul’da yavaş yavaş yaygınlık gösterir. İstanbul’da elektriğin kullanımına gerekli izin verilmemesinden dolayı, sinema bir müddet tiyatroların, gazinoların, eğlence yerlerinin değişik numaralarından biri olarak ‘sığıntı’ bir şekilde varlığını devam ettirir (Tunç, 2012, s.23).

Birinci Dünya Savaşı’nın yaşandığı yıllarda Enver Paşa’nın Almanya ziyareti sırasında, ordu içerisinde kurulmuş olan film dairesi dikkatini çeker. Olayın ehemmiyetini kavrayan Enver Paşa’nın ülkeye döner dönmez yaptığı ilk işlerden biri, ordu film dairesinin kurulmasını sağlamak olur. Ordu Film Dairesi kuruluşunun ilk zamanlarında belge filmler, başkomutan veya padişahın resmi ya da özel yaşamını konu alan filmler yapar. Türkiye’de

halka film gösterimlerinde önemli katkıları olan Weinberg bu dönem Ordu Film Dairesinin başına getirilir ancak daha sonraki yıllarda siyasal düşüncelerin ağır basması ile görevinden uzaklaştırılır. Onun yerine o dönem Weinberg'e yardımcılık yapan Fuat Uzkınay, Ordu Film Dairesi'nin başına tayin edilir (Onaran, 1994, s.13).

Birinci Dünya Savaşı yıllarında kurulan Hilal-i Ahmer, Müdafaa-i Milliye ve Malul Gaziler gibi cemiyetlerin sinemaya, Türkiye'deki ilk yıllarında oldukça önemli katkıları olur. Bu cemiyetler Lumiere Kardeşler tarafından icat edilmiş olan sinematograf cihazını ilk başlarda gelir getiren teknolojik bir araç olarak algıladılar. Fakat zaman içerisinde Müdafaa-i Milliye ve Malul Gaziler Cemiyeti farklı bir yol izleyerek yerli film yapımına geçer. Ekonomik olarak beklentilerin haricinde ulusal bir sinemanın kurulması için öncülük etmek gibi bir gaye içerisine girerler. Böyle bir yapılanmaya öncülük eden Müdafaa-i Milliye ve Malul Gaziler Cemiyeti bünyesi içerisinde bir sinema kolu oluşturmuş ve Türk sinemasına ait ilk konulu filmleri çekmeye başlamışlardır (Özuyar, 2015, s.20).

Harbiye Nezareti'nin öncülüğünde gerçekleştirilen filmcilik faaliyetleri dışında derneklerin de sinemaya olan ilgileri dikkat çeker. Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Balkan Savaşının sürdüğü yıllarda İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin önyak olmasıyla 1 Şubat 1913 senesinde parti ve siyaset üstü bir yapı olarak kurulur (Odabaşı, 2017, s.31). Kurtuluş Savaşı'nın sürdüğü yıllarda halk için bir eğlence kolu olan sinema, Anadolu'nun birçok şehrinde gösterimlerine devam eder. Mondros Anlaşması ile Merkez Ordu Film Dairesi ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti tasfiye edilir. Bu tasfiyenin ardından cemiyetlerin elindeki teknik malzemeler 1919'un kasım ayında Malul Gaziler Cemiyeti'ne devredilir (Tunç, 2012, s.28-29).

Topluma yaptığı hizmetler sayesinde adından oldukça söz ettiren Müdafaa-i Milliye Cemiyeti zaman içerisinde sinema salonları açmış, Fransız ve Alman yapımı filmlerin gösterimini yapmıştır. Cemiyet, Türkleri ve Türk kültürünü oryantalist bir bakış açısı ile yansıtarak ilkel bir şekilde çekilen filmlerden rahatsızlık duymaktaydı. Bu nedenle hareket eden cemiyet arkasına Harbiye Nezareti'nin de desteğini alarak filmler çekmeye başlar. 1916 yılında film çekme çalışmalarına başlayan cemiyet yurtdışından bir kamera getirterek kısa film yapımına girişir. Cemiyet tarafından çekilen ilk filmler İstanbul'un güzelliklerine odaklanan filmler olur. Ancak bu filmlerin daha önce yabancı yönetmenler tarafından da çekilmiş olması

seyirci üzerinde olumlu bir etki yaratmaz. 1917 yılında yayıncı ve karikatürist Sedat Simavi'nin devreye girmesi ile durum tersine dönmeye başlar (Özguç, 2015, s.23).

Sinemanın Türkiye'de başlangıcından, 1922 senesine kadar geçen zaman içerisinde çekilen yerli film sayısı 15'tir. Özguç, Fuat Uzkınay tarafından 1914 senesinde çekilen *Ayastefanos Abidesinin Yıkılışı* filmini ilk film olarak kabul edip 1922 senesine kadar geçen zaman içerisinde yapılan film sayısını şu şekilde tablolastırmıştır:

Tablo 2: 1914-1922 Yılları Arası Yapılan Yerli Film Sayısı

Yapım Yılı	Film Sayısı
1914	1
1915	Yok
1916	2
1917	3
1918	1
1919	5
1920	Yok
1921	3

Kaynak: Özguç'ten aktaran Tunç, 2012, s.31

1923 senesinde Cumhuriyet'in ilanıyla, toplumsal yapıda bir kırılma yaşanır ve toplum ciddi bir dönüşüm içerisine girer. Cumhuriyet ile başlayan yeni rejimin bir bir ortaya çıkardığı

inkılaplar, toplumun her alanında ciddi değişim ve dönüşümleri de beraberinde getirir. Ekonomi, hukuk, sosyal yapılar yenilenmekte ve bu yenilikler sanatın bütün kollarına tesir etmektedir. “Cumhuriyetin devletleştirme politikaları, yabancılara karşı takınılan tutumlar, hukuki engellemeler ve tekelleşme sinema sektöründe de kendini gösterecektir”. Cumhuriyet döneminde oluşturulan kültür politikaları öğretim birliği, yazı ve dil alanında yapılan reformlar, ortak bir tarih bilinci oluşturma, eğitimin millileştirilmesi gibi alanlarda görünmekte olup devletin direkt olarak sinemaya müdahalesi gibi bir durum söz konusu olmamaktadır. Bu açıdan Cumhuriyet’in kuruluşundan sonra yapılan çalışmalar göz önüne alındığında devlet tarafından sinemanın ulusallaştırılması gibi bir girişimin olmadığını söylemek mümkündür (Tunç, 2012, s.42).

Golden, 1928 yılında hazırladığı raporunda Türkiye’deki bütün sinema salonlarında kısa filmlerin yer aldığını vurgular. Altı ve sekiz makara uzunluğuna sahip filmlerin çoğu kısa filmlerden oluşur. Sekiz makarayı aşan filmlerin uzun filmler olduğu ancak bu filmlerin de belli zamanlarda gösterildiğine dikkat çeker. Bu dönemde gösterilen kısa filmler grotesk komedilerdir. Son derece popüler olan bu tarz, hemen hemen bütün programlarda yer alır. Genellikle Amerikalı film yapımcıları tarafından üretilen “burlesk ve grotesk kısa komedi filmleri” vatandaşlar tarafından oldukça fazla tercih edilir. Bir ya da iki makaradan oluşan bu kısa filmler Türkiye’deki film pazarının büyük bir kısmına egemendir. Bir iki makaradan oluşan ve yıllık 200-250 arasında sayıları değişen bu filmlerin ağırlığını komediler oluştururken haber, eğitim ve manzaralardan oluşan filmlere de rastlamak mümkündür (2019, s.63).

Yayımlanan bu raporda 1928 senesindeki dağıtım ayağına da dikkat çekilir. Amerikalı firmalar tarafından üretilen kısa filmlerin, uzun filmlerden bağımsız olarak satıldığı ifade edilir. Diğer Amerikalı üreticiler veya onların Avrupa’da yer alan temsilcileri kısa filmleri, uzun filmlerini de pazarlayabilmek adına satarlar. Müşteri çekme faaliyeti olarak kullandıkları bu yöntemin yanı sıra hem uzun hem de kısa filmleri ayrı ayrı sattıkları da görülür. Türkiye’de varlık gösteren yerel dağıtımıcılar ya da sinema salonu sahiplerinin kısa filme bağlı olarak uzun filmleri alma işine sıcak bakmadıkları söylenebilir. Gösterimi yapılan Amerikan kısa filmlerinin %60’a varan oranı Amerikan şirketlerinin, Paris veya Berlin temsilciliklerinden elde edilir. Geriye kalan filmler ise ikincil bir kopyası ya da gösterim ve dağıtım hakkına sahip olmayan kaynaklardan karşılanır (Golden, 2019, s.64).

Türkiye pazarında yer alan iki makaralı kısa Amerikan filmlerinin gösterim haklarını almanın maliyeti 75 dolar olarak aktarılmaktadır. Bu rakam Avrupa filmlerinde bazen 50 dolara kadara iner. Ancak Türkiye pazarında bu filmleri kendi hesabına alabilen sinema salonları sadece önde gelen sayılı salonlardır. Diğer sinema salon sahipleri birkaç günlük ya da haftalık kiralama işine girerek bu filmleri gösterim şansına sahip olurlar. Birçok sinema salonu haftalık kira ve ilk gösterim için 25 dolarlık bir ücret ödeyerek filmleri gösterirler. Ancak bu rakam taşradaki salonlara gelindiğinde oldukça düşer. “Taşra sinemaları kısa filmlerini her film için 2 ya da 3 Türk lirası (yaklaşık 1.10 ila 1.60 dolar) ödeyerek, 2 ya da 3 günlüğüne yerel endişelerle kiralyorlar” (Golden, 2019, s.64-65).

Raporda Türkiye’nin uzun metrajlı film ihtiyacının yaklaşık 200 film olduğu ve bu filmlerin %80-90’nın Amerikan şirketleri tarafından sağlandığı belirtilir. İstanbul’da koltuk sayısı 800 ile 1200 arasında değişen beş büyük sinema salonu bulunur. Bu salonlar filmin ilk gösterimi için filmin haklarını satın alır ya da kiralama yoluna gider. İstanbul’da yer alan bu beş büyük sinema salonu, sezon içerisinde aktif olarak yedi buçuk aydan fazla bir zaman dilimi içerisinde faaliyet gösterir. Bu salonlar her hafta bir filme ihtiyacı duyarlar. Raporda bu beş büyük salonun haricinde on beş tane ikincil olarak tanımlanan salonun daha olduğu bilgisi yer alır. İkincil olarak nitelenen bu salonlar yılda yüz elli tane uzun metraj filme ihtiyaç duymakla beraber yerel dağıtımıcılar vasıtasıyla elli filmten fazla filmi de kiralama işine girerler. İlk olarak İstanbul’da gösterim şansı bulan bu uzun metraj filmlerin hepsi gösterim sürelerini doldurduktan sonra taşra sinemalarına gönderilir (Golden, 2019, s.67).

Hinkle, bu dönemde Türkiye’de filmlerin iki farklı yöntemle dağıtıldığını ifade eder. Bunların ilkinin İstanbul’da şubeleri olan yabancı film dağıtım şirketleri oluştururken, ikincisini ise yabancı şirketlerin temsilciliğini ya da dağıtımıcılığını üstlenmiş olan sinema salonları oluşturur. O dönemde Türkiye’de şubesi bulunan yabancı dağıtım şirketlerinden ilki Fox diğeri ise Metro Goldwyn Mayer’dir. Bu şirketler belli başlı sinema salonlarına filmler kiralayarak devam etmekte, ülke geneline dağıtımla ilgilenmemektedirler. Ülke genelinde yapılan dağıtımlar yerel temsilciler ya da dağıtımıcılar aracılığıyla sağlanır. Şirketlerin temsilcisi genellikle sinema salon sahibi kişiler tarafından seçilir. Temsilci, yabancı dağıtım şirketinden yıllık gelir üzerinden belli bir oranda pay alır. Bu yapının dışında örnek teşkil eden Paramount şirketi olur. Bu şirketin kendisine ait bir temsilcisi olur ve işleri o yürütür. Diğer temsilcilere

tolerans tanınarak, film seçiminde ilk tercih hakkı tanınır ancak ülke genelinde yapılacak dağıtım hakları üzerinde hak sahipliği verilmez (2009, s.93-94).

Uzun metraj filmlerin dağıtım işi, Amerika ya da Avrupa'daki şirketlerin ya da onlar tarafından yetkilendirilmiş acenteleri ve temsilcileri tarafından gerçekleşir. Golden'ın 1928 yılında hazırladığı raporda filmlerin dağıtım ağı şu şekilde izah edilmektedir;

Yabancı üreticiden, Avrupalı ya da yerel temsilcilerden, sinema salonları ve dağıtımıcılar tarafından doğrudan satın alınan bir dizi uzun filmin dışında diğer tüm uzun filmler yerel sinemalar tarafından kiralanmaktadır. Yerel sinemalar ve özellikle önde gelen kuruluşlar kendilerine bir haftalık özel gösterimler için teklif edilen belli sayıda filmde oluşan her film grubunu kiralityorlar. Kiracı, mal sahibine genelde brüt gelirinden belediye ve diğer resmi vergileri düşttükten sonra yaklaşık %35'ini bulan pay vermenin yanında bir de filmler için minimum teminat vermektedir. Minimum teminat da mal sahibinin film biletlerinden alacağı payın oranı gibi filmlerin önemine göre değişir. Kiralanmış filmlerde kiralityayanların bir haftalık ilk gösterim için mal sahibine sağladığı minimum teminat 1.000 ila 1.500 Türk lirası (mevcut döviz kuruyla yaklaşık 536 ila 804 dolar) ve buna ek olarak da kiracının brüt hasılatında mal sahibinin payının %40 ila %50'si arasında olduğu bazı uygulamalar meydana geldi. Bu aranjman elbette ki birinci sınıf uzun filmlerin ilk gösterimine ait olmaktadır. Uzun filmler için önerilen minimum teminat ortalama 500 ila 750 Türk lirası olarak hesaplandı (2019, s.67).

Türk sinemasının 1922-1949 yıllarını kapsayan zaman diliminde yapımevleri üzerinden yapılan dönemlendirme "Özel Yapımevleri Dönemi" olarak isimlendirilmektedir. Bu döneme damgasını vurmuş iki yapımevinin varlığından söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki 1921-1924 yılları arasında faaliyet göstermiş olan Kemal Film, bir diğeri ise 1928-1976 yılları arasında faaliyet göstermiş olan İpek Film'dir. Bu dönemde tiyatro kökenli çalışmaların olması Muhsin Ertuğrul'u dönemin tek adamı haline getirmektedir (Tunç, 2012, s.44).

Erkılıç (2003) Türk Sinemasının ekonomik yapısı üzerine yaptığı çalışmasında iktisadi ve sinemanın kendi iç dinamiklerine dayanarak bir dönemselleştirme meydana getirmektedir.

1) İlk Dönem: Sinema ile tanışma ve resmî kurumlar (1896-1922)

2) Özel Yapımevleri (1922-1949)

a) Özel yapımevleri ve Muhsin Ertuğrul tekeli (1922-1939)

b) Özel yapımevlerinden sektörel oluşuma geçiş (1939-1949)

3) Sinemanın sektör olarak varlığı (1950-1980)

- a)1950-1960 yapım evleri-yapımcılar dönemi
 - b) 1960-1970 bölge işletmeciliği üretim tarzı
 - c) 1970-1980 bölge işletmeciliği üretim tarzının sonu
- 4) Farklı üretim tarzlarının birbirine eklemlenmesi
- a) 1980-1990 video işletmeciliği
 - b) 1990-2003 yeniden yapılanma (s.10).

Sinema Genel Müdürlüğü'nün verilerine göre; Türk sinemasında 1922 yılından 1949 yılına kadar geçen sürede özel yapım şirketleri varlık gösterir. Yapım evleri olarak yapılan dönemleştirmeye göre bu döneme, Özel Yapım evleri dönemi ismi verilir. Tiyatral çalışmaların ağırlıkta olduğu bu dönemde Muhsin Ertuğrul varlığını hissettirir. Türk sinemasında film üretimi ikinci Dünya Savaşının bittiği 1945 yılından itibaren artış göstermeye başlar. Film yapılarını ise seyirci tercihleri belirler hale gelir. “Mısır filmleri, Amerikan macera ve güldürü filmleri ve Türk Sineması'nın kendi köklerinden kaynaklanan edebiyat uyarlamaları ve tarihsel filmler belirli bir sinema anlayışını beraberinde getirmiştir”. 1950'li yıllarda artan film üretimi beraberinde istihdam alanında da artışı getirir (sinema.ktb.gov.tr, 2022).

1914 yılından itibaren ülkenin farklı yerlerinde sinema salonları açan Kemal ve Şakir Seden kardeşler, 1922 senesine gelindiğinde ülkenin ilk özel yapım evi olan Kemal Film'i kurarlar. Ali Efendi Sinemasına sahip olan Seden Kardeşlerin ilk yerli yapım şirketini kurmaları, Türk Sinemasında işletmecilikten yapımcılığa geçişin de öncüsü olur (Erkılıç, 2003, s.27). Seden Kardeşlerin film şirketi açmalarındaki önemli faktörlerden biri, Muhsin Ertuğrul'un onların üzerinde yarattığı etkidir. Önceki yıllarda Almanya'da film çalışmalarına iştirak eden Ertuğrul, ülkeye dönünce Seden Kardeşleri film yapım şirketi açma konusunda ikna eder. “Ertuğrul'un çabasıyla bir işlik kuruldu. Bu işlik ilk Dünya Savaşında orduya giyim eşyası hazırlamak üzere Defterdar Mensucat Fabrikasındaki dikimevi pavyonlarından biri kiralanarak sağlandı” (Özön, 1985, s.344). Muhsin Ertuğrul bu dönemde Kemal Film adına *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922), *Boğaziçi Esrarı / Nur Baba* (1922), *Ateşten Gömlek* (1923), *Leblebici Horhor* (1923), *Kız Kulesinde Bir Facia* (1923) filmlerini çeker (Özön, 1995, s.20).

Scognamillo, Kemal Film'in feshedildiği 13 Şubat 1928 tarihli anlaşmaya bakıldığında, şirketin açıldığı zamandan o güne değin sinema salon sayısını artırmasının yanı sıra, Kemal Film'in Millet Tiyatrosunda bir 'imalathaneye' de sahip olduğunu belirtir. Scognamillo, Özön'den farklı olarak şirketin fesih tarihi olan 1928'e kadar, Muhsin Ertuğrul'un çektiği toplam 6 film olduğunu aktarır. Muhsin Ertuğrul, yukarıdaki filmlere ek olarak *Sözde Kızlar* (1924) filmini, Kemal Film adına çeker. 1928 tarihinde fesih kararı veren Kemal Film, yeniden film yapımcılığına başlayacağı tarih olan 1952 yılına kadar üretim alanından çekilir. Bu süre zarfında, Universal şirketi başta olmak üzere Amerikan, Sovyet ve İngiliz yapımı filmler alarak sinema salonu işletmeciliğine devam eder (Saydam, 2011, s.261). Özön, Kemal Film'in uzun metraj filmlerin yanında yaptıkları belgesellerin, bu filmlerden daha iyi olduğuna vurgu yapar. Kurtuluş Savaşı ve mütareke yıllarında Kemal Film'in çekimlerine imza attığı 50'den fazla film, tarihi belge olarak arşivlerde yer almaktadır (2003, s.84).

İpekçi Kardeşlerin, Kemal Film'e kiraladıkları kamera ile çekilen *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922) filminin oldukça fazla gelir getirmesi, İpekçi Kardeşlerin sinemaya girmesinde önemli bir faktör teşkil eder. Kendilerinden alınan ekipmanla yapılan bir işin bu kadar gelir elde etmesi üzerine, sinemanın karlı bir iş olduğunu düşünen İpekçi Kardeşler 1922 yılında sinema salonu açmaya karar verir. 1922 senesinde inşaatı başlayıp 1923 senesinde biten Elhamra Sineması ile salon işletmeciliğine adım atan İpekçi Kardeşler, akabinde 2009 yılında kapanıp 2013 yılında tamamen yıkılan Melek Sinemasını (Emek Sineması) inşa ederler. Teknolojik gelişmeleri yakından takip eden İpekçi Kardeşler, salonlarını sürekli olarak yenilerler (Özyılmaz, 2020, s.702). Bazı kaynaklar İpekçi Kardeşler'in Alkazar sineması olarak bilinen Cine-Salon-Elektra sinemasını 1920 senesinde açtıkları ilk salon olarak gösterir. Ancak Akçura, aile üyelerinden bunu hatırlayan kimsenin olmamasının yanı sıra dönemin gazete, dergi vb. kaynaklarda da hiçbir kanıtlayıcı belgeye ulaşamadığını belirtir. Akçura, bundan hareketle de 1920 senesinde açıldığı iddia edilen salonun İpekçiler'in ilk salonu olmadığını ve bunun yerine 1922 senesinde açılan Elhamra Sinemasının ilk salonları olduğunu belirtir (2004, s.89-90).

Elhamra Sinemasını alarak işletmeye başlayan İpekçi Kardeşler zaman içerisinde sinemaya olan yatırımlarını devam ettirir. İpekçi Kardeşler en büyük atılımı Melek Sineması'nı açarak yapar. Cumhuriyet'ten önceki dönemlerde Paten Sarayı (Skating Palace) adı verilen

gösteri mekanını alarak inşaata başlar ve Melek Sinemasını inşa ederler. Salon, ismini bütün duvarlara çizilmiş olan melek resimlerinden alır. 1924 yılında inşaatına başlanan salon 1925 senesinde film gösterim faaliyetlerine başlar. Çok geçmeden sadece bir senenin sonunda İpekçi Kardeşler 1926 senesinde İzmir’e de geçiş yapar ve sinema salonu işletmeye başlar. Günümüzde İzmir Opera ve Balesi’nin hizmetinde olan salon zamanında Milli Sinema olarak bilinmekteyken, İpekçi Kardeşler on beş yıllık işletme hakkını alarak sinema salonunu Elhamra Sarayı adıyla işletirler (Akçura, 2004, s.90-91).

Yerli yapım filmlerin ayağını oluşturan özel şirketlerin ikincisi olan İpek Film ya da diğer adıyla İpekçi Kardeşler, şirketlerini 1928 yılında kurar ve film yapımına 1959 senesine kadar devam ederler. “Şirketin sinemasal beyni ve tek yönetmeni Muhsin Ertuğrul” dur. 200.000 liralık bir sermaye ile kurulan şirket 1932 senesine gelindiğinde Nişantaşı’nda Birinci Dünya Savaşı’ndan kalmış olan eski bir fırını stüdyo haline getirir. Scognamillo, İpek Film için “1930’lu yılların sonuna kadar Türkiye’de yerli yapım demek İpek Film demektir” ifadesini kullanır ve mevcut durumun Basın Yayın Müdürlüğü’nün çektiği *Doğan Çavuş* filmine kadar devam ettiğini söyler (Saydam, 2011, s.261-262).

Özyılmaz, İpekçiler’in film yapım şirketlerini kurmalarıyla beraber, film endüstrisi içerisinde üretim, dağıtım ve gösterim alanında sürekli gelişim içerisinde olduğu ifade eder. İpekçiler’in bu girişimiyle sinema alanında tam manasıyla dikey bir tekelleşme oluşturduğunu aktaran Özyılmaz, bu girişimlerin giderek güçlenmesi neticesinde sektöre başka şirketlerin girişlerinin önünde engel teşkil ettiklerini belirtir (2020, s.705). 20’li yıllarda salon işletmeciliği, 30’larda yapımcılık, stüdyo sahipliği ve dublaj stüdyosu da ekleyen İpekçiler bu büyüme karşısında 1934 senesinde iki ayrı şirket açar. Film kiralama işlerini Film İşleri Türk Anonim Şirketi (FİTAŞ) ve salonlarla ilgili işlerini yürütmek için de Sinema İşleri Türk Anonim Şirketi’ni (SİNTAŞ) kurarlar (Özyılmaz, 2020, s.707-708).

İpekçi Kardeşler tarafından kurulan FİTAŞ ve SİNTAŞ şirketlerinin çalışma şeklini Emin Erer şu şekilde açıklar;

Bu şirketlerden FİTAŞ film ithal etmektedir. MGM firmasının Türkiye temsilciliğini üstlenmişlerdir. Tüm İpekçiler yönetim kurulu üyesidirler. İkinci kuşağın işbaşına geçtiği 1940’lı yıllarda Fahir İpekçi yönetim kurulu başkanıdır. Vahit İpekçi dış piyasayı izler. Yabancı ülkelerin (Fransız, Amerikan, İngiliz ve Alman) film istatistiklerini inceler, o ülkelerin sinemalarının hasılat durumlarını öğrenir ve not tutar. Cemil İpekçi gelen filmlerin Anadolu

dağıtımını ve İstanbul sinemalarına ikinci vizyon satışını yapar. Vahit ve İhsan İpekçi senede birkaç kere verilen kararlara uygun olarak gidip film alırlar. Osman İpekçi, İpek Film Stüdyosunu idare eder. İpekçiler bu dönemde Beyoğlu'nda Elhamra'yı bırakmış, Melek'in yanındaki Opera Sinemasını da ismini İpek'e çevirerek sinemaları arasına katmıştır. İzmir'de Milli Elhamra Sineması'nın işletmesi ise sürdürülmektedir. SİNTAŞ ise İpekçiler'in sahip olduğu bu sinemalarda film oynatır. İhsan İpekçi İpek Sineması'nın Naci İpekçi Melek Sineması'nın yönetiminden sorumludur. Sabahleyin dokuzda tüm İpekçiler büroda buluşurlar. On ikide yemeğe çıkarlar. Ardından Osman Bey stüdyoya, İhsan Bey ve Naci Bey sinemalarının başına gider. Akşam altı buçuk senasını başlattıktan sonra evlerine dönerler. Geceleri sinemalar için iki müdürden biri nöbetçi kalır. Son kasaları ve diğer sinemacılara kiralanan filmlerin günlük hasılatlarını alır. Her akşam Başarı Apartmanı'nda hepsi birer dairede oturduğu için hasılat kolayca dağıtılır. Bu makine hep böyle işler (Aktaran Akçura, 2004, s.99-103).

İpekçi Kardeşler sinema işletmeciliğinin birkaç farklı katmandan meydana geldiğini görür ve çalışmalarını bu çerçevede organize ederler. Kurdukları yönetim sayesinde kendi işletmelerinde her şeye hakim olan İpekçi Kardeşler, o dönem sinemacılık işinde marka haline gelmeyi başarırlar. Batıdaki gelişmeleri takip eden ve bu yeniliklere göre pozisyon alan İpekçi Kardeşler, sinema alanında bu tavırlarını sürekli korurlar. Dönemin aydınlarıyla çalışmayı tercih eden, uluslararası bağlantıları kuvvetli olan, sağlam bir ekonomik yapıya oturtulmuş olan şirket, İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla beraber ülkenin düştüğü ekonomik krizden nasibini alır. İpekçi Kardeşlerin ekonomik olarak yaşadıkları bu bunalım ve ülkedeki ekonomik belirsizlik, film yapım konusunda istekli olan diğer yapımcıların da bir daha düşünmesine sebep olur (Berktaş, 2010, s.43).

Bu yıllarda devletin sinemayı yok sayıp yardım etmemesi, o dönem sinemasının en büyük handikabı olarak karşımıza çıkar. Devlet desteğinden yoksun olan sinema ve sinemacılar, kriz anlarında içinden çıkılması oldukça güç bir durum ile karşı karşıya kalır. Kayalı (2015), hem Kemal Film hem de İpekçiler'in kurdukları film şirketlerinin bireysel olarak, kendi başlarına üretim içerisinde olduklarını belirtir. Devletin bu dönem sinemaya hiçbir etkisinin olmadığını belirten Kayalı, Türk sinemasının kendi dinamizmi içerisinde ilerlediğini aktarır (s.15).

İpekçiler'in sinema salonu işlettiği dönemi Cemil Filmer şu şekilde aktarmaktadır;

Bizim İzmir'de Lâle Sineması'nı inşa ettiğimiz yıllarda İpekçiler İstanbul'da artık Türkiye'nin bir numarası sayılmaya başlamışlardı. Bütün Amerikan Şirketleri ile iş yapıyorlar pek çok sinema işletiyorlardı. Bunlar içinde en meşhuru Beyoğlu'ndaki Melek Sineması idi. Onun yanında daha önce bahsi geçen Opera Sineması vardı. Opera o günlerde bir İngiliz yapımı olan "Çanakkale Harbi" filmini geçiyordu. Ücretler başka sinemalarda otuz kuruş olduğu

halde Opera ve Melek'te yüz kuruş, yüz yirmi beş kuruştı. Buna rağmen yine de pek bir şey kazanamıyorlardı. Çünkü %33 vergi belimizi büküyordu (Filmer, 1984, s.149).

Scognamillo, o dönem içerisinde Türk sinemasına konfeksiyon film olarak nitelenen yapımları çeken Halk Film'in varlığına dikkat çeker. Fuat Rutkay tarafından kurulan Halk Film, Yeşilçam'daki yapım kriterlerini etkileyecek bir yapım anlayışı ile çalışır. Kısa zaman içerisinde, sayıca çok fazla film çeken bu şirket konfeksiyon film olarak tanımlanan film siyasetini başlatıp, bunu uygular. Halk Film'in kuruluşu ile yerli film yapımı "bir heves ya da bir macera olmaktan çıkıp sürekli bir iş kolu haline gelir ve bu iş kolunun koşulları ve gidişatı saptanır". Şirket 1945 ile 1959 yılları arasında 60 tane film yapımına imza atar. Melodramdan güldürüye, güldürüden tarihsel yapımlara kadar geniş bir skala içerisinde çalışmalarını devam ettirir. Hatta 1955 senesinde Fikri Rutkay'ın, Di Martino ile çektikleri *Safiye Sultan* filmi ilk Türk – İtalyan ortak yapımı olur. Halk Film'in belki de farkında olmadan B sınıfı filmlerin öncülüğünü yaptığını belirten Scognamillo, oluşan B sınıfı filmlerin, Nazif Duru ve Murat Köseoğlu tarafından kurulan Atlas Film ile devam ettiğini aktarır (Saydam, 2011, s.262).

O yıllarda Fox, Paramount ve MGM gibi şirketler üzerinden İtalyan, Fransız ve Amerikan filmleri, sayıları hızla artan sinema salonlarında izlenmektedir. "Melek, Elhamra, Majik, Artistik sinemalarının yanında 1400 seyirci alan muazzam Glorya, Kasım 1930'da açılmıştı. O yıllarda şehirde hem sessiz hem de sesli film gösteren 39 sinema vardı" (King, 2016, s.150). Bu sayıyı Abisel, "1929-1933 yıllarında İstanbul'da 35, 1935-1949 döneminde ise 40 sinema vardı. Bunların kapalı mı yazlık mı oldukları konusunda bilgimiz yok" şeklinde aktarmaktadır (2005, s.10).

Birleşik Devletler Başkonsolosluğu'nda Zissi Hadji Savva'nın 1948 yılında Türkiye'deki sinema endüstrisi üzerine hazırladığı raporda gösterim ayağı olarak Türkiye'de yaklaşık olarak 11.600 koltuk kapasitesine sahip 228 tane sinema salonunun var olduğu belirtilir.

Tablo 3: 1948 Raporundaki Sinema Sayıları ve Tahmini Koltuk Kapasitesi

Şehir	Kapalı Sinemalar		Açık Hava Sinemaları (Yazlık Sinemalar)	
	Sayı	Koltuk Kapasitesi	Sayı	Koltuk Kapasitesi
İstanbul	39	23.450	9	6.400
Ankara	6	5.300	-	-
İzmir	8	5.600	-	-
Diğer Şehirler	156	65.400	10	5.450
Toplam	209	99.750	19	11.850

Kaynak: Zissi Hadji Savva Raporu 1948, 2019, s.111

Özön, ülkemizde 1922-1924 yılları arasında 1 (bir), 1929-1939 yılları arasında 1 (bir) yapımevi ve stüdyonun yerli yapımla ilgilendiğini belirtir. 1938-1948 yılları arasında yapımevlerinin çoğaldığını ancak bunların çoğunun dublaj stüdyoları olduğunu ifade eder. Özellikle 1948'den sonra artan yapımevi sayısına rağmen stüdyolarının sayısının artmadığını, yapım olarak doruk noktanın sayıldığı 1970'li yıllarda bu sayının ikisi renkli olmak üzere 12 stüdyo, 6 plato ve kimileri de stüdyo içerisinde bulunan 8 laboratuvarın bulunduğunu belirtir. Ülkenin sahip olduğu teknik malzeme, stüdyo, laboratuvar, personel yılda 50 (elli) film üretebilecek kapasitede olmasına rağmen bunun dört beş katı film çekilir (1995, s.45).

Yine bu dönemlerde Basın Yayın Müdürlüğü tarafından bir yapımcılık denemesi vuku bulur. Münir Hayri Egeli tarafından 1938 yılında çekimlerine başlanan *Doğan Çavuş* filmi, müdürlük adına çekimine başlanır ancak film yarım kalır. Paris'te eğitim alan Egeli, Türkiye'ye

döndüğünde filmi çeker. Bir sene sonra yine özel yapım şirketlerinden biri olan ve Halil Kamil tarafından kurulan Ha-Ka Film dikkat çeker. Şirketin ilk filmi, Muhsin Ertuğrul'un saltanatını yıkan Faruk Kenç'in çektiği *Taş Parçası* (1939) filmi olur (Scognamillo, 2003, s.82-83).

1937 yılında plak doldurma, sinema işletme gibi işlerin yanında filmcilik de yapmak isteyen Halil Kamil, Mecidiyeköy'de bir garajı stüdyo haline getirir. Bazı yabancı filmlerin arasına yerli filmler ekleyerek karma filmler meydana getiren Halil Kamil (Ha-Ka Film) bu denemeleriyle ortaya bir tane de montaj filmi çıkarır (Güvemli, 1960, s.246). Mutlu (2022), Halil Kamil'in sesçilik yaparak sektörün içerisinde yetişmiş olmasına rağmen, filmin her aşamasına hâkim olduğunu ifade eder. "Kendisi yönetsin yönetmesin, film yapımının her aşamasında oluyordu. Kamerayı biliyordu, ışığı biliyordu, sesin eğitimini almıştı zaten dışarıda, montaj ve dublajı da biliyor ve stüdyoya sürekli yeni insan kazandırıyor" (s.125). O dönemleri Faruk Kenç şu şekilde aktarmaktadır;

Halil Kamil benim akrabam oluyordu. 1933 senesinde yalnızca İpek Film vardı. Film yapım onun tekelindeydi. Zaten başka stüdyoda yoktu. Filmlerde sesli olarak çekiliyordu. İşte bu arada Halil Kamil bir stüdyo yapmaya başladı. Ben bunu duyunca ona müracaat ettim. Yanınızda çalışmak istiyorum dedim. O da beni yanına aldı. İşte sinemaya böyle başladım. Stüdyo dedim diye öyle konforlu büyük bir şey sanmayın. Dört duvarı olan bir garaj... O zamanlar Almanya'daki en meşhur stüdyo Ufa. Bu kez oraya başvurdum. Ancak o sırada staj yapmakta olan iki İtalyan'ın stajlarını tamamlamasını beklemek zorunda olduğumu belirttiler. Sonuçta ben staj göremedim. Ufa'da da beni oyaladıklarını anladım, Türkiye'ye döndüm. Türkiye'de İpekçilerden başka film olayı yok ne stüdyo olayı var ne de teşebbüs. Her şey Muhsin'in idaresi altında, daha doğrusu tekelinde. Şehir tiyatrosu oynuyor Muhsin Bey çekiyor. Ben onun yaptığı filmleri hiç beğenmedim, çok tiyatro kokuyordu, bence filmden haberi yoktu. Filmin f'sini bilmiyordu. Ecnebi filmleri alıyor, onları Türkçeye çeviriyorlar sonra da aynı sahneleri çekiyorlar. Benim kanaatime göre yüzüne gözüne bulaştırıyordu. Bu durum böyle sürerken Halil Kamil beyin yanına girdim. Girdim ama ne lamba var ne projektör var, nasıl film çekeceğiz belli değil. O sırada Halil Kamil Taş Parçası'nı çok iyi oynayan Raşit Rıza ile anlaştı. Bu arada bana da bir film çevirteceğini bir senaryo hazırlamamı söyledi... Eğer Raşit Rıza bana o imkânı vermeseydi Halil Kamil bana hiçbir zaman film yaptırmayacaktı. Zaten cimri bir adamdı. Stüdyoya geldiği zaman önce çöp kutularını dolaşırdı ne kadar film atmışız diye. Ondan sonra Taş Parçası (1939) çıktı (Aktaran Sağlık, 1996, s.100-101).

Türk sinema tarihi içerisinde Geçiş Dönemi olarak bilinen dönemi başlatan ve Muhsin Ertuğrul'un tekeline kıran Faruk Kenç'in çektiği *Taş Parçası* (1939) filmidir. Ha-Ka Film tarafından çekilen ilk film olan *Taş Parçası*, Reşat Nuri Güntekin'in aynı isimli tiyatrosundan uyarlanmıştır. Eleştirmenlerden oldukça ilgi gören filmin oyuncularları da dikkat çeker. Filmde her ne kadar tiyatro kokusu seziliyor olsa da sinemasal öğeler Muhsin Ertuğrul sinemasının çok

üzerinde bir varlık sergiler. Dönem içerisinde filmi ‘Muhsin’in başına düşen taş’ şeklinde yorumlayanların olduğu da dikkat çeker (Onaran, 1994, s. 40).

Faruk Kenç, Ha-Ka Film adına *Taş Parçası* (1939), *Yılmaz Ali* (1940) ve *Kıvırcık Paşa* (1941) filmlerini çeker ve Ha-Ka Filmden ayrılır. Şirketin sahibi Halil Kamil bunun ardından Adolf Körner’le beraber çalışmaya başlar. 1964 senesine kadar üretmeye devam eden Halil Kamil’in filmlerinde halka yakın bir tavır sergilediği dikkat çeker. Amerika filmlerinin istilası altında olan ülkemize Avrupa ve Rus sinemasına ait filmler kazandıran Kamil, bu açıdan da farklı bir profil sergiler (Berktaş, 2010, s.47-48).

Türk sinemasının başlangıcından 1950’ye kadar olan dönemdeki sermaye yapısına bakıldığı zaman, ilk önce yarı resmi kurum ve kuruluşların, akabindeyse sinema işletmeciliği ve ithalatı yapan şirketlerin varlığı söz konusudur. Bu dönem varlık gösteren Kemal Film ve İpek Film şirketleri, yapım için ayırdıkları kaynakları yine sinema sektörü içerisinde elde etmişlerdir. Ayrıca üretilen filmler sadece Yunanistan, Suriye ve Mısır gibi ülkelere ihraç edilmiştir. Bu oran o dönemki ülke sinemalarının ihraç rakamları ile karşılaştırıldığında oldukça düşük kalır (Tunç, 2012, s.54).

Türk sineması adına üretilen o dönemki filmlerin gösterim gelirleri, yapım maliyetini karşılamaz. Bunun iki nedeni vardır; “içsel sebepler ve dışsal sebepler”. İçsel sebep olarak nitelendirilen bu durum filmin kendisinden kaynaklanmaktadır. Film için gerekli prodüksiyonun sağlanmamış olması, entelektüel birikimin istenilen seviyeye ulaşamamış olması seyircilerin film izleme isteklerinin önünde engel teşkil eder. Dönemin neredeyse tek hâkimi olan Muhsin Ertuğrul’un, tiyatrodan gelen alışkanlıklarını sinemada uygulama çabası çalışmaların teatral bir şekilde ortaya çıkmasına sebep olur. Yine 1939 tarihinde çıkartılan “Filmlerin ve Film Senaryolarının Sansürüne İlişkin Yönetmelik” Türk sinemasının gelişimi üzerinde engel teşkil eden içsel sebeplerden biridir. Savaş sonrası bir enkazın olduğu Türkiye’deki sosyolojik ve iktisadi koşullar ise dışsal sebeplerin en büyüğü olarak karşımıza çıkar (Tunç, 2012, s.54).

Sinemanın endüstriyel bir görünüm sergilemeye başlamasıyla beraber, endüstri içerisinde üzerine en çok mücadele verilen alan dağıtım ayağı olur. Küçük şirketlerin elindeki filmleri alarak başka bölgelerde kiralama işine giren büyük şirketler, “kar elde etmek isteyen

yapımcılarını filmle birlikte ülkeyi dolaşma zahmetinden kurtarmıştır”. İlk zamanlarda üzerine en çok mücadelenin döndüğü dağıtım alanı, günümüzde hala sinema endüstrisi içerisindeki en önemli ayağı oluşturmaktadır. Endüstrideki en önemli ciroyu oluşturan bu alan “toplam gelirden ilk kesilen kısımdır” (Kara, 2015, s.307). Türk sineması bu dönem bir endüstriden ziyade endüstriyel bir görünüm şeklinde varlık gösterir.

Cumhuriyet’in ilk yıllarından, 1950’li yıllara kadar geçen yaklaşık otuz yıllık dönem içerisinde “Muhsin Ertuğrul’un neredeyse tek başına yükünü çektiği sinemanın” bir sektör halini alamadığını söylemek mümkündür. İçerik ve estetik bakımdan gelişemeyen sinema aynı zamanda bir sektör olma vasfını kazanamamış ve endüstrileşememiştir. Ülkenin içerisinde bulunduğu ekonomik durum, bütün dünyayı olduğu gibi Türkiye’yi de etkileyen Birinci ve İkinci Dünya Savaşı, Birinci Dünya Savaşının akabinde yaşanan Kurtuluş Savaşı, bütün dünyayı etkisi altına alan ekonomik kriz, eğitim düzeyinin düşük olması vb. nedenlerden dolayı istenilen ilerleme kaydedilememiştir. “Ayrıca devletin sanat kültür politikası, toplumun tarihsel kimliğini değiştirme çabaları ve ülke olarak içe kapanmışlık, sansür, güvensizlik, çatışma ve nihayet bunalım kültürünün pekişmesiyle dünya perspektifinin yitirilmesini de eklemek gerekir” (Şentürk, Gülçur ve Eken, 2017, s.13).

Gökmen (1989) yaptığı çalışma ve derlediği belgeler ışığında 1950 senesine kadar film yapımı ile uğraşan 53 şirketin olduğunu tespit eder.

Tablo 4: 1950’e Kadar Var Olan Yapım Dağıtım Yapan Şirketler

1	Merkez Ordu Sinema Dairesi	1915
2	Müdafaa-i Milliye Cemiyeti	1917
3	Malûl Gazeteciler Cemiyeti	1919
4	Kemal Film Şirketi	1919

5	Osmanlı Donanma Cemiyeti	1920
6	Sinema İşleri Şirketi	1921
7	Ordu Foto Film Merkezi	1922
8	Kemal Film Stüdyosu	1922
9	İpekçi Kardeşler Şirketi	1923
10	İpek Film Şirketi	1928
11	Fanamet Film Şirketi	1928
12	HA – KA Film Şirketi	1929
13	İpek Film Stüdyosu	1932
14	Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği	1932
15	Fitaş	1934
16	Sintaş	1934
17	Türk Film Stüdyosu (HA- K A)	1934
18	Lâle Filmer Dağıtım Bürosu	1936

19	Marmara Film Stüdyosu	1937
20	Lale Film Şirketi	1940
21	Özen Film Şirketi	1941
22	Matbuat Umum Müdürlüğü	1941
23	Ses Film Stüdyosu	1943
24	İstanbul Film Şirketi	1944
25	Halk Film Şirketi	1944
26	Doğan Film Şirketi	1945
27	And Film Şirketi	1945
28	Yerli Film Yapanlar Cemiyeti	1946
29	Sinemacılar ve Filmciler Cemiyeti	1946
30	Ankara Film Şirketi	1946
31	Sema (Ar) Film Şirketi	1946
32	Birlik Film Şirketi	1946

33	Erman Film Şirketi	1946
34	Şark Film Şirketi	1946
35	Duru Film Şirketi	1946
36	Acar Film Şirketi	1946
37	Muna Film Şirketi	1946
38	Atlas Film Şirketi	1946
39	Atlas Film Stüdyosu	1946
40	Elektra (Seyhan) Film Şirketi	1947
41	Halk Film Stüdyosu	1947
42	Ömay Film Şirketi	1948
43	İyi Film Şirketi	1948
44	Kale Film Şirketi	1948
45	Ülkü Film Şirketi	1949
46	Milli Film Şirketi	1949

47	Azim Film Şirketi	1949
48	Güneş Film Şirketi	1949
49	İstanbul Film Stüdyosu	1949
50	Sonku Film Şirketi	1950
51	Hilâl Film Şirketi	1950
52	Berkmen Film Şirketi	1950
53	Ateş Film Şirketi	1950

Kaynak: Gökmen, 1989, s.39-40.

Sineması gelişmemiş ve bir endüstri haline gelememiş ülkelerde para kaynakları birbirine karışır. Sinemanın ilk yıllarında dolaşımda olan para dış alımlara, sinema salonlarına ve yerli yapıma doğru bir akış sergiler. Ancak bu akış hiçbir zaman net olmamakla birlikte, birbiriyle karışık bir yapı halini alır. Dönem dönem yapılan yerli yapımların paraları dış alımlardan sağlanırken, dış alımın parasını sağlayan da salon işletmeleri olur. Sinemanın ilk yıllarında tek adam olarak işler çeken Muhsin Ertuğrul, filmleri için gerekli olan parayı sinema salonu işleten Ali Efendi'den ve daha sonra ona katılan Seden Kardeşlerden alır. Seden Kardeşler de bu dönem film ithalatı ile ilgilidirler. Dolayısıyla ilk yıllarda film yapımı için kullanılan kaynak işletilen sinema salonları ve film ithalatı üzerinden kazanılan paralar üzerinden sağlanmaktadır. Yine Muhsin Ertuğrul'un sesli film çektiği dönemlerde, filmlerin yapımcılığını İpekçi Kardeşler yapar. İpekçi Kardeşlerin film yapım işleri için ayırdıkları bütçe yine kendileri tarafından kurulmuş olan Fitaş Dağıtım Şirketi üzerinden gelir. Yerli yapımcılar içerisinde yer alan Cemil Filmer'in de yapımları için ayırdığı para, işletilen sinema salonları üzerinden gelir. Yerli yapım filmlere baktığımız zaman, filmlerin çekimi için ayrılan bütçenin çoğunun dış alımdan kazanılan paralar olduğu görülür (Scognamillo, 2008, s.19-20).

Akçura (2004) çalışmasında gazeteci yazar Fikret Adil'e ait el yazması bir sinema raporunun varlığından söz eder. 1940'lı yılların sonunda yazıldığı düşünülen bu notlarda Türkiye'deki sinema endüstrisine dair önemli notlar bulunur. Notların el yazısı ile yazıldığını ve toplu bir şekilde olmadığını aktaran Akçura elde ettiği bilgileri şu şekilde aktarır.

- “180 sinema var. 60 şehirde film satılır. Vasati 100 liraya alınır. Türkçe dublaj yapılmış için 400 lira. Arapça filmler için 600 lira. Yerli filmler için 600 lira”
- “Bir yabancı film 7.000 liraya kadar alınıyor”
- “Bir filmin Türkçe dublajı 7.000, musikili 9.000 lira”
- “Yerli film için 30.000 veya 35.000 lira verilir”
- “Stüdyo kirası için 10.000 lira deniliyor”
- “Türkiye’de 125 daimi sinema var. Yaz mevsiminde bunlara 50 kadar ilave olunur. Bu sinemaların film için idare kira ücreti yabancı filmler için yeni filmlerde 12.500 lira”
- “Bir filmin maliyeti vasati olarak 3.000 liradır. Yerli film aynı yerlerde 60.000 lira getirir”
- “Bundan başka halen kazanç vergisi de %48 verilmektedir”
- “Yerli film yapmak için İstanbul’da bazı iptidai üç stüdyo vardır. Bunlar İpek Stüdyosu, Ses Film Stüdyosu, Halil Kamil Stüdyosudur. Dublaj yapan yer olarak Marmara Stüdyosu ile Doğan Stüdyosu vardır ki buralarda film yapılmaz” (aktaran Akçura, 2004, s.281-284).

Yukarıdaki bilgilerin varlığı o dönemin sineması hakkında bilgi edinebilmemiz açısından önem arz eder. Bilgiler tarandığında, çalışmanın 1948 senesinde çıkan Belediye Eğlence Resmi’nde yapılan indirimden öncesi olduğu dikkat çeker. Türkiye’de yerleşik olan sinema salonlarının üçte biri kadarının da yaz döneminde faaliyet gösterdiği dikkat çeken diğer noktalardan biridir. Çok az sayıda da olsa bu dönemde stüdyoların olması, bu stüdyolarda filmlerin çekilmesi, dublaj yapılması, yurtdışındaki filmlerin takip edilmesi sinemanın ayakta durma çabalarının önemli tezahürleri olarak karşımıza çıkar. Bir endüstri ya da sektörden bahsetmek mümkün değildir. Ancak dönem içerisinde yapılan filmlerin ortalama yapım ve satış maliyetleri küçük çaplı bir döngünün var olduğunu gösterir.

Savva, 1948 senesinde Türkiye’deki sinema endüstrisi üzerine hazırlamış olduğu raporunda, bu dönemde film yapımcılarının sayısının yaklaşık on olduğunu belirtir. Fakat sadece iki tane şirket aktif olarak üretim yaparken, diğer firmalar herhangi bir film üretim işi içerisinde değildir. 1946 senesinde 10 ve 1947 senesinde de 7 tane film çekilir. Bir devlet kurumu olan Basın Yayın Genel Müdürlüğü’nün de yılda iki tane kısa film yaptığı görülür. Yapım olanaklarının oldukça kısıtlı olduğu bu dönemde birer platoya sahip iki tane yapım şirketi vardır. Bunun yanı sıra sadece dublaj işi yapan üç adet şirket faaliyet gösterir. Raporda dikkat çeken noktalardan biri de Türk filmlerine olan ilginin had safhada oluşudur. Savva, durumu şu şekilde aktarır; “Çok kötü kalitede olmalarına rağmen yerli filmler Birleşik Devletler ve İngiliz filmlerine kıyasla çok daha popüler” (2019, s.110).

1948 senesinde yayınlanan bu raporda Türk film endüstrisine yatırılan toplam sermayenin 1.000.000 Türk lirası olduğu belirtilir. Bir filmin yapım maliyeti ortalama olarak 40.000 Türk Lirası iken, bu maliyet 25.000 - 60.000 Türk Lirası arasında değişim sergiler. Yapım tekniklerinin kesinlikle Birleşik Devletler’deki standartla mukayese edilemeyeceğini vurgulayan rapor, Türk sinema endüstrisindeki en büyük eksikliğin donanım ve tecrübeli eleman yetersizliği olduğunu belirtir. Ham film işleyen bir yapım şirketinin olmamasının yanında, devletin de hiçbir şekilde bir desteği bulunmaz. Vergilerin yüksekliğinden bahseden rapor, verginin bilet üzerinden alınan ücretin net olarak %75’ine denk geldiğini belirtir. “Böylece 0.10 Türk lirası olan bir biletin fiyatı 0.175 Türk lirasına geliyor” (Savva, 2019, s.110-111).

2.2. Türk Sinemasında 1948-1990 Yılları Arası Yapım ve Dağıtım Yöntemleri

Türk sinemasında 1948 yılında çıkarılan kanunla bir değişim ve dönüşüm hareketi başlar. Yapılan filmlerin sayısı hızla yükselir. Dönüşen yapı sayesinde, sektöre duyulan ilgi artar. Bu ilgiyle beraber “Türkiye’de sinema bu dönemde kurumsallaşma ve yaygınlaşma eğilimi içine girmiştir. Film sektöründeki bu canlılık, 1960’larda en üst noktaya ulaşmıştır. 1960’larda başlayan ve 1970’lerin ortalarına kadar devam eden dönem ise Türk sinemasının altın dönemi” olarak değerlendirilir (Bulunmaz ve Osmanoğlu, 2016, s.11).

Belediye Eğlence Resmi (BER) olarak bilinen vergide yerli filmlerin desteklenmesi adına 1948 senesinde indirimde gidilince, film sayısı büyük bir hızla artmaya başlar. Bu indirim

bir endüstri yaratmasının haricinde Türk sinemasının diline de önemli katkılar sunar. Yeşilçam olarak tanımlanan bu dönem, endüstriyel anlamda bir sonraki kuşakların alt yapı ihtiyacını sağlamakla beraber, sinemanın profesyonel olarak bir meslek edinilmesinde ön ayak olur. “Türkiye’nin kültürel modernleşme çabalarıyla birlikte kötü Yeşilçam filmlerinin varlığı kendi antitezini yaratarak iyi filmlere olan ihtiyacı da körüklemiştir. Bütün bu yönleriyle ele alındığında Yeşilçam’ın sinema için nicel bir altyapı sağladığı söylenebilir” (Daldal, 2005, s.64).

Scognamillo, 1 Temmuz 1948 tarihinde yürürlüğe girmiş olan Belediye Gelirleri Kanunu’ndaki düzenlemeyi “Türk sinema piyasasını yüreklendiren ilk ve uzun süren tek yasal karar” olarak niteler. Kanunen yapılan bu değişiklikle, sinema biletlerine uygulanan vergilendirme yabancı filmler için %70 olurken, yerli filmler için %25 olur. Scognamillo 1950’li yılların Türk sinema endüstrisi için ilk dönüm noktası olduğunu belirtir. 1948 yılından sonra hızla artan yapımevlerinin sayısı film yapımına da yansır (Saydam, 2011, s.263,264).

Ülkemizde film üretimi 1946’lı yıllara varana dek varla yok arasında devam eder. Bu tarihten sonra artan film üretim sayısı 1960-1970’li yıllarda her türlü ölçüyü aşar ve ortaya bir film enflasyonu çıkmasında etkili olur. Bu sayı 1980’lerin başlarında büyük bir düşüş gösterdikten sonra 1980’lerin ortasında yeniden artmaya başlar. Türkiye’de üretilen film sayılarına baktığımız zaman ülkemiz 1966, 1970 ve 1975’te dünyada dördüncü, 1972’de ise üçüncü sırada yer alır. 1986 senesinin sonuna gelindiğinde Türkiye’de toplam 5.030 adet uzun metraj film üretilmiştir. Bu filmlerden 58 tanesi 1917-1947 arasındaki otuz yıllık zaman dilimi içerisinde üretilirken, 4.972 film 1948-1986 arasındaki otuz sekiz yılda üretilmiştir. 1948 yılından sonra film üretiminde yaşanan artışın en büyük nedenlerinden biri yerli ve yabancı filmlerden eşit oranda alınan verginin yerli filmler için yarıya indirilmiş olmasıdır (Özön, 1995 1. Cilt, s.47).

Artışın diğer bir nedeni de vergilendirme sisteminde yaşanan çarpıklık olarak karşımıza çıkar. “Filmlerin beş yıl içinde değişen oranlarda kendini amorti edileceği varsayılan bir vergilendirme düzeni kurulmuş, sinemacılar da vergiyi olabildiğince erteletmek için vergi ayına yakın bir ya da iki film çevirerek zararda gözükmüşlerdir”. Bir dönem İngiltere’de uygulanan ve yerli filmlere ayrılan kotayı tamamlayabilmek adına çevrilen ve adına “quota quickie” denilen sistemi çağrıştıran bu düzen Türkiye’de “amortisman filmleri” olarak

adlandırılır. Hatta o dönem sadece amortisman filmleri çekmek için kurulmuş olan yapımevlerinin varlığı da söz konusudur (Özön, 1995 1. Cilt, s.47-48).

Bülent Oran (1996), Kemal İşmen'in film yapımına girerek İpekçiler'e karşı ilk ve en önemli film işletmeciliğini başlattığını aktarır. Kendi şirketini açan İşmen, Mehmet Muhtar yönetiminde *İstanbul Casusu Çiçero (1951)* filmini yapar. Bu film dağıtım açısından Türkiye'de bir ilki oluşturur. O güne kadar filmler genelde vizyona tek kopya olarak çıkarken İşmen, risk alıp 20 kopya ile sinemalara girer. İşmen'in bu girişimi ona "sonraki yılların sinema ayağı denen olayın ilk kurucusu" olma özelliğini getirir (s.279).

1670 ve 1970'lerin ilk yıllarında "bir bakıma Türk sinemasının en parlak dönemi" olur. Seyirci sayısında yaşanan artış, beraberinde sinema salonlarındaki artışı da getirir. 1961 senesinde İstanbul'da 68 kapalı, 145 açık olmak üzere toplam 213 salon bulunurken, bu sayı 1975 yılında 137 kapalı, 236 açık olmak üzere toplamda 373 salona ulaşır. Artan sayılar filmlere olan talebi olumlu yönde artırmakta, buna paralel olarak film şirketleri, film işletmecileri ve film sayıları da giderek çoğalmaktadır (Abisel, 2005, s.104). Film ve seyirci sayısında yaşanan artış, beraberinde düşünce ayrılığını da getirir. Bu dönem üretilen filmlerin özensiz ve birbirinin tekrarı olması, kalitedeki düşüklük vb. nedenlerden dolayı kimi çevreler tarafından Türk sinemasının karanlık çağı olarak nitelenir. Kimilerine göre ise yaşanan bu artış sayesinde Türk sineması bir altın çağ yaşar (Kaya Mutlu, 2010, s.433).

Türk sinemasının ilk yıllarında yapım işi ile uğraşan şirketler dış alım ya da işletme sahibi kişiler olurken, 1950'li yıllarda bu kişilerin yerini sinemanın içinden gelen insanlar alır. Bu şirketler sermayelerini sektörün içerisinden oluşturmaya çalışan kurumlar olarak dikkat çeker. Bu dönem Türk sineması içerisinde yapılan filmlerde yeni ya da dışarıdan bir kaynak girişine rastlamak olası değildir. 1950'li yıllarda film işine giren şirketler göz önüne alındığında şirketi kuranların genellikle oyuncu, yönetmen ya da sektör içerisinde çalışan insanların olduğu görülür. Örnek verecek olursak; oyuncu Cahide Sonku tarafından kurulan Sonku Film, Nevin Aypar'ın kurduğu Aypar Film, Handan Adalı'nın kurduğu Adalı Film, yönetmen Hulki Saner'in Arı Film ve Sanat Film, Nedim Otyam'ın Barbaros Film, Şakir Sırmalı'nın Sırmalı Film, Vedat Örfi Bengü'nün Ülkü Film ve Yeni Film (Scognamillo'dan Akt. Saydam, 2011, s.266-267).

1950’li yıllarda yerli film üretiminin kârlı bir rant kapısı olduğu gerçeği ortaya çıkar. Scognamillo bu dönemde “1940’lı yılların zanaat döneminin” aşıldığını belirtir. Aynı zamanda bu dönem Türk sineması için ilk önemli ve temel dönemdir. 1950’lerin sonuna gelindiğinde Türkiye’de kurulmuş olan film laboratuvarları, plato ve stüdyoların artan sayısı ile beraber teknik olanakların gelişmişliği de bunu destekler. 1950’li yıllar ilk aşama kabul edilip bu dönemde yapım, gösterim ve dağıtım alanında atılan temeller 1960’lı yıllarda Türk sinemasının ‘altın çağ’ını yaşamasını sağlar (Scognamillo’dan Akt. Saydam, 2011, s.267-268). Ancak bu çağ Türk sinemasının değil, sinemacıların altın çağı olur. Sinemadan elde edilen paralar sinemaya aktarılmayarak başka alanlarda kullanılır (Esen, 1996, s.27).

Türk sinema tarihi içerisinde dikkat çeken en önemli noktalardan biri sinemadan elde edilen paraların tekrar sinemaya dönmüyor oluşudur. Sinema içerisinde bu sirkülasyonun sağlanamamış olması, Türkiye’de bir sinema sektöründen bahsedemiyor oluşumuzun temel nedenlerinden biridir. Kazanılan paraların sinema içerisinde değil de diğer sektörlerde değerlendiriliyor oluşu, sinemanın teknik olarak gelişimini de engellemiştir.

1950’lerde yaşanan gelişmelerin, 1960’lı yıllarda yaşanacak bir altın çağın habercisi olduğunu vurgulayan Scognamillo, 1965’ten sonra irili ufaklı şirket sayısının 200’ün üzerine çıktığını belirtir. Ancak film yapma işini sırtlayanlar genellikle belli başlı şirketler olur. Türk sinemasında 1960’larda başlayan bu artış yapım ve piyasa sorunlarını da beraberinde getirir. Ayrıca bu dönemde renkli filmler de çekilmiş ve bunlar yapımcıların sırtına ayrıca maliyet bindirmiştir. Hızla büyüyen sektör 1950-1959 arasında 126 yapım şirketine sahipken, 1960-1969 döneminde bu sayıya 224 şirket daha eklenir. Yirmi yıl içerisinde 350’ye ulaşan yapımcı şirket sayısı ile beraber iç pazarda sıkıntılar baş gösterir (Saydam, 2011, s.268-269).

Lütfi Akad anılarında o dönemleri şu şekilde betimler:

Sinema piyasası çok hareketli, Anadolu’da birçok yeni sinema açılmış, bölgelerde dağıtım işletmeleri kurulmuş, yeni yapımevleri kuruluyor. Bu 1958 yılında 81 film çevrilmiş. Birinci merhalede bir filmin en az dört yıllık bir dolaşım ömrü var, onlar da sayıldığında sinemalarda üç yüze yakın film dolaşıyor demektir. Bu filmlere oyuncu, ışıkçı, çekim alanı işçisi, yönetmen, görüntü yönetmeni, yardımcıları, yapım sorumlusu, figüranlar ve daha birçok insan gerek. Akın akın her tür insan geliyor. Başarıp kalanlar, başaramayıp gidenler ve her şeye rağmen inatla kenarda direnenler oluyor. Bu karmaşa içinde kaçınılmaz olarak çekişmeler, tatsızlıklar, her türlü haksızlıklar yaşanıyor. İşe gelmeyen oyuncular, parası ödenmeyen işçiler, işi yarım bırakan ışıkçılar, birbirlerinden konu çalan senaryocular, filmleri hatalı teknikle bozan

stüdyolar, oyuncuların baş yazılarda ve afişlerde isim önceliği haksızlıkları gibi bitmez tükenmez sorunlar (Akad, 2004, s.306-307).

Türk sinemasının verimliliğinin arttığı yıllar olan 1960'lar, aynı zamanda sinemamızın ulusal kimliğe büründüğü yıllar olur. 1960'larda sinemanın bu kadar hızlı gelişmesinde sinemanın ucuz bir eğlence aracı olması, köyden kente doğru oldukça fazla olan göç ve toplumsal dönüşüm etkili olur. 1950'lerin başından itibaren düzenli bir artış sergileyen Türk sineması, seyircinin de sinemaya olan ilgisi sayesinde 1960'larda da artışa devam eder. “Yüzdeli (pursantaj) dağıtım, gecikmeli-iskontolu dağıtım gibi özel dağıtım yöntemleri, aynı filmin çeşitli zamanlarda tekrar tekrar gösterime girdiği geleneksel yöntemle birleşmiş ve Türk sinema sektörüne” bölge işletmeciliği modeli denilen bir film yapım finansman yönteminin oluşması sağlanır. Kısa zaman içerisinde sektörün hızlı bir şekilde gelişmesini sağlayan bu yöntem, paralelinde sinema yapım kalitesinin de düşmesine sebebiyet verir (Tunç, 2012, s.92).

Öngören, Türkiye'deki film yapımcılarının maddi durumunun yeterince iyi olmaması ve sektörden kazanılan paranın tekrar sektöre dönmemesi yüzünden bölge işletmecileri denilen “komisyoncuların” ortaya çıktığını belirtir. Öngören bu durumu tıpkı tarladaki ürüne peşin para veren kabzımallara benzetir. “Filme başlamadan önce avans veren bu işletmeci grubu filme bir fiyat biçer ve bu fiyatı ödeyerek kendisine ayrılmış vilayetler grubunun kaza ve köylerinde film lime lime olana kadar oynatır”. Bu işletme şeklinin o dönemde tekelleştiğini vurgulayan Öngören, devletin yapımcılara sağlayacağı destek sayesinde bu yapının kırılacağını ifade eder (1985, s.83).

Bölge işletmeciliğinin ortaya çıkışı ve işleyişini Halit Refiğ şu şekilde aktarır:

Aynı yıllarda çok garip bir zamansal denk düşmeyle bölgelerden gelen film talebi, sektörün bu talebi karşılamasını mümkün kılmaz hale getirdi maddi imkân açısından. Ve ilk defa 60'lı yılların başında bölge işletmecileri kuruldu. Bu işletmeler klasik filmlerin çok büyük ölçüde kaderini ana karakterini tayin etti. Çünkü seyirci ile film yapanlar arasında irtibatı kuracak bir sektör ortaya çıktı. Film şirketlerinin ortaklığıyla mı kuruldu bu işletmeler sorusuna cevap olarak Refiğ şu yanıtı verir; “Hayır, hayır. Şirket değil kişilerdi bunlar. Çok cürekâr kişiler, kolay kolay cüret edilemeyecek işlere girdiler. Ama bu söylediklerim birdenbire yapılan işler değil. El yordamıyla, deneme yanılma yoluyla yapılan bir iş bu. Ne oldu? Mesela bölgelerden diyelim ki falanca sinemacıdan o yıl için dört film isteniyor ama o yapımcının elindeki imkanlar dört değil 1 ya da 2 film yapmaya müsait. Ama ondan talep edilen 4 film. E nasıl yapacak bunu? İşte orada sinema bonoları çıktı ortaya. Dünya sinema tarihinde hiçbir yerde rastlanmamış bir şey. Şimdi hangi sinemanın kaç seyircisi olduğu ve bir film seyreldiği zaman hangi sinemada ne olacağı, alt ve üst taban göz önüne alınarak ortalaması alınıyor. Dolayısıyla yapılacak filmlerin olmayan sermayesi bonolarla karşılanmaya başlandı. Üç ya da dokuz ay sonra

ödenen bonolarla. Yani film tamamlanacak, gösterime girecek, seyirci bilet alıp filmi seyredecek, onun verdiği para bonoların karşılığı ücret olarak sektöre ödenecek. Tabii set işçileri, figüranlar için falan geçerli değildi bu. Bir filmin yapımında daha üst gelir alanlar, özellikle yıldız oyuncular, yönetmenler, filmlerin işlerinin yapıldığı stüdyolar, filmlerin satın alındığı şirketler bu şekilde çalışıyordu. İşte bu şekilde çok kendine has bir ekonomik altyapı teşekkül ederken, bir taraftan da kendisine has bir anlatım tarzı oluşuyordu (Kılıç Hristidis, 2007, s.106-107).

İlk anlamda bölge işletmeciliği dağıtım ağı içerisinde vuku bulmuş bir kavram gibi görünür. Ancak bölge işletmeciliği Türk sinemasını oldukça fazla etkileyen bir “olgu” olarak karşımıza çıkar. Bölge işletmeciliğinin Türk sineması üzerinde kurduğu tahakküm, anlatıyı dizayn edecek seviyeye kadar çıkar. Bölge işletmecileri sinemaya ticari bir mal gibi bakar ve olaya kâr zarar ilişkisi içerisinde yaklaşır. Bu yaklaşım film yapımcılarının oldukça temkinli olmasına neden olur. “İstedikleri tek şey seyircide, dolayısıyla gişede hayal kırıklığı yaratmayacak filmlerin üretilmesini sağlamak ve buna ön ayak olmaktır”. Filmlerin içeriğini belirlemek ve bu içeriklerin yer aldığı filmlerin yapımını sağlamak maksadıyla yapım şirketleri ile iletişim içerisinde olan bölge işletmecileri, üretimin belirleyicisi konumundadır. Bölge işletmecilerinin temel özelliklerinden biri, çalıştıkları bölgenin halkını iyi tanıyor olmalarıdır. Anlatımı belirleyen gücü, halkı tanıyor olmalarından alırlar (Kırel, 2005, s.102-103).

Bölge işletmecileri, yaptıracakları filmlerde ön ödeme yöntemini kullanırlar. “Bölge işletmecilerinin belirleyici konumları bono ve çek vererek önceden filmleri ısmarlama güçlerinde yatmaktadır”. Bölge işletmecileri ellerinde bulundurdıkları bu güç sayesinde yapımcılara dilediklerini yaptırma yetkisine sahip olurlar. Sinemadan kazanılan paraların tekrar sektöre dönmemesi, sektörün sıcak para akışından mahrum kalmasına neden olur. Bundan dolayı da yapımcılar bölge işletmecilerinden gelen sıcak paraya muhtaç kalırlar (Kırel, 2005, s.104-105).

Tablo 5: Bölge Dağıtımçıları ve İller

Bölge	İl
İstanbul Bölgesi	İstanbul, Kocaeli, Tekirdağ, Bursa, Çanakkale, Sakarya, Edirne, Kırklareli
Adana Bölgesi	Adana, Konya, Niğde, Mersin, Malatya, Kayseri, Van, Hatay, Gaziantep, Siirt, Şanlıurfa, Elazığ, Diyarbakır, Mardin, Bitlis, Adıyaman, Tunceli, Bingöl, Muş ve Hakkari
İzmir Bölgesi	İzmir, Aydın, Muğla, Manisa, Burdur, Balıkesir, Isparta, Antalya, Afyon, Kütahya, Uşak, Denizli
Ankara Bölgesi	Ankara, Çankırı, Kırşehir, Yozgat, Bolu
Samsun Bölgesi	Samsun, Amasya, Artvin, Çorum, Ordu, Trabzon, Sinop, Erzurum, Kars, Ağrı, Erzincan ve Gümüşhane
Zonguldak Bölgesi	Zonguldak ve çevresi

Kaynak: Gökmen, 1973, s.58

Öngören, yapılan filmlerin İstanbul, Adana, İzmir, Samsun ve Ankara gibi beş bölgeye satıldığını belirtir. Dağıtılan bu filmleri izleyen seyircilerin sayısı yedi milyonu geçmez. Buna paralel olarak da seyirciden elde edilen gelire denk bir maliyetle film yapılması gerekir. Öngören bölge işletmecilerinin her zaman için yapımcılardan daha çok para kazanması gerektiğini ve bu paranın da 1974 senesi için 600-700 bin arasında olduğunu belirtir. Bu rakamlar yıldız sistemi ve iyi yönetmen ile çalışan şirketlerin maliyeti olarak karşımıza çıkar. Öngören, bu dönemde Türk sinemasının bu beş bölgeye hapsedildiğini ve dünyaya açılmadığına vurgu yapar (1985, s.78-79).

Yapımcılar bu dönemde filmlerin yapımı için gerekli sermaye sağlanmasının yanı sıra filmin Anadolu’da gösterim şansı yakalaması için de bölge işletmecileri ile iş birliği yapmak durumundadır. Yapımcının, bölge işletmeciliğine bağlılığın haricinde bu dönemde bir de ham filme bağımlılığı söz konusudur. Özellikle küçük ölçekli yapım firmaları, içinde bulundukları maddi zorunluluktan dolayı B tipi filmler üretirler. Bölge işletmecileri küçük ölçekli şirketlere yaptırdıkları filmlerin ücretlerinin yarısını ya da çoğunu bono vererek çözerler. Durum böyle olunca, oyunculara ve set ekibine verilen ücretler de minimum seviyelerde varlık gösterir (Gümüşkemer, 2018, s. 157).

Yapımcılar için bahar ayları, sinema sektörünün en hareketli zaman dilimini oluşturur. Bölge işletmecilerinin bahar aylarında İstanbul’a gelmeleriyle başlayan hareketlilik bir dizi filmin yapım anlaşması ile sonuçlanır. Yapılan bu anlaşmalarda büyük ve küçük şirketlerin farkı ortaya çıkar. Büyük firmalar iyi ve yıldız oyuncularla çalışırken, küçük şirketler minimum seviyelerde ve no-name ya da ikinci sınıf oyuncularla çalışır (Erkılıç ve Ünal, 2018, s.59).

Bölge işletmecilerinin film tercihleri zaman içerisinde belli kalıplara bürünür. Adana bölgesi vurdulu kırdılı, sosyal filmleri tercih ederken, Samsun bölgesi muhafazakâr, dinsel temaların ağırlıkta olduğu filmleri ısmarlar. Bölgelerin sosyolojik durumlarına göre değişen bu tercihler, zamanla senaryoların da bu bölgelere uygun olarak yazılması yönünde bir eğilimin oluşmasına sebebiyet verir (Erkılıç ve Ünal, 2018, s.59).

Film üretiminin en yüksek rakamlara ulaştığı 1970’li yıllarda Türkiye’de yapımevi sayısı yüz elli civarına ulaşır. Ancak bu sayının sadece yarısı film üretimine katkıda bulunur. Var olan yapımevlerinin dörtte üçü yılda ortalama 1 ile 3 arasında film çeker. “Örneğin 1966-1968 yıllarında 639 film çevrilmesine 231 ortaklık katılmış, bunlardan 168 ortaklık 1-3 film üreterek 258 filmi gerçekleştirmiştir”. Yapımcı olmak için para dışında hiçbir özel çabanın gerekmediği bu dönemlerde sadece bir film çevirebilmek için kurulup ardından dağılmış olan birçok ortaklık söz konusu olur (Özön, 1995 1. Cilt, s.45-46).

Çağdaş Sinema Dergisi Türk Sineması Raporu 1974’e göre, son yıllarda Yeşilçam film üretim mekanizması içerisinde tekeli bir sermayenin ortaya çıktığı görülür. Ancak buna rağmen sinema piyasası içerisinde hakim olan ilkel birikim ve üretim ilişkilerinin devam ettiği dikkat çeker.

Tablo 6: Çağdaş Sinema Dergisi Türk Sineması Raporu 1974

Yıl	Film Sayısı	Yapımevi Sayısı	Yapımevi Başına Düşen Film Sayısı
1947	12	8	15
1950	21	11	19
1952	52	27	19
--	--	--	--
1967	215	79	27
1968	280	70	26
1972	298	120	25

Kaynak: 2019, s.231

1972 senesine bakıldığı zaman “toplam yapımevlerinin %8,4’ünü oluşturan en büyük on firma, toplam filmlerin %27,8’ini üretmiştir. Sayısı yüzü aşan küçük ve orta ölçekteki firmalar toplam üretimin %72,2’sini gerçekleştirerek film yapımında” söz sahibi olmaya devam eder. Yılda 300’e yakın film üretimi gerçekleştiren Türkiye, üretim sayısı açısından birçok ülkeyi geride bırakır. Bir filmi ortalama 150.000 ila 500.000 Türk lirasına mal eden sinemamız, bünyesinde 120 farklı yapımcıyı barındırır. Ancak tüm bu rakamlar çerçevesinde değerlendirildiğinde “dünya standartlarına göre son derece zayıf, ilkel ve hastalıklı bir ekonomik yapıya sahiptir” (Çağdaş Sinema Dergisi, 2019, s.230-231).

Film yapımcılığının sağlam temeller üzerine kurulmasına imkân veren bu dönemde bu şans kullanılamamıştır. Yapımcılık için sinema sektörüne giren kişilerin sermayeleri hiçbir zaman yeterli bir rakamda olmamıştır. Ticari mevzuatları yerine getirmek, o dönem yapım şirketi kurmak için yeterli gelmektedir. Şirket kuranların para kazanma amaçlarının yanı sıra “maceralı bir işe girişme, meşhur olma ya da meşhurlarla ilişki kurabilme gibi amaçlar ön planda yer alıyordu”. Olaya tamamen ticari olarak bakma uzun vadeli yapımcılık politikasının oluşmasını da engellemiştir (Abisel, 2005, s.104-105).

Erman Şener, yapımcıların sinemaya karşı tutumunu Orhan Kemal’in bir yapımcı ile olan konuşması üzerinden aktarır. Orhan Kemal’in prodüktöre halka karşı bir sorumluluğu olup olmadığı konusunu öğrenmek için, “bir yurttaş olarak yurttaşlarımıza eğitim borcunuz yok mu?” diye sorar. Buna karşılık olarak yapımcı “Kardeşim ben Maarif Vekaleti değilim” cevabını verir. Şener, yapımcının cevabının günün koşulları içerisinde yanlış olmadığını film yapımcısının tüccar, dramaturgun tüccar, okul sahibinin tüccar olduğunu söyleyerek dönemin yapımcılarının sinemaya bakış açısını bize aktarır (1969, s.43-44).

Yeşilçam’da 1970’lere gelindiğinde artan film sayıları Özgüç’ün deyimiyle 5 yıllık sürede 500 tane kısa filmi çeken Griffith’i saymazsak dünyanın en fazla film çekme rekorunu Türk yönetmenler kırar (1995, s.7).

Tablo 7: Türk Yönetmenlerin Çektiği Film Sayısı

Yönetmen	Çektiği Film Sayısı
Ülkü Erakalın	157
Yücel Uçanoğlu	143
Osman Faruk Seden	136
Çetin İnanç	134

Sırrı Gültekin	124
Aram Gülyüz	123
Semih Evin	121
Nejat Saydam	121
Yavuz Figenli	120
Orhan Elmas	117
Atıf Yılmaz	111

Kaynak: Özgüç, 1995, s.7

Kâr elde etmek dışında herhangi bir amaç taşımayan yapımcıların hedefi, kısa sürede yüksek karlar elde etmek olur. Yapımların ucuza mal edilmesi fikri “filmlerin konu, teknik standart ve yaratıcılık açısından kalitesinin seyirciyi etkilemeyeceğine ve bu yöndeki beklentilerin hep asgari düzeyde kalacağına dair garip bir inancın” yerleşmesinde etkili olur. 1960 yılında başlayan bu gelişmeler, film dağıtım olgusunda uzun süre değişmeyecek bir yapının da temelini atar. Bu temel ile “Türk sinemasında işletmeci egemenliği” kurulur. Bu işletmeciler direkt olarak salonların içerisinde bulunduklarından, seyircinin ilgisini çekecek filmlere de vakıf hale gelirler. Tek amaçları yüksek kar olduğu için hiçbir sanatsal kaygı taşımazlar. Bu sebeplerden dolayı yapım şirketleri, sanatçılar, sektör çalışanları büyük ölçüde işletmecilerin isteklerine bağımlı hale gelir (Abisel, 2005, s.105-106).

İlkbahar aylarında İstanbul’a gelen bölge işletmecileri yapım şirketleriyle masaya oturup gelecek filmler üzerine anlaşmalar yaparlar. Büyük şirketlerin, bölge işletmecileri üzerinde ufak bir hükmü bulunmasına rağmen yılda birkaç film tek yapabilen şirketler tamamen işletmecilere bağımlı olarak varlıklarını devam ettirirler. Büyük ve saygın firmaların elindeki

film listeleri, iyi iş yapan yönetmen ve yıldızları içerdiğinden işletmecilerin çok fazla itirazına maruz kalmadan üzerinde uzlaşılır. Küçük şirketlerin elinde nakit para olmadığı için mecburen ilkbahar aylarını yani bölge işletmecilerini beklemek zorunda kalırlar. Haliyle bu şirketlerin yapacağı filmler işletmeciye bağlı olduğu için filmin konusu ve oyuncuları bölgenin beğeni kalıplarına göre oluşturulmaktadır. Bu doğrultuda filmin gönderileceği bölgenin beklentilerine göre sahneler, işletmecinin verdiği avanslar oranında yerleştiriliyordu. Bu durumu Abisel (2005) şu şekilde açıklamaktadır;

İşletmecinin vereceği avans önceki örneklerden yola çıkarak hesaplanıyor, işletmeciyle yapımcı arasında %40-%60 arasında bir komisyon üzerinden anlaşma yapılıyordu. Bu yüzde filmin tahmini hasılatından salon sahiplerinin payı ayrıldıktan sonra işletmeciye kalacağı varsayılan miktardan yapımcının alacağı payı gösteriyordu. İşte bu tahmini rakamın tamamını ya da bir kısmını, işletmeci yapımcıya avans adıyla filmin çekiminden önce veriyordu. Film vizyona girip gösterimini tamamladıktan sonra işletmecinin kendi payından yapımcıya verdiği avansı düşüp geri kalanın belli bir yüzdesini yine ona göndermesi hemen hemen hiç söz konusu değildi (s.107).

Özön, film yapımı için kaynak konusunda imkanların çok kısıtlı olduğunu, film yapımı için kredi verebilecek hiçbir bankanın bulunmadığını çünkü film işi ne kadar kârlı bir iş olursa olsun riskinin de o denli yüksek olduğunu belirtir. Yapımcının kendi katkısı dışında dağıtımclar, bölge dağıtımcları, salon sahibi ve tefeciler para kaynaklarını oluşturmaktadır. 1980’lerden sonra artan video dağıtım olayı, zamanla dağıtımclar ve salon sahiplerinin yerini alır. Filmin olası geliri üzerinden hesaplanan meblağın yüksek olması konu, senaryo ve oyuncu seçiminde olan ağırlığı da artırır. “Başka bir deyişle yapımcı bir avansı ancak elinde yılın gözde başoyuncuları ve bunlara göre biçilmiş senaryo bulunduğu takdirde alabilmektedir”. Özön’e göre filmlerdeki kalitesizliği meşrulaştırmak için iddia edilen “Anadolu böyle istiyor” söyleminin ardında yatan gerçek neden budur. “Yeşilçam sineması izleyicileri koşullandırmakta, koşullanan izleyici belirli oyuncu ve senaryo kalıplarına yönelmekte, dağıtımclar ve salon sahipleri bu kalıpları istemekte, Yeşilçam da bunu sunmakta ve bu kısır döngü de böylece tamamlanmaktadır”. Öbür yandan yapım için önemli girdilerden birini de borç senetleri oluşturur. Elden ele dolaşan bu senetler düşük fiyatlarla tefecilerin eline geçmiş, bu da sağlıksız bir ekonomik işleyişe sebebiyet vermiştir (1995 1. Cilt, s.46).

Çağdaş Sinema Dergisi tarafında 1974 senesinde yayınlanan raporda, işletmeci ve tefecilerin “Türk sinemasının oluşumunda ve gelişiminde ekonomik güçleri sayesinde birinci derecede söz sahibi” oldukları belirtilir. Fakat bu ilişki ağının dışında kalmayı başarabilen ve

bir film için yeterli sermayeye sahip yapım şirketlerinin varlığı söz konusudur. İşletmecilerin denetiminden, kısmen ya da tamamen sıyrılmayı başarmış bu yapımcıların çözemedikleri birtakım problemler söz konusudur. Bu problemlerin varlığı, bu dönem için Türk sinemasında tekeli sermayenin önündeki engeller olarak karşımıza çıkar. Rapor bu problemleri şöyle sıralamaktadır;

- Yapımcıların ürettikleri filmler tefeciler tarafından yaptırılan kalitesiz ve ucuz filmlerle baş etmek zorundadır.
- Yapımcılar ülke içerisinde kendi işletmelerini kuramamış ve dolayısıyla filmlerin dağıtımını için bu işletmecilerle uzlaşmak ve birtakım ödünler vermek zorundadırlar.
- Bankalardan sağlayabilecekleri kredi sınırlı olduğu için bir şekilde tefecilerle çalışmak ve onlara yüksek faizler ödemek zorunda kalırlar.
- Yapımcıların karşılaştıkları problemlerin başında yabancı filmlerin ithalatı meselesi gelmektedir. Seyirci ve salon sayısının yetersiz olmasının yanı sıra sınırlı olan bu piyasayı da denetimsiz ithal film piyasası ile paylaşmak zorundadırlar.
- Dünya sinemaları göz önüne alındığında oldukça geri duran Türk sineması ne yazık ki dış pazarlarda iş yapma şansı yakalayamaz.
- İç pazarın yeterince gelişmemesi ve sinemaya giden seyirci sayısının oldukça az oluşu.
- Hızlı bir şekilde gelişen televizyon yayınları seyircileri sinemadan hızlı bir şekilde koparmaktadır. Türk sinemasını çıkmaza sürükleyen bu durum söz konusu bu yapımcıların güçlenmesinin önündeki engellerden bir diğeridir.
- Yeşilçam tarafından kullanılan star sistemi yüzünden başrol oyuncularına yüksek ücretler ödenmekte. Bu ücretler film üretimi dışında kullanıldığı için yoğun sermayeye dayalı bir üretimi diskalifiye etmektedir.
- Film yapımının temel girdisi olan ham madde ve araç gereçlere ulaşım oldukça zordur. Ülkemizde spekülasyon bir hal alan özellikle de negatif film ithalatı, malların sınırlı kullanımını gerektirmektedir (2019, s.232-233).

1970’li yıllar Yeşilçam için tabiri caizse can çekişilen yıllar olarak adlandırılır. Televizyonun evlere girişi, sokakların artık tekinsiz bir halde oluşu, insanların sinemaya gitme aktivitelerini sonlandırmış ve Yeşilçam darbe üstüne darbe yemiştir. 1968 senesinde tüm dünyada başlayan öğrenci hareketleri, Türkiye’ye de sirayet etmiş sokaklar sağ-sol çatışmalarına sahne olmuştur. Yeşilçam’ın klasik seyircisi olan aileler sinemaya sırt çevirmiş ve neticede sinema salonları boş kalmıştır. Türk sinema tarihi içerisinde en bunalımlı olan bu dönemde, sektör çalışanlarının bir kısmı sektörü bırakmış bir kısmı da televizyonda ya da reklam şirketlerinde kendilerine iş arar olmuşlardır. Yeşilçam bu dönemde ayakta kalabilmek adına köyden kente göç etmiş olan erkekleri hedef alır ve ucuz yollu seks komedi filmleri üretmeye başlar. Sinema salonları hiçbir yeni yatırım yapmadan, sadece salon işletmelerini ayakta tutabilmek adına bu tarz filmleri gösterirler.

Türk sinemasının 1970’lerin ilk yarısından başlayan ve uzun bir süre devam eden krizinde, televizyonun yaygınlaşması, ekonomideki kötü gidişat ve toplumsal belirsizliğin yanı sıra “bölge işletmecilerine ve yıldız oyunculara dayanan sistem ve özellikle 1967’den sonra sayısı giderek artan renkli film yapımının maliyetinin yüksek oluşu krizin ortaya çıkmasında önemli rol oynar” (Ulusay, t.y.).

Yaşanan bu sıkıntılara ek olarak, devletin herhangi bir makamına işi düşen sinemacı için, iş iyice içinden çıkılmaz bir hal alır. Yürürlükte olan sansür yasasından dolayı bir filmcinin sansür kurulundan onay alabilmesi için İçişleri Bakanlığı, Emniyet Genel Müdürlüğü, Adalet Bakanlığı’nı dolaşması gerekir. Yine aynı şekilde vergi işlemlerini halletmek için bir sinemacının Maliye Bakanlığı’na, ham film ya da teknik bir malzeme almak isteyen filmcinin Ticaret Bakanlığı’na başvurması gibi birçok prosedür yer almaktadır. Devletin herhangi bir desteğinin olması bir kenara, bu dönemlerde filmcilerin işlerini zorlaştırma üzerine kurulu bir düzen söz konusu olmuştur (Öngören, 1985, s.17).

Toplumun geçirdiği bu dönüşümden sinema doğrudan etkilenmekte ve kendisine yeni çıkış yolları aramaktadır. Seyirci sayısında yaşanan düşüş, salonların eski kârlılığını kaybetmesine neden olur. Zaman içerisinde kendini çevirecek ekonomik kazancı kaybetmeye başlayan semt ve konforlu sinema salonları kapanmaya başlar. Bu salonların da kapanması ile artık mekân olarak sinemaya gitme deneyimi azalır. Düşen seyirci sayısına zıt bir şekilde film üretim maliyetleri artmaya başlar. Artan maliyetler yapımcı ve işletmecileri yeni çıkış yolları

aramaya iter. İşletmeciler bu dönem, film yapımı için yapımcılara artık daha fazla para vermek zorunda kalır. Bu durum karşısında tutunamayan küçük ölçekli şirketlerin birçoğu bu dönemde kapanır (Abisel, 2005, s.114). Ulusay (t.y.), film üretim sayısının 1976 yılından başlayarak 200’ün altına düştüğünü ve 1980’e gelindiğinde bu sayının sadece 68 olduğunu aktarır.

Hazar (1969) Yeşilçam’ın durma noktasına geldiği o yılları şöyle tarif eder;

Türk sinemasına yol veren bir sokak bu. Amerika’nın Hollywood’u, İtalya’nın Cine-Cineta’sı gibi. İyi niyetliler var bu sokakta. Havadan para kazanmak isteyen var. Ve bu sokakta akıllarınca Türk sinemasına akıllarınca yön vermeye çalışan çıkarıcı, akli yok kişiler var. Türk sineması bu sokakta bir çıkmaza girmiş. Çıkarmak için uğraşanların güçleri daha bir süre yetmeyecek. Yetemez de. Bir tarafta iyi niyet, bir tarafta safsata, para hırsı, başka hırslar, sömürücülük. İyi niyet bu kadar düşmanın karşısında savaşı kazanamaz. Kazanmasına da imkân yok. Bu çıkmazın nedenlerini aramak lazım, bulmak lazım. Sonra da ismi belli olan hastalığın tedavisi kolay olur. Ama bugünkü durumu ile renkli değil atlaslı yaldızlı filmler çevrilse Yeşilçam bu çıkmazdan kurtulamaz. Kurtulmasına da imkân yoktur (s.31).

Abisel, can çekişen Türk sinemasının beklediği mucizenin 1979’da gerçekleştiğini söyler. “Ne mutludur ki bu mucize gerçekleşti. Mucizenin adı videoydu”. Bu durumun ilk başlarda sektör için tezat bir görüntü oluşturduğunu belirten Abisel, aslında bu gidişatın o dönem sektörün içerisinde bulunduğu durumun kurtarıcısı olduğunu ifade eder. Videonun çıktığı ilk yıllarda sinemacılar uzun bir süre buna itiraz ederler. Aslında sinemacıların itiraz ettikleri şey videonun kendisi değildir. İtiraz ettikleri şey video gösterimlerinin kahvehane, çay bahçesi vb. toplu ortamlarda gösteriliyor oluşudur. Burada filmleri izleyen insanlar, sinema salonlarına ihtiyaç hissetmemektedir. Sinema sektörü içerisindeki yapımcılar, işletmeciler bu durumun engellenmesi için uzunca bir müddet yasal yollardan girişimlerde bulunur. Yasal olarak her ne kadar sinemacılar bunu engellemeye çalışmış olsalar da Abisel, videonun Türk sinemasının canlanmasına katkı yapan ilk girişim olduğunu ifade eder (2005, s.115-116).

1980’lerde sinema sektöründe yaşanan sıkıntıya nefes aldırان bir gelişme daha yaşanır. Avrupa’da yaşamını sürdüren Türk vatandaşlara video kaset satma işini yapan işletmeciler, Türkiye’de bulunan yapım şirketlerinden filmlerin haklarını satın alırlar. Özellikle Almanya’da sayıları oldukça fazla olan Türk vatandaşlarını hedefleyen şirketler, kaset ve plak işinden sonra video işine de el atarlar. Yapımcıların sahip olduğu eski filmleri topluca ve nakit para karşılığında alan bu şirketler sektöre bir nebze de olsa nefes aldırır (Abisel, 2005, s.116).

Yapımcıların elindeki eski filmleri alan şirketler artık bunlarla yetinmez hale gelir. Buna çözüm olarak yapım firmalarına avans paralar verilir. Türk sineması içerisinde yer alan irili ufaklı şirketler, bu avanslar sayesinde artık video için filmler üretmeye başlarlar. İlk olarak video haklarını önceden satmayla başlayacak faaliyet bir müddet sonra video için film üretmeye döner. Sadece bu işler için yeniden küçük yapım şirketleri açılır ve üretime başlarlar (Abisel, 2005, s.117). 1974'lü yıllarda başlayan kronik bunalım içerisindeki Türk sineması geleneksel yapım kaynağı olan birkaç büyük yapımcı ve bölge dağıtımcıların sağladığı yapım desteğini kaybeder. Akabinde 1982'lerde başlayan video kaset için film üretimi bir nebze ayakta durmasını sağlar, ancak bu kaynak 1990'lı yıllarla itibaren tamamen kaybolur (Dorsay, 1995, s.16).

1980 sonrası dönemde Türk sineması iki koldan ilerlemeye başlar. Bunlardan ilki sinema seyircisini odağına almış ve bu minvalde üretim yapan şirketler diğeri ise doğrudan video piyasasına üretim yapan şirketlerdir. Birinci grupta andığımız şirketler, Türkiye'nin büyük ve köklü şirketleridir. Sayıları oldukça az olan bu şirketler dağıtımcılardan avans alıp istedikleri filmleri yapabilme gücüne sahiptirler. Bir diğer taraftan da bu şirketler yaptıkları işleri artık daha bir özenle yapar hale gelmişlerdir. Reklam sektörü sayesinde yaşanan teknolojik ilerlemeler filmlere sirayet etmiş, çekilen filmlerde teknik kalite yükselmiştir (Abisel, 2005, s.120).

Ulusay (t.y), Türk sinemasının serüvenini iki ayrı temel ekseninde değerlendirilebileceğini ifade eder. Birincisi; yıldız sisteminin hüküm sürdüğü, popüler film türlerinin yapıldığı ve sinemanın kitlesel bir eylem haline geldiği Yeşilçam dönemidir. İkincisi ise Yeşilçam'dan kopuş olarak değerlendirilebilecek olan dönemdir. Bu dönem hem üslup hem de içerik açısından farklı bir ilerleme kaydeder. Yeşilçam'a hâkim olan yapımcı ve dağıtımcı modeli yerini farklı yapılara bırakmaya başlar. Bu dönüşümün önemli nedenlerinden biri Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanun'unda yapılan değişikliklerle beraber yabancıların Türkiye pazarında faaliyet gösterebilme izni almış olmalarıdır. Yapılan değişikliklerle beraber Warner Bros, Universal, Paramount, Touchstone Pictures gibi devasa yapım şirketlerinin dağıtımcısı olan United International Pictures (UIP) Türkiye'de video kaset ve film pazarındaki faaliyetine başlar. 1980'lerin sonunda yaşanan bu gelişmeyle beraber Türkiye'de sayısı oldukça

az olan Hollywood filmleri, artık dünya ile aynı zamanda Türkiye'deki sinemalarda gösterilmeye başlanır.

Tablo 8: 1950-1990 Arasında Yapılan Film Sayısı

Yıl	Yapım Sayısı	Yıl	Yapım Sayısı	Yıl	Yapım Sayısı	Yıl	Yapım Sayısı
1950	22	1960	85	1970	224	1980	68
1951	36	1961	123	1971	265	1981	71
1952	56	1962	131	1972	300	1982	72
1953	42	1963	117	1973	209	1983	78
1954	51	1964	181	1974	189	1984	126
1955	62	1965	215	1975	225	1985	123
1956	51	1966	241	1976	164	1986	184
1957	60	1967	209	1977	124	1987	186
1958	81	1968	177	1978	126	1988	117
1959	79	1969	231	1979	193	1989	99

Kaynak: Saydam, 2011, s.265-273

Scognamillo tarafından yıl bazlı olarak aktarılmış olan yukarıdaki tabloya bakınca Türk sinemasında özellikle 1950'den sonra film yapım sayısında ciddi bir artış olduğu görülür. Özellikle 1970'li yılların başında yapılan film sayısı neredeyse günde bir tane filme tekabül edecek seviyeye kadar çıkar. Vergi indirimi ile hız kazanmaya başlayan film yapımcılığı 1980'li yıllara kadar devam eder. Kendine has oluşturduğu bir tarzda üretime devam eden Yeşilçam, 80'li yıllarla beraber can çekişmeye başlar. 90'lı yılların başında Yeşilçam'ın kurmuş olduğu düzen tamamen çöker ve yerini yeni yapım koşulları alır.

2.3. Türk Sinemasında 1990 Sonrası Yapım ve Dağıtım Yöntemleri

Türk sinemasının bir endüstri haline dönüşememiş olması, paralelinde kazanılan paraların bu sektöre akışına da engel olur. Bu engel sektörün teknolojik alt yapıdan eksik kalması, nitelikli iş gücünün meydana gelememesi gibi birtakım problemleri de beraberinde getirir. Kendince bir sistem oluşturmuş olan Yeşilçam Sineması, neredeyse yok denecek kadar küçük bir devlet desteğiyle uzun bir süre varlığını devam ettirir. Dönem dönem krizlerle mücadele eden bu yapı, en büyük sarsıntıyı TRT'nin yayın hayatına başlamasıyla alır. TRT'nin 1968 senesinde başladığı deneme yayınları zaman içerisinde gelişmiş, 1970'li yılların ortalarına gelindiğinde televizyon insanların vazgeçilmez bir parçası haline dönüşmüştür. Darbe, video kaset olgusu vb. toplumsal değişim ve dönüşümler Yeşilçam Sineması'nın sonunu getirir (Evren, 2010, s. 53).

Seksenli yılları Türk sinema tarihinin en büyük krizi olarak niteleyen Evren (2010), bunun sebebi olarak Yabancı Sermaye Yasası'nda yapılan değişikliği işaret eder. Yapılan bu değişiklik yüzünden yabancı şirketler Türkiye'de faaliyet yapma şansına erişirler. Bu faaliyetler çerçevesinde en büyük yaralardan birini sinema sektörü alır. Çünkü uluslararası yapım ve dağıtım şirketleri olan Warner Bros, UIP vb. majör Amerikan şirketleri Türkiye pazarında faaliyetlerine başlar. Türkiye pazarında faaliyet gösteren majör şirketlerin oluşturdukları haksız rekabet koşulları yüzünden Türk sineması yok olmaya yüz tutar hale gelir. Dağıtım ağları ve salonları elinde bulunduran bu şirketler, kendi filmlerini rahatlıkla oynatırken yerli filmlerimizin sayısında inanılmaz bir düşüş yaşanır. Evren, 1988 yılına kadar çekilen film sayımızın hep üç haneli rakamın üzerinde olduğunu ancak 1990'lara gelindiğinde inanılmaz bir düşüş yaşadığını belirtir. Filmlerin üretim aşamasında yaşanan bu düşüş, salonlardaki gösterim rakamlarına da yansır. Star olarak tabir edilen oyuncuların filmleri bile bu dönemde sinema salonlarında gösterim şansı yakalayamaz. Bu şansı yakalasalar bile birkaç gün içerisinde gösterimden kaldırılır. Türkan Şoray'ın başrolünü oynadığı *Menekşe Koyu* (1991) hiçbir şekilde gösterim günü bulamamış, diğer filmi *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* (1990) ise sadece iki gün vizyon şansı yakalayabilmiştir (s.54-55).

Tarhan Gürhan, yabancı yatırımcılara ülkeye giriş izni verilmeden önce bazı sinemaların belli seanslarının nitelikli sanat filmlerine ayrıldığını belirtir. Ancak sermaye

gruplarının hiçbir seansı boş geçmeye müsaade edecek tahammülleri yoktur. Gürhan bunun zaman içerisinde başarıldığını belirtir ve Cumhuriyet gazetesinden bir alıntı yapar:

Emek ve Reks sinemalarının bir süredir uyguladıkları 4.30 Sanat Matineleri kalktı. Ticari gösterim düzeninde kolay yer bulamayan sanatsal nitelikli filmlere sınırlı da olsa bir çıkış sağlayan bu uygulamanın bu sinemalarda film gösteren Warner Bros'un isteğiyle kaldırıldığı belirtiliyor'' (Aktaran Gürhan, 1990, s. 66). Film şirketlerinin Türkiye'de kazandıkları paranın tamamına yakını Amerika'ya transfer etmeleri, sinema alanına hiçbir yatırım yapmamaları da zaten sinemamızı ne kadar düşündüklerinin bir kanıtı. Buradaki şirketler ile ABD'deki şirketler arasındaki anlaşmaya göre yüzde 70-80 oranında royalty ödemesi gösteriliyor. Geri kalan yüzde 20-30'da masraf gösterilerek hemen hemen hiç vergi ödemiyorlar. Oysa daha önce film ithal eden firmalar yabancı şirkete fix royalt denilen bir bedel öder. Filmden kazandığı kazanç üzerinden de vergi verir. Önce bankalar, hamburgerciler, lüks giyim kuşam derken bugün sinema ile iyice yaşamımızın bir parçası olan yankee kültürü yozlaşmış bir toplum haline gelmemizde en büyük payın sahibidir (Gürhan, 1990, s. 66).

Yabancı şirketlerin Türkiye'de faaliyetlerine izin veren kararın ardından uzun süren tartışmalar başlar. Tartışmalar sırasında şirketlerin, herhangi bir tartışmaya herhangi bir şekilde müdahil olmamaları dikkat çeker. Sadece kendilerine herhangi bir söz hakkı verildiğinde konuya dair açıklama yapan bu şirketler, Yeşilçam'a karşı dostane bir görünüm sergiler. Bunların haricinde bu şirketlerin birkaç tane Türk filmine verdikleri destek de ayrıca şaşırtıcı bir hal alır. Barış Pirhasan tarafından çekilen ancak yarım kalan ve akabinde de icralık olan filmi *Küçük Balıklar* Warner Bros tarafından gerekli maddi destek verilerek filmin bitirilmesi sağlanır. Film bittikten sonra filmin diğer aşamaları ile de ilgilenen şirket, filme dair promosyon faaliyetlerini yaparak filmin vizyona girmesini sağlar. Ticari olarak gelecek vadetmeyen bu filme Warner Bros'un verdiği destek, şaşkınlığın yanı sıra var olan tartışmaları da keser. Yine dikkat çeken örneklerden biri de UIP şirketinin, yine ticari olarak bir gelecek vaat etmeyen *Seni Seviyorum Rosa* filmine olan desteğidir (Açar, 1996, s.1188-1189).

1990'lı yılların başında Türkiye'deki faaliyetlerine başlayan yabancı şirketlerin ilk birkaç senesi "muhtelif deneylerle" geçer. Özellikle sinema salonlarının dönüşümü üzerine oldukça fazla eğilen bu şirketler, salonların teknik donanımıyla başından sonuna kadar ilgilenirler. Dağıtım aşında oldukça hızlı hakimiyet kurmayı başaran bu şirketler, sinema salonlarına çeşitli yatırımlarda bulunurlar. Ses sisteminden havalandırmaya, koltuk tertibatından salon büyüklüklerine kadar hemen hemen her şeyi kendi istekleri çerçevesinde dizayn ettirirler. Verdikleri desteklerle beraber sinema salonlarının yapısında köklü

değişiklikler yapılır ve multipleks sinema salonlarına zemin hazırlanmış olur (Açar, 1996, s.1186).

Açar (1996), Türkiye’de 1990’lı yıllardan başlayıp, 5 Nisan kararları olarak değerlendirilen 1994 tarihine kadar Türk sinemasının ekonomik olarak üç koldan ilerlediğini belirtir. Bunlardan ilki Türkiye’nin üye olduğu Eurimages üzerinden aldığı fonlar, ikincisi Kültür Bakanlığı tarafından yapımcı ve yönetmenlere verilen paralar ve üçüncü olarak da özel televizyon kanallarının sunduğu destektir. Bu kısa aralıkta Yeşilçam içerisinden kimse kendi parası ile film çekmemiş, çekilen filmler bu destekler aracılığıyla hayat bulmuştur. Ancak bu durumun yeterince algılanamadığına dikkat çeken Açar, meselenin ekonomik boyutundan ziyade duygusal boyutunun ön plana çıktığına vurgu yapar:

Türk sinemasına acımak gibi bir misyonu gönüllüce benimsemiş basının da etkisiyle Türk sinemasında kendi parasıyla film çeken çok az yapımcı kaldığı gerçeği tümüyle örtbas edildi. Hatta tam aksi bir tutumla “Türk sineması ölüyor”, “kültürel kimliğimiz yok oluyor” iddiasındaydılar. Oysa ünlü yönetmenler istedikleri proje için fazla zorlanmadan para buluyor ve teknik kalitesi yüksek filmler yapabiliyordu. Üstelik birçok film daha vizyona çıkmadan üç ayrı kanaldan gelen paralarla küçük karlar bile elde edebiliyordu. Fakat tüm bunlara rağmen yerli filmler birkaç istisna hariç sinema salonlarında gösterime girdiğinde seyirci bulamıyordu (s.1187).

Dağıtım ve gösterim ayağında yaşanan gelişmeler sinemacılar tarafından ciddi bir rahatsızlığın yaşanmasına sebebiyet verir. Sinema içerisinde konuşulan konuların başında dağıtım ve gösterim ayağında yaşanan problemler gelir. Bu sorunları konuşmanın ötesine geçen sinemacılar gerekli toplantılar ve kurultaylarda konuyu dile getirir. 3-5 Mayıs 1990 tarihinde toplanan Türk Sinema Kurultayı’nda Sinema Oyuncuları Derneği (SO-DER) genel sekreteri Tanju Gürsu ‘Dağıtım ve İşletme Sorunları’ adlı bir bildiri sunar:

Önceki yıllarda bu buluşma, tüm yurttaki, bölge işletmecileri denen aracılar vasıtasıyla sağlanırdı. Ulaşım ve iletişimin zorluklarla sağlandığı devirlerde kurulan bu işletmecilik müessesleri, o zamana göre 67 il ve onlara bağlı yerlerin birimlerine-köylerde dahi- Türk filmlerinin en az 3000 sinemada seyircisiyle bütünleşmesini sağlar; onlardan aldıkları maddi ve manevi desteği de yapımcıya aktarmaya çalışırlardı. Şimdilerde ise en gözde filmimiz, bütün iyi niyet ve zorlamalara rağmen, tüm yurttaki ancak ve ancak 15 veya 20 sinemada seyircisine ulaşabilmektedir. 3000 sinemanın desteği 20 sinemaya düşünce, Türk sinemasında kriz başlamış oldu (Aktaran Kalemci ve Özen, 2011, s.68).

Yeşilçam sinemasının gücünü yitirmesi ile onun çevresinde konumlanmış olan birlikler, vakıflar, dernekler, sendikalar vb. meslek kuruluşları da etkisini kaybeder. Sinema

alanının boş kaldığı bu ortamda devlet muhatap olacak temsilci bulamayınca, bu açığı yabancı şirketler doldurur. Bu açığın yabancı şirketler tarafından doldurulmaya başlanmasıyla, Yeşilçam içerisinde faaliyet gösteren yapımcılar ve yapım şirketleri bir bir sinemaya veda eder. Kendisine ait geleneksel bir yapım ayağını kurmuş olan Yeşilçam'daki bu çöküş, Türk sinemasını “örgütsüz, seyircisiz, salonsuz, dağıtımcısız ve de en önemlisi yapımcısız bir konuma” düşürür (Evren, 2010, s.57).

Türk sinemasının 1980'lerde yaşadığı bu çöküş, 1990'ların başında yeni bir yapılanmayı meydana getirir. *Amerikalı* (1993), *Eşkya* (1996), *Ağır Roman* (1997), *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1996) gibi filmler çok farklı yapımevlerinin kurulmasının önünü açan filmler olur. Doksanların başında gösterim şansı bulan bu filmlerin gişede elde ettiği gelirler, yapımcıları yeniden film yapmaları için cesaretlendirir. Bundan cesaret alan yapımcıların sayısı bu dönemde giderek artar (Yavuz, 2012, s.49).

Özellikle 1994 yılından sonra Türk sinemasında bu boşluğu yeni bir sinemacılar grubu doldurur. Yeşilçam geleneğinden gelmeyen, hatta geleneksel Yeşilçam kodları ile çatışma içerisinde olan bu yönetmenler farklı bir üslup ve farklı bir yapım anlayışı ile sinemaya yaklaşırlar. Evren (2010) ‘bağımsızlar’ adı verilen bu grubun kendisinden önceki dönemle bir ilişkisinin olmadığını, alternatif bir bakış açısı getirdiğini vurgular. ‘Bağımsızlar’ olarak nitelenen bu dönem sanatçılarının birtakım özellikler taşıdığını vurgulayan Evren; “yönetmenin, senaristin, yapımcının, oyuncunun ve hatta kameramanın aynı kişide toplanması”nın temel karakteristik özellikleri olduğunu ifade eder (s.57). Bu dönem sinemasının çok farklı anlatı kalıpları geliştirdiğini aktaran Evren yönetmenlerin de farklı gruplar içerisinde alınıp değerlendirilebileceğini belirtir.

- 1) Yeşilçam içerisinde gelip alıştıkları kalıplarla film yapmaya devam eden yönetmenler: Atıf Yılmaz, Zeki Ökten, Yavuz Özkan, Erden Kıral, Ömer Kavur, Tunç Başaran, İrfan Tözüm, Yusuf Kurçenli, Orhan Oğuz, Kartal Tibet, Zeki Alasya, Halit Refiğ.
- 2) Yeşilçam kodlarını kullanarak yeni işler yapan yönetmenler: Yavuz Turgul, Sinan Çetin, Ali Özgentürk, Mustafa Altıoklar, Engin Ayça, Fehmi Yaşar, Osman Sınav, Ümit Ünal, Uğur Yücel, Oğuzhan Tercan, Barış Pirhasan.

- 3) Yeşilçam'ın izinden giden genç yönetmenler: Reis Çelik, Semir Aslanyürek, Aydın Sayman, Ümit Güven Cin, Ümit Elçi, Ersin Pertan, Biket İlhan.
- 4) Reklamdan gelen yönetmenler: Faruk Aksoy, Ömer Vargı, Ezel Akay, Abdullah Oğuz.
- 5) Popülerlik kazanıp daha sonra sinemaya yönelen yönetmenler: Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Levent Kırca, Gani Müjde, Ferhan Şensoy.
- 6) Dizi sektöründen sinemaya geçiş yapan yönetmenler: Çağan Irmak, Ziya Öztan, Tomris Giritlioğlu.
- 7) Yurtdışında yaşayan yönetmenler: Ferzan Özpetek, Fatih Akın, Tevfik Başer, Yılmaz Aslan, Yüksel Yavuz.
- 8) Bağımsız yönetmenler: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem, Derviş Zaim, Serdar Akar, Semih Kaplanoğlu, Tayfun Pirselimioğlu (Evren, 2010, s.58-59).

Dağıtım alanında oluşan tekelleşme, yeniden canlanmak için çaba gösteren Türk sinemasının en büyük tehditlerinden biridir. “Dağıtımcı şirketler büyük gişe geliri getiren filmlerin dağıtım haklarına sahip oldukları ölçüde, sinemalarda gösterilecek filmleri ve bunların gösterim zaman ve sürelerini belirlerler”. Bundan dolayı bir film yapımcısının sinemada gösterim şansı yakalayabilmesi, büyük dağıtım şirketlerinin filmi kabulüne bağlıdır. Dağıtım ağının dışında kalan sinemacılar yapım ve yapım sonrası bütün maliyetleri gişe gelirini dışarıda tutarak hesap etmek zorunda kalmaktadırlar (Erus, 2007, s.5-6).

Yabancı şirketlerin Türkiye pazarına girmesi ve akabinde hızla büyümeleri, Türk sinemasında tekelleşmenin önünü açar. Yabancıların Türkiye’de faaliyet göstermesine müsaade eden karardan sonra dağıtım şirketleri dost görünümlü bir politika güderek sessizliklerini korur. Ardından ekonomik olarak hiçbir kâr beklentisi olmayan Türk filmlerine verdikleri destek, tartışmaların ateşini bir nebze dindirir. Kendilerine yöneltilen “Türkiye’yi üçüncü sınıf film çöplüğüne” çevirecekler tezini de kısa zaman içerisinde batıyla aynı anda gösterdikleri popüler filmler üzerinden çürütürler. Popüler filmlerin ilk çıktıkları anda pahalı olması, Türk dağıtım şirketlerinin bunlardan uzak durmasına neden olur. Popüler filmlerden ziyade, Ortadoğu’dan alınan ucuz filmlerle maksimum kar hedefleyen dağıtımcı şirketler, zamanla piyasayı yabancıların tekeline kaptırır. Popüler filmlerin ucuzlamasını bekleyen Türk dağıtımcılar

filmler eskidikten sonra, onların eskimiş kopyaları ile gösterim yaparken, yabancı şirketler dünyayla aynı anda gösterime başlar. Teknik olarak daha iyi filmler sunan bu şirketler, seyirciden de umduklarını alırlar (Açar, 1996, s.1189).

1970 senesinde televizyonun sinema ile başlayan münasebeti, sinemayı olumsuz etkilerken, 1990'lı yıllara gelindiğinde aradaki ilişki başka bir boyuta taşınır. 1990'lı yılların başında özel televizyonlarla tanışan izleyici, sinema filmlerini artık bu kanallar üzerinden izler. Yayın saatlerini doldurabilmek maksadıyla televizyon kanalları Türk filmleri yayınlamaya başlar. İlk başlarda belirli bir süreliğine gösteri hakları satın alınan filmler daha sonra bütün hakları ile televizyon kanallarının bünyesine katılır. Bu dönemde televizyon kanallarına büyük bütçeler ile satılan filmlerden elde edilen gelirler sektöre aktarılmamış, yapımcılar tarafından başka alanlarda kullanılmıştır. Kriz içerisinde olan sinema sektörüne katkı sunabilecek bu durum, sinema tarihi içerisinde yine fırsata çevrilemez. Kriz içerisinde uzun yıllar kalan sinema sektörünün duayenlerinden Erman Film ve Uğur Film bu dönemde yapımcılık faaliyetlerinden çekilir (Erkılıç, 2003, s.164-165).

Televizyon alanında faaliyet gösteren sermaye grupları aynı zamanda diğer basın kuruluşu ve bankalara da sahiptirler. Çukurova, Uzan, Bilgin ve Doğan Grubu bu dönemin medya sahipleri olarak karşımıza çıkar. Elleriindeki ekonomik gücü kullanarak sinema filmlerini satın almış, ancak sinema alanına dair hiçbir yatırım yapmamışlardır. Bu dönem içerisinde Kanal 6, ATV, Show TV, Kanal D, TGRT ön satış denilen sistem ile Türk filmlerine senaryo aşamasında destek olurlar. Verilen bu destekler sayesinde Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Şerif Gören, Yusuf Kurçenli, Yavuz Özkan, Yeşim Ustaoglu, Sinan Çetin gibi birçok yönetmen film çeker (Erkılıç, 2003, s.165-166).

Özel televizyon kanallarının hızla çoğaldığı, 1990'ların başında başlayan sinema – televizyon ilişkisi kısa bir müddet sonra bozulur. Kanallar tarafından destek verilen filmlerin gişede başarı yakalayamaması, 5 Nisan kararları ile 1994 senesinde yaşanan ekonomik kriz, televizyonda yayınlanan eski Türk filmlerinin seyirci tarafından sevilip izlenmesi vb. nedenlerden kaynaklı olarak televizyon ve sinema arasında kısa zamanlı yaşanan bu ilişkinin bitmesine neden olur. Eski Türk filmlerini yayınlayan televizyon kanalları, seyircilerin bu filmlere olan ilgisini fark eder ve yeni filmler yaptırmaktansa bu filmlerin gösterilmesine ağırlık

verir. Sinema filmleri ile başlayan bu ilişki ilerleyen zamanlarda yapım şirketlerinin televizyonlar için diziler çekmesi ile devam eder (Erkılıç, 2003, s.167).

Sadece sinema filmi çekmeye odaklanmış yapım şirketlerinin profiline bakıldığı zaman, 1996-2005 arasında yapılmış olan on yedi adet filmde sadece üç tanesinin gösterimini sağladığı dikkat çeker. 2006-2011 yılları arasında yapılmış olan ve seyircisi bir milyonun üzerinde olan on yedi filmin sekiz tanesini, sinema filmi odaklı yapım şirketleri tarafından gerçekleştirildiği dikkat çeken diğer bir nokta olur:

2008'in en çok izlenen altı filmi yerli yapımlara satılan biletlerin %66'sını karşılamış, 2009'da da en çok izlenen üç film bu oranı %70'e yükseltmiştir. Bütün filmler göz önüne alındığında TV yapımları da gerçekleştiren yapım şirketlerinin sinema filmleri oranının çok daha düşük olduğu görülüyor: 2006'da %27, 2007'de %29, 2008'de %20 ve 2009'da ise %16 (Behlil, 2012, s.23-24).

1990'lı yıllarda, yani Yeşilçam'ın yok olması ve akabinde oluşan yeni Türk sinemasında “en radikal olarak tanımlanabilecek olgu ise bağımsız bir sinemanın ve bağımsız bir sinema anlayışının” meydana gelmesidir. Bu durumun oluşmasında en büyük etken, Yeşilçam döneminde vuku bulmuş olan yapımcılık modelinin çökmüş olmasıdır. Yeni dönemle beraber film yapacak olan sinemacıların filmlerinin bütçelerini de kendilerinin bulup filmlerine yapımcı olmaları gerekmektedir. Yeşilçam denen sektör içerisinde usta çırak ilişkisi dışından birilerinin gelip yönetmen olması gibi bir durum söz konusu değildir. Bu girift yapının içerisinde gerekli imkanı bulup film çekme şansı yakalayan yönetmenlerin önünde gösterim gibi devasa bir problem daha yatmaktadır (Onaran ve Vardar, 2005, s.6).

2000'li yılların başında farklı üslupları ve üretim dinamikleriyle film üreten, Behlil'in (2012); ‘festival odaklı yönetmenler’ dediği bir grup yönetmenin, kendilerine ait film şirketi kurmaları, onların daha bağımsız bir şekilde hareket etmesine olanak sağlar. Semih Kaplanoğlu'nun uzun metrajlı filminde yapımcı ile yaşadığı problemler, yönetmeni kendi film şirketi olan Kaplan Film'i kurmaya iter. Nuri Bilge Ceylan filmlerinin çoğunu, kendisi tarafından kurduğu NBC Film ile gerçekleştirir. Yeşim Ustaoglu tarafından kurulan Ustaoglu Film ve Derviş Zaim'in kurduğu Marathon Filmcilik yönetmenlerin kendileri tarafından kurulmuş yapım şirketleri olarak karşımıza çıkar. Bu yönetmenler arasında en önemlilerden birini de Reha Erdem oluşturmaktadır. Sadece Reha Erdem filmlerinin yapımcılığını yapan Atlantik Film, bu filmlerin finansman kaynağını ise yaptığı reklam filmlerinden sağlar.

Erdem'in bu durumu onu Türkiye'nin 'en bağımsız yönetmeni' olarak tanımlanmasına imkan verir (2012, s.28).

Eurimages'in tavsiyesi ile 2000'li yıllarda Türk film yapımcıları Fransa, İtalya ve İspanya gibi ülkelerde ortak yapımcı arayışlarına girer. Yine bu dönemde Kültür Bakanlığı'nın verdiği para ve devletin film festivallerini fonlamasıyla beraber film yapımında birkaç kaynak birden bulma imkanı doğar. Onaran ve Vardar (2005), bu dönemde belediyelerin ya da site inşaatı gerçekleştiren müteahhitlerin en fazla üç yüz – beş yüz kişi kapasiteli sanat filmleri gösterimi yapacak sinemaların yapımı ve düşük paralara film izlettirme görüşü karşılık bulmadığı için gösterim sorununun yeterince halledilemediğini aktarır (s.2).

Onaran ve Vardar, 21. yüzyılın başlarına gelmiş olmamıza rağmen, Türk sinemasının hala çok boyutlu sorunlar ile boğuştuğunu ifade eder. Sorunlardan kurtulmanın en önemli yolu sorunların doğru bir şekilde tespitinden gelir. Bu sorunların temeli de Türk sinemasının başlangıcından bu yana bir endüstri oluşturamamış olması problemidir. Mevcut sorunun aşılamasından kaynaklı olarak, Türk sinemasında halihazırda oturmuş bir endüstriden bahsedebilmek mümkün değildir. Bunun en büyük nedeni sinema dilinin etkili ve doğru bir şekilde kullanılmaya başlandığı yıl olan 1959'lerden başlayarak bir işletmeci sermayesi üzerinden yapılmış olmasıdır. İşin dikkat çekici ve diğer olumsuz noktasıysa bu işletmecilerin ellerinde nakit para olmayışıdır. Yapılan filmler, gelecek olan bilet fiyatları ve bonoların hesaba dahil edilmesiyle kotarılıyordu (2005, s.3). Ortada bir paranın olmayışı ve kazanılan paraların da sinemaya harcanmamasından dolayı bir endüstrinin meydana gelmesi mümkün olmamıştır. Ortada olmayan bütçe ile yapılan filmler neticesinde kazanılan paralar arada pay ediliyor, ancak sinemaya bir geri dönüş yapılmıyordu.

2000 yılında yaşanan ekonomik kriz sinema sektörünü de olumsuz yönde etkilemiş ve üretilen film sayısında oldukça büyük bir düşüş yaşanmıştır. Daha sonra 2004 senesinde çıkarılan 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun sayesinde bu durgunluk bozulmuş ve film üretim sayısı yine artışa geçmiştir. 2005-2013 arası çekilen 587 filmin 282 tanesinin Kültür Bakanlığı tarafından desteklenmiş olması bu artışın en büyük göstergesidir (Kara, 2015, s.315). Özellikle 2006 senesinden sonra televizyonun etkisinin kısmen kırılmasıyla beraber gişede en başarılı Türk

filmleri arasında yer alanlar televizyon yapımcılarından ziyade film yapımcıları olur (Behlil, 2012, s.19).

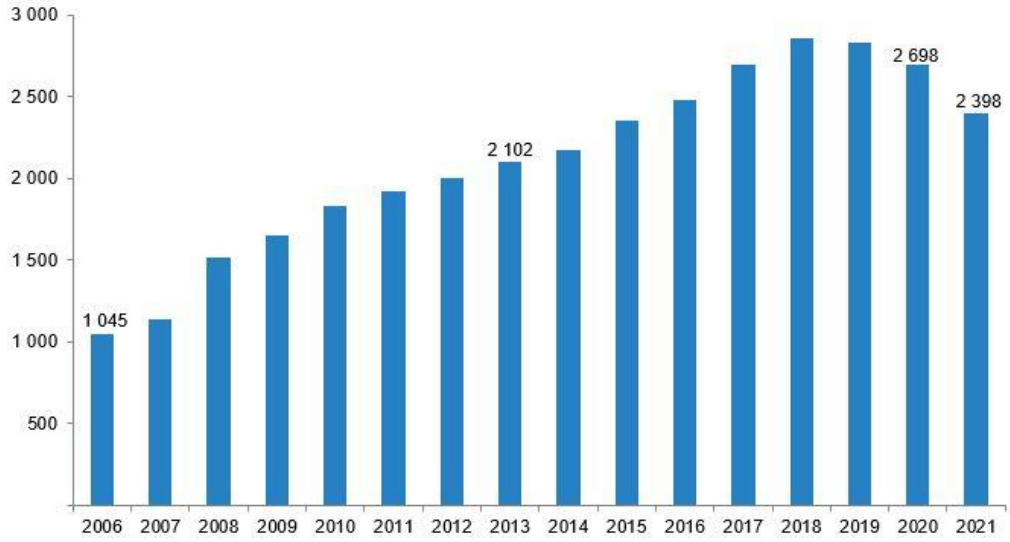
Tablo 9: 1994-2002 Arası Çekilen-Vizyona Giren Türk Filmi

Yapılan Filmler	Gösterime Giren Filmler
1994 - 82 Film	1994 - 16 Film
1995 - 37 Film	1995 - 10 Film
1996 - 37 Film	1996 - 10 Film
1997 - 25 Film	1997 - 13 Film
1998 - 22 Film	1998 - 10 Film
1999 - 20 Film	1999 - 14 Film
2000 - 29 Film	2000 - 16 Film
2001 - 19 Film	2001 - 19 Film
2002 - 22 Film	2002 - 11 Film

Kaynak: Özgüç'ten akt. Onaran ve Vardar, 2005, s.5

Lena'nın (2016), Türkiye'deki Kültürel Sektörlerin Ülke Ekonomisine olan katkısı üzerine yaptığı çalışmada, 2009-20013 yılları arasında sinema filmleri, video ve televizyon program faaliyetleri sürekli bir artış göstermektedir. 2009-2010 arası %8, 2010-2011 arası %9, 2011-2012 arası %22, 2012-2013 arası ise %51'lik bir artış oranı yakalanmıştır. Çalışma

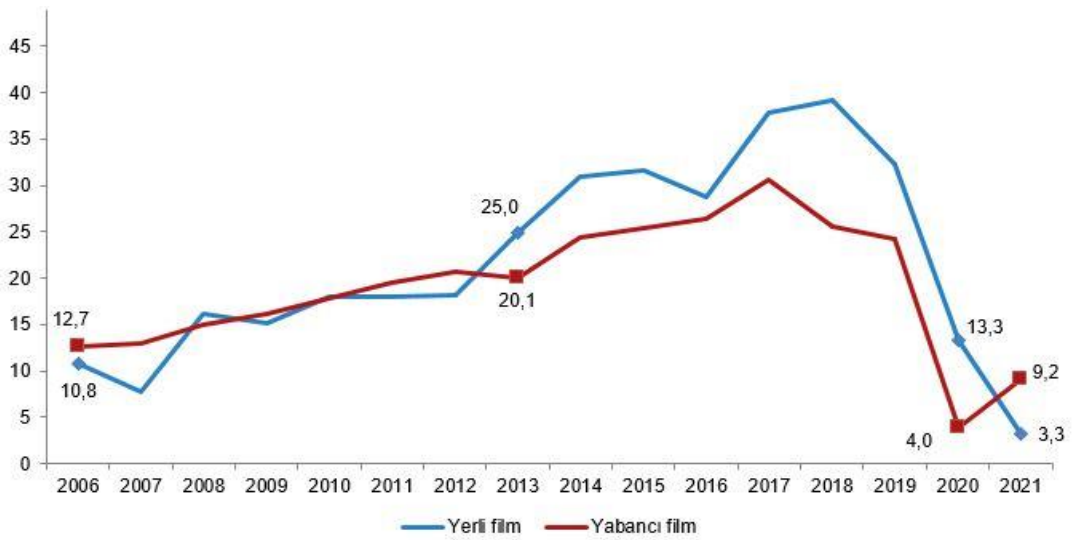
neticesinde ciro bakımından en büyük katkısı sunan kültürel sektörün, sinema filmi ve televizyon faaliyetleri olduğu görülür (s.18).



Şekil 1: Sinema Salonu Sayısı 2006-2021

Kaynak: TÜİK

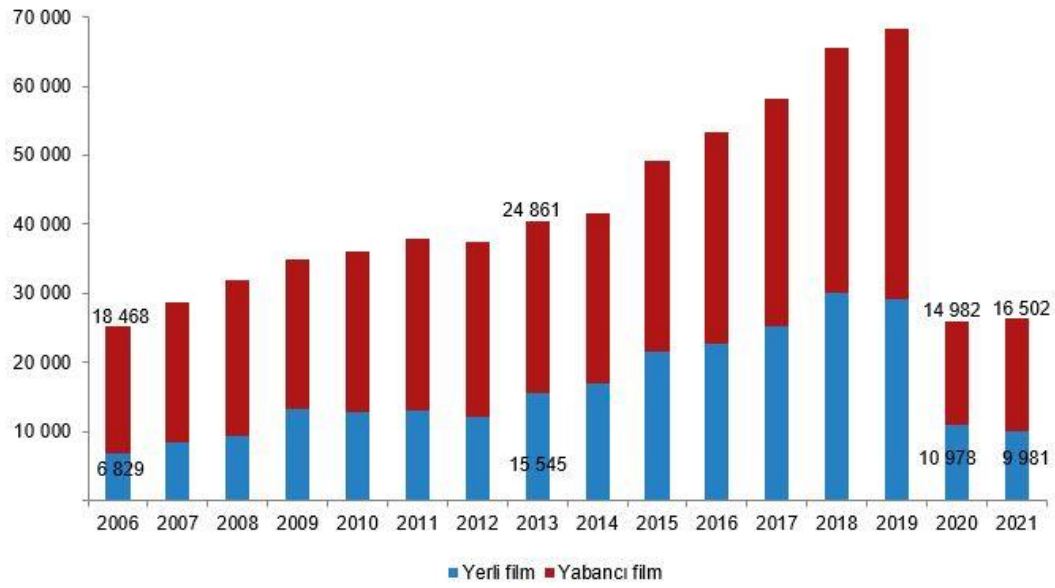
“Türkiye genelinde sinema salonu sayısı 2021 yılında, 2020 yılına göre %11,1 azalarak 2 bin 398 oldu. Bu dönemde sinema salonlarındaki koltuk sayısı %10,3 azalarak 285 bin 130 oldu” (tuik.gov.tr, 2022).



Şekil 2: Sinema Seyirci Sayısı, 2006-2021

Kaynak: TÜİK

“Sinema seyirci sayısı 2021 yılında, 2020 yılına göre %27,9 azalarak 12 milyon 418 bin 777 kişi oldu. Yerli film seyirci sayısı %75,4 azalarak 3 milyon 264 bin 580 kişi olurken, yabancı film seyirci sayısı %130,5 artarak 9 milyon 154 bin 197 kişi oldu” (tuik.gov.tr, 2022).



Şekil 3: Gösterilen Yerli ve Yabancı Film Sayısı, 2006-2021

Kaynak: TÜİK

“Gösterilen film sayısı 2021 yılında, 2020 yılına göre %2,0 artarak 26 bin 483 oldu. Aynı dönemde gösterilen yerli film sayısı %9,1 azalarak 9 bin 981 olurken, gösterilen yabancı film sayısı %10,1 artarak 16 bin 502 oldu” (tuik.gov.tr, 2022).

2.4. 2020 Sonrasında, Tekelleşen Yapım ve Dağıtım Çerçevesinde Bağımsız Türk Sineması

Türkiye’de iletişim alanında meydana gelen tekelleşme, devletin kamuya ait zenginlikleri elden çıkarıp, yasal düzenlemeyle revize ettiği ve bunu teşvik etmek suretiyle meydana gelmiştir. 1980’li yıllarda uygulanan liberal politikalar yüzünden bankalar batmış ve

ortaya büyük yolsuzluklar çıkmıştır. Ortaya çıkan bu durumdan yararlanmak isteyen iletişim sektörünün patronları siyasal alanda etkinliği artırma ve özel sektöre yön vermeye çalışırlar. Bu girişimlerin akabinde Türkiye’de medya yatırımlarının sayısı giderek hız kazanır. Ulaştırma sektörü altında değerlendirilen iletişim alanının payı 1980’de %14.2 iken bu oran 1996 yılında %20.9’u bulur. Artan bu oranla beraber şirketler giderek büyür. Bu büyüme pazarda tekelleşmenin de ön ayağı olur (Erdoğan, 2002, s.419).

1980’li yıllarda Türkiye’nin dışarıya açılma hamleleriyle beraber şirketler de kendi içlerinde yeni bir yapılanmaya gider. Bu gelişmelere paralel olarak medyada gerek yurt içinde gerek yurtdışı kaynaklı etkilerle yeni bir yapılanma süreci başlar. Bu değişimin en dikkat çeken tarafı, o güne kadar basın kökenli ailelerin elinde olan medya sektörü yavaş yavaş el değiştirerek sermaye gruplarına doğru kayar. “1990’lı yıllardan itibaren de özel televizyonların ve radyoların artması neticesinde çok kısa bir zaman dilimi içerisinde medya yapılanması büyük bir ölçüde patron tarafından yönetilen sermaye sahiplerinin egemen olduğu bir sektör” konumundadır (Bulunmaz, 2011, s.237-238).

Sinema ve televizyon sektöründe izleyici sayısının giderek artması, üretilen medya içeriklerinin ulaştığı yerlerin artmasıyla mümkündür. Televizyon ve sinema sektöründeki üretim maliyetlerinin çok yüksek olması, uygulanacak olan bu yöntemle tasarruf meydana getirebilmektedir. Maliyetlerin oldukça yüksek olması ve birim alanından en çok kârı elde edebilme çabaları, çoklu medya sahipliğine giden yolu açar (Tokgöz, 2010, s.28).

Türk sinemasında tekelleşme tartışmaları zaman zaman dillendirilmiş ancak bu itirazlar hiçbir zaman ciddi bir boyuta ulaşmamıştır. Tekelleşmeden bahsetmek için öncelikli olarak o alanda bir endüstrinin varlığından söz edebilmek gerekir. Türk sinema sektörü gerekli endüstrileşmeyi gösteremediği için bu tarz tartışmalar da vuku bulmamıştır. Ara ara yapım ve dağıtım şirketlerinin tekelleştiğine dair itirazlar gelmiş olsa da bu itirazlara karşı bir oluşum gerçekleşmez. Türkiye’de özellikle dağıtım ve gösterim alanında yaşanan tekelleşmenin izleri takip edildiğinde yabancı şirketlerin Türkiye’deki faaliyetlerine izin verilmesinin söz konusu olduğu döneme gidilir. Bu izinle beraber uluslararası şirketler Türkiye’de gerekli yatırımlarını yapar ve yavaş yavaş büyürler.

Türk sinemasının ilk yıllarından başlayarak Yabancı Sermaye Kanunu çıkana kadar geçen zaman içerisinde, sinemada yaşanan herhangi bir tekelleşme tartışmasına rastlanmaz. Ara ara konuyla ilgili haberlere rastlamak mümkündür. Yedinci Sanat dergisinin 1973 eylül ayında çıkardığı dergide “Dağıtımlar Tröstleşiyor” haberi dikkat çeker;

Film getirici şirketler arasında yeni mevsim dolayısıyla yeni birleşmeler, gruplaşmalar başladı. Batı Film geçen yıllarda Akün Film'e verdiği İstanbul bölgesi dağıtımını bu yıl Sinevizyon'a bıraktı. Diğer taraftan Sinevizyon'un öncülüğüyle bazı şirketler, İstanbul'daki belli başlı ayaklardan (yani sinemalardan) yararlanmak için birleştiler. Ekran, Sintel ve Kültür Fim'in bütün filmlerinin birinci vizyonunu, Sinevizyon yapacak. Ayrıca, Batı Film'in de tüm İstanbul bölgesi dağıtımını yine Sinevizyon'da. Bazı ilgililerin bir tröstleşme saydığı bu davranışın karşısında, belli başlı rakipler olarak Ulus Film ve Akün Film, ayrıca böyle bir birliğe girmek istemeyen Konak Film, Kılıç Film, Özen Film gibi daha küçük bazı şirketler var. Sinevizyon grubunun filmleri bu şirketin yönetiminde bulunan Fitaş, Dünya, Yeni Melek Sinemaları yanında Harbiye As, Çemberlitaş İpek ve Şafak, Bakırköy İncirli, Kadıköy Efes ve Aksaray Güneş sinemalarında gösterilecek (yedincisanat, 1973, s.61).

Türkiye’de özellikle sinema dağıtım alanında yaşanan tekelleşmenin kaynağı olarak 2011 yılında yaşanan gelişme önemlidir. Bu gelişme Mars Entertainment Group ve AFM arasında yaşanan birleşmedir. Birleşme haberlerinin dolaşıma girmesiyle sektör yetkilileri tekelleşme yaşanacağı konusunda uyarılar yapar. Ancak bu itiraz ve uyarılar yönetim kademesinde karşılık bulmaz. Rekabet Kurumu Başkanlığı tarafından birleşmenin onaylanmasıyla, sektörde dikey bir tekelleşme vuku bulur. Yaşanan bu olay neticesinde Mars Entertainment Group’un sinema salonu işletmeciliği içerisindeki payı %52 olur (Birincioğlu, 2019, s.84).

Birleşmeye taraf olan şirketlerden Mars Sinema 2001 senesinde kurulur. Faaliyetlerine günümüzde CGV Mars Cinema Group ismi altında devam eden şirket, 2005 tarihinde Rekabet Kurulu kararı ile Tepe Cinemaxx tarafından işletilen İstanbul, Ankara, Adana ve Konya illerindeki dört adet sinema kompleksini tüm hakları ile satın alır. Şirket daha sonra 2010 senesinde Cevahir Alışveriş Merkezi’nde bulunan sinema salonunun işletme hakkını bütün demirbaşlarıyla beraber Film Ofis Sinema Sanayi Ticaret A.Ş.’den satın alır (Rekabet Kurumu Başkanlığı, 2011, s.4).

2010 senesinin Kasım ayında “AFM Uluslararası Film Prodüksiyon Ticaret ve Sanayi A.Ş.’nin çoğunluk hisselerinin, Mars Sinema Turizm ve Sportif Tesisler İşletmeciliği A.Ş. tarafından devralınması” için Rekabet Kurumu’na başvuru yapılır. Başvuru sonrası

raportörlerin hazırladığı raporda “hâkim durum yaratan veya mevcut bir hâkim durumu güçlendiren ve böylece ilgili pazarda rekabetin önemli ölçüde azaltılması sonucunu doğurabilecek bir işlem olmayı sürdüreceği ve bu nedenle söz konusu işleme izin verilmemesi” (Rekabet Kurumu Başkanlığı, 2011, s.2) gerektiği yönünde beyan edilir. Devralma işlemlerinin taraflarından olan AFM, halka açık bir şirket olarak faaliyet gösterir. Şirket 2011’in mart ayı itibarıyla 9 şehirde, 25 noktada, 182 sinema salonunda 31.107 koltukla faaliyet içerisindeydi. Şirketin varlık gösterdiği yerler arasında Ankara, Antalya, Bursa, Çanakkale, İstanbul, İzmir, Samsun, Tekirdağ, Ordu gibi iller bulunur. Sinema salonu işletmeciliğinde faaliyet gösteren Mars Sinema, 2011 mart ayı sonunda 14 ilde, 28 noktada, 239 salonda toplam 36.102 koltuk kapasitesi ile faaliyetlerine devam eder. Mars Sinema’nın faaliyet gösterdiği iller arasında Adana, Adapazarı, Ankara, Antalya, Aydın, Denizli, Erzurum, Eskişehir, İstanbul, İzmir, İzmit, Kayseri, Mersin ve Trabzon bulunur (Rekabet Kurumu Başkanlığı, 2011, s.3).

Rekabet Kurumu Başkanlığı, tarafların başvurularına binaen raportörlerin aksi yönde rapor vermelerine rağmen bu birleşmeyi oy birliği ile onaylar. Şirketlere ait sinema salonlarının genellikle AVM’lerde olduğunu ve rakiplerine ait salonların ise müstakil salonlar olduğunu ifade eden Rekabet Kurumu Başkanlığı, AFM grubuna ait 9 tane sinema salonunun kapatılması, 5 sene boyunca ocak aylarında ortalama bilet fiyatları ile bu ortalamalardaki değişimleri Rekabet Kurumu’na bildirmek ve bazı koşullar karşılığında birleşmeyi onaylar. Kararda “taraflarca sunulan taahhütlerin kabulüyle işleme izin verilmesine; verilen taahhütler çerçevesindeki şartların süresi içinde yerine getirilmemesi halinde verilen iznin geçersiz sayılacağına” da yer verilir (Rekabet Kurumu Başkanlığı, 2011, s.26).

Birleşmeden sonra Ankara’da bir vatandaş bu duruma itiraz eder ve dava açar. Davayı açan vatandaş dilekçesinde “bir sinema izleyicisi olarak kendisinin ve tüm tüketicilerin almış olduğu hizmetin kalitesinin ve fiyatının olumsuz etkileneceğini” ifade eder (Gerçek, 2022, s.81). Erkan Ankara isimindeki vatandaşın açtığı iptal davası, Danıştay tarafından kabul edilir. “Davaya bakan Danıştay 13. Dairesi, 09.10.2012 tarihinde Kurul Kararı’nın yürütmesinin durdurulmasına karar vermiş, sonrasında da 17.06.2014 tarih ve 2012/2013 E., 2014/2507 K. sayılı kararı ile Rekabet Kurulu Kararı’nın iptaline hükmetmiştir” (Özdurak, 2020, s.4). Şirket Danıştay’ın verdiği bu karara karşı temyiz davası açar. Ancak bu sıra bir gelişme olur. Davayı açan kişi davadan feragat eder. Davanın kamu davası olup olmadığı tartışmaları devam ederken

Danıştay İdari Dava Daireleri Kurulu “davacının davadan feragat etmesi nedeniyle davanın esasının incelenme olanağının kalmadığı, bu nedenle karar verilmesine yer olmadığına hükmedilmesi gerektiğini belirterek iptal kararını bozmuştur” (Özdurak, 2020, s.5).

Alışveriş merkezlerinin sayısının giderek artmasıyla beraber multipleks sinema salonlarının sayısı da artış gösterir. Multipleks salonların artışıyla, sokağa açılan sinema salonları teker teker kapanmaya başlar. Alışveriş merkezlerinin içerisinde açılan salonlar son teknoloji donatılar ile dizayn edilerek seyirciyi salona çekme telaşı içerisine girerler. Menderes Utku ve Muzaffer Yıldırım tarafından kurulan Mars Sinema, AFM ile birleşimini gerçekleştirdikten bir müddet sonra, 2016 senesinde 800 milyon dolar karşılığında Güney Koreli şirket olan CJ CGV’ye satılır.

Birleşmelerle yoluna devam eden şirket günümüzde farklı isimler altında 46 ilde, 128 lokasyonda toplam 972 salon ile faaliyetlerine devam etmektedir (marsmedia.com.tr, 2023). TÜİK tarafından 2021 yılında yayımlanan Sinema ve Gösteri Sanatları İstatistikleri güncel sinema salon sayısını 2.398 olarak verir. Yaşanan ekonomik kriz ve pandeminin etkisiyle kapanan sinema salonları da düşünüldüğünde 972 salona sahip şirketin neredeyse piyasanın yarısına, tek başına sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Tablo 10: CGV Mars’a Ait Sinema Salon ve Sayıları

	İl	Lokasyon Sayısı	Salon Sayısı
Paribu Cineverse	30	88	755
Site Sinemaları	3	10	57
Cinens	5	8	54
Cine Golds	16	18	80

Cinefora Sinemaları	4	4	26
Toplam	46	128	972

Kaynak: marsmedia.com.tr, 2023

Piyasada hakimiyetini gittikçe artıran Mars Grup, bilet fiyatlarından daha çok kâr etmek için biletin yanında çeşitli promosyonları da ekler. Sinema bilet fiyatlarında uygulanan prosedür gereği ücretin yarısı yapım sahibine yarısı da sinema salonuna gider. Bilet fiyatlarının düşük, promosyon fiyatlarının yüksek tutulmasıyla yapım firmalarına giden para da azalmış olur. Bu duruma Türkiye’de en çok izlenen filmlerin yapımcı ve oyuncularını tepki gösterir. Yılmaz Erdoğan’ın 2019 yılında vizyona girecek olan *Organize İşler Sazan Sarmalı* filmi ertelemesi ve daha sonra Netflix’e satmasıyla aradaki ilişkiler iyice gerilir. Tartışmalar sonrasında gazeteci Cengiz Semercioğlu’na açıklamada bulunan CGV Mars Grubu’nun Kurumsal İlişkiler Direktörü Aslı Irmak Acar’ın “gerekirse yeni Cem Yılmaz’lar çıkarırız” sözü ipleri tamamen koparır. Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Şahan Gökbarak, Ata Demirer gibi Türk sinema sektörü içerisinde en çok izlenen filmlerin oyuncularını duruma tepki gösterir.

Sinemada mısır krizi olarak tanımlanan tartışmanın başlaması, sinema alanında yeni yasal düzenlemeleri de beraberinde getirir. Mars Group ile Türkiye’nin belli başlı film şirketleri (BKM, Çamaşırhane, Fikir Sanat, Taff Pictures) arasında patlak veren kriz 18 Ocak 2019 tarihinde Sinema Destekle Yasası’nda yapılan değişiklikle bir çözüme bağlanır. Birincioğlu, bunun popüler bir söylemle hareket edilerek ortaya yeni sorunlar çıkardığını ifade eder:

Sinema endüstrisinin sorun hiyerarşisinin başında yapımcıların biletlerden sağladıkları pay oranları mı yer almaktadır? Bu hiyerarşide endüstrinin içinde (Mısır kovaların derinliklerinde yer alan ve patlamayan mısır taneleri) yer alan bağımsız sinemanın 2 üretim, dağıtım ve gösterim sorunları nasıl konumlandırılmaktadır? Sınıflandırma ve denetleme komisyonunun kovanın içinde yer alacak mısır tanelerini seçmesi sansür olarak değerlendirilebilir mi? (Birincioğlu, 2019, s.79).

Yukarıdaki sorular üzerinden tartışma başlatan yazar, popüler film yapımcılarının öncülük ederek gerçekleştirdikleri bu çözümün dağıtım ve gösterim sorununa bir çözüm getirmediğini ifade eder. Para kazandırmayacağı düşüncesi ile dağıtılmayan ya da dağıtılsa bile sınırlı sayıda şans bulan bu filmlerin Kültür Bakanlığı Komisyonu’na tabi tutuluyor oluşu

bağımsız sinemanın sorunlarını çözmekten çok uzaktır. Bu durum bağımsız sinemaya dair çözüme çok uzak olmakla beraber daha da geriye gitmesine sebebiyet verecek riskler taşır. Komisyonunda yer alan kişilerin popüler sinema temsilcilerinin olması, verecekleri kararda popüler olanın sanatsal olandan önce geldiği düşüncesini baskın kılar. Ekonomik olarak filmleri sınıflayan bu anlayış yüzünden “yönetmenin özgün kültürel değerlere temas etmesi pek de mümkün görünmemektedir” (Birincioğlu, 2019, s.79).

Mısır krizi olarak başlayan tartışma günümüzde devam ediyor görünmektedir. Ata Demirel oynadığı ve yapımını Yılmaz Erdoğan’ın ortağı olduğu BKM’nin yaptığı *Bursa Bülbülü* filmi Disney Plus’ta yayınlanır. Yine BKM’nin yapımcılığını yaptığı senaryosu Gülse Birsel’e ait *Yılbaşı Gecesi* filmi Disney Plus’ta yayınlanan bir diğer filmidir. Şahan Gökçek’in son filmi *Recep İvedik 7*’de sinema salonlarında gösterime girmeyen ve Disney Plus’ta yayınlanan başka bir filmidir.

Tablo 11: Boxoffice Tüm Yıl Verileri

Yıl	Toplam Hasılat	Toplam Seyirci	Toplam Film
2022	1.350.268.364	36.198.982	503
2021	285.571.443	12.488.382	281
2020	299.726.220	17.415.304	342
2019	980.410.567	59.556.020	622
2018	896.780.475	70.409.779	637
2017	870.773.224	71.188.594	530

2016	691.704.828	58.287.772	525
2015	678.557.824	60.228.409	530

Kaynak: www.boxofficeturkiye.com

Boxoffice tüm zamanlar izlenme oranlarına bakıldığında seyirci sayısının 5 sene içerisinde neredeyse yarı yarıya düştüğü görülür. En yüksek seyirci sayısına ulaşıldığı 2017 senesinde gösterime giren toplam film sayısı ile 2022 yılındaki sayı neredeyse birbirine eşit olmasına rağmen, toplam seyirci sayısındaki yarıya yakın düşüş dikkat çekicidir. 2020 yılının ilk çeyreğinde başlayan pandemi ve bundan dolayı sinema salonların kapanması, sonrasında pandeminin etkisinin devam etmesi sinema sektörü için ciddi problem yaratır. Bundan dolayı 2020 ve 2021 senesini dikkate almamak doğru bir yaklaşım olur. Bu düşüşün elbette ki tek nedeni yaşanan bu gerilim değildir. Ülkemizdeki ekonomik sıkıntılar ve küresel salgının da büyük etkisi söz konusudur. Ancak unutulmaması gereken nokta şudur ki Avrupa ülkeleri arasında yerli yapımların en fazla izlendiği ülke Türkiye’dir. Türk sineması içerisinde en fazla izlenen filmlere bakıldığında zaman bu isimlere ait filmlerin olduğu görünür.

Toplumsalın bir parçası olan sinema, bağımsız anlatım örneklerine sahip olması ya da klasik anlatının bir ürünü olması fark etmeksizin benzer yapım koşullarından geçer. Bundan hareketle sinemada bir endüstrinin oluşumundan söz edebilmek için yapım, dağıtım ve gösterim ayaklarının olması gerektiğini söylemek mümkündür. “Filmlerin seyirciyle buluşmasını, başarı grafiğini ve pazarda yer elde etmesini sağlayan birbiriyle sıkı ilişkiler içerisinde olan bu yapılar, dünyanın farklı endüstrilerinde farklı politikalarla düzenlenmektedir”. Bu ağ sadece salonlar ile sınırlı değildir. Geniş bir yelpazeyi kapsayan bu sahiplik, televizyonu dahi kapmasına alır (Birinciöglü, 2019, s.77).

Türk sineması içerisinde bağımsız olarak nitelendirilen yapımların izlenme oranı oldukça düşüktür. Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de yabancı filmlerin salonlarda hakimiyeti söz konusudur. Hollywood’un ticari filmleri dışında kalan ve izleyicinin tercih ettiği filmler; görsel efektlerin fazla olduğu, aksiyon sahnelerine oldukça fazla yer veren, tanınmış aktör ve aktrislerin başrolünde olduğu filmlerdir. 1980’lerde yapılan bazı filmlerin sinemaya

seyirci çekememesine rağmen yurtdışında yapılan festivallerde ödüller alması yanlış bir ortak kanının oluşmasına sebep olmuştur. Ödüllü bir filmin sanat filmi olduğu ve onun da izlenmeyeceğine dair oluşan kanı bağımsız olarak tanımlanan filmler için ciddi sıkıntılar doğurmuştur (Boydak, 2011, s.154-155).

1990'lı yılların başında başlayan yoğun küreselleşme hareketi sinemada etkisini göstermiştir. Bu etkilerden biri de anlatı, üslup ve temada yaşanan değişimdir. 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren Türk sinemasında yaşanan değişim bu etkiler vesilesiyle gerçekleşir. Gürata, şemsiye kavram olarak kullanılan Yeni Türkiye Sineması kavramının günümüzde yetersiz olduğunu belirtir. Son dönem sinemacılarımızdan Emin Alper, Tolga Karaçelik, Emre Yeksan, Ceylan Özgül Özçelik gibi yönetmenlerin filmlerinde anlatıları bu şemsiye kavram tanımlamakta yetersiz kalır. “Ortaya çıkan yeni tür sineması örnekleri ya da belgeseldeki yenilikçi arayışlar da Türkiye’de sinemanın geleceği konusunda bazı ipuçları veriyor” (Gürata, 2022, s.88).

Bağımsız ya da sanat filmi olarak tanımlanan bu filmlere karşı olan ön yargı bu filmlerin sinema salonları, televizyon kanalları ya da diğer bağımsız platformlarda var olma şansını oldukça düşürür. Festivallerde boy gösteren bu filmlerin son dönemde ülkemizde de oldukça yaygınlaşan dijital platformlar sayesinde bir nebze olsa görünürlük kazanma şansları olur. Ancak her ne niyetle kurulmuş olurlarsa olsunlar bu dijital platformlarda en nihayetinde kâr amacıyla meydana gelmiş birlikteliklerden oluşmaktadır. İzleyici sayısının düşük olduğu bu filmlerin gösterildiği platformlar ana akım olarak nitelendirdiğimiz ve klasik anlatıya sahip, büyük bütçeler ile oluşturulan filmlerin arasına konarak var olabilmektedirler.

Tablo 12: Tüm Zamanların En Çok İzlenen On Film, Yapım ve Dağıtım

SIRA	FİLM	DAĞITIMCI	SEYİRCİ SAYISI	YAPIM ŞİRKETİ
1	Recep İvedik 5	CGV Mars	7,437,050	Çamaşırhane Film

2	Recep İvedik 4	Tiglon	7,369,098	Çamaşırhane Film
3	Düğün Dernek	UIP Türkiye	6,980,070	BKM
4	Fetih 1453	Tiglon	6,572,618	Aksoy Film
5	Müslüm	CGV Mars	6,480,563	Dijital Yapım Evi
6	Düğün Dernek 2: Sünnet	CGV Mars	6,073,364	BKM
7	Ayla	CGV Mars	5,589,872	Dijital Yapım Evi
8	Bergen	CJ ENM	5,484,798	Orchestra Content
9	7. Koğuştaki Mucize	CJ ENM	5,365,022	Lanistar Medya, Motion Content Group
10	Aile Arasında	CGV Mars	8,289,051	BKM

Kaynak: www.boxofficeturkiye.com

Tablo 13: Dağıtım Alanında Yıllara Göre Dağılım

Şirket	2020 Pazar Payı	2021 Pazar Payı	2022 Pazar Payı
CJ ENM	% 31.19	% 11.41	% 32.74
UIP Türkiye	% 28.51	% 36.02	% 26.50
CGV Mars	% 28.19	% 14.14	% 21.26
Warner Bros. Türkiye	% 5.16	% 33.86	% 13.42
Bir Film	% 3.55	% 2.45	% 2.09
TME Films	% 2.27	% 1.00	% 2.66
Başka Sinema	% 0.50	% 0.65	% 0.61

Kaynak: www.boxofficeturkiye.com

Yukarıdaki tablo baz alındığında Türk sinemasının varlığından günümüze kadar en çok izlenmiş filmlerin Türk sinemasına ait filmler olduğu görülmektedir. Ancak tabloda dikkat çeken diğer bir nokta ise dağıtım şirketlerinin tamamen yabancı oluşudur. Özellikle son üç senedeki dağıtıma bakıldığında zaman yabancı şirketlerin dağıtım ağını elinde tuttuğu görülmektedir. Yapısı gereği kar amacı güden bu şirketler kendileri için en çok parayı kazandıran filmlerin gösterimlerini tercih etmektedirler. Gösterim şansı yakalayan filmlerin yapım şirketleri de dikkat çeken diğer bir öğedir. İlk on içerisinde yer alan filmlerin birkaç yapım şirketi tarafından gerçekleştirildiği görülmektedir. Dağıtım ve gösterim alanında yaşanan tekelleşmenin giderek yapım ayağına da kaydığını söylemek mümkündür.

AVM’ler dışında kalan ve sayısı çok az olan bağımsız sinema salonlarının ekonomik ya da başka nedenlerden dolayı kapanması, bu tarz filmlere olan ilgiyi de azaltır. Bağımsız sinemacıların gişe başarısı sağlayamayacağına yönelik getirilen eleştiriler, bu filmlerin gösterim dışı bırakılmasına neden olur. Tekelleşmenin giderek artan baskısı yüzünden bağımsız olarak nitelenen filmlerin bu ağına içerisine girmesi nerdeyse imkansız bir hal alır. Böylece bu filmler sinema endüstrisinin dışında konumlandırılmaya başlanır. Oluşan bu durum karşısında bağımsız sinemacıların alternatif alanlar yaratması kaçınılmaz bir son olarak karşımıza çıkar. Sinemanın teknolojik gelişimi sayesinde vuku bulan sinemada dijitalleşme, alternatif gösterim alanları arasında önemli bir durak haline gelir (Birincioğlu, 2019, s. 83-84).

Sayıları oldukça az olan (Beyoğlu, Emek, Büyülü Fener, Kızılırmak Sineması, REX vb.) ve bağımsız sinemanın önemli gösterim alanlarını teşkil eden sinemalar ya kapandılar ya da ekonomik kriz nedeniyle kapanma aşamalarında. Bağımsız olarak tanımlanan yerli ve yabancı filmlerin varlık bulduğu bu alanlar, yavaş yavaş yok olmaktadır. Bağımsız, sanat, alternatif vb. olarak tanımlanan filmlerin gösterim ağı olarak günümüzde festivaller ve dijital platformlar kalmıştır. Aynı zamanda günümüzde sayıları oldukça artan dijital platformların varlığı bağımsız sinema izleyicileri için önemli bir mecradır. Sayıları az da olsa bazı kurum ve kuruluşlar tarafından desteklenen toplulukların film gösterimleri de son yıllarda etkisini artırmaktadır.

Sokağa açılan sinemaların yerini multipleks sinema salonlarına bırakmasıyla, sinemaya gitme eylemi tüketim eylemiyle karşılıklı bir ilişki içerisine girer. Ancak multipleks sinema salonlarının oluşumu sinemaya gitme pratikleri haricinde birçok konuda da değişimi meydana getirir. Kurulumu için yüksek meblağların söz konusu olduğu bu salonlar dağıtım ve gösterim ayağında yaşanan rekabet güç dengelerinde de bir değişim yaratır. Yüksek olan maliyetlerin kısa zamanda salonlar üzerinden kısa sürede amorti edilememesi gösterim ayağı üzerinde yoğunlaşmayı beraberinde getirir. Son yıllarda zincir halini alan bu salonların dağıtımçıları karşısında ellerinin güçlenmesi, gösterim sektöründe sahip oldukları tecrübe sayesinde küçük ölçekli sinema işletmelerinin tutunmasını engellemektedir. Yaşanan bu gelişmeler, salon sayısı ve perde sayısında bu kadar artış olmasına rağmen gösterimde çeşitlilik yaşanmaz. Rekabetin oldukça yüksek bir boyuta ulaştığı gösterim alanında film seçimlerinin de daha titiz olmasına neden olur. Salonların temel hedefi kendilerine kâr ettirecek filmleri vizyona

sokmaktır. Bu durum bağımsız sinemacılar açısından oldukça kötü sonuçlar doğurur. İlk filmini çeken ve festivallerden ödüller kazanan bu filmleri riskli bulan salonlar, bu filmlerin gösterimi için şans tanımazlar (Tüzün, 2013, s.110).

Türkiye’de yapılan film festivallerine katılımın yoğun olduğunu belirten Tüzün (2013); Türkiye’de bağımsız film izleyici kitlesinin yoğun bir oranda olduğunu belirtir. Zincir haline gelen gösterim şirketlerinin belli salonlarını düzenli aralıklarla bağımsız filmler için ayırmalarını ve aynı zamanda bağımsız film festivallerine verilen destekleri artırmalarının önemine dikkat çeken Tüzün, bu durumun multipleks salonlar için ürün farklılığını artıracığını belirtir. Aynı zamanda marka imajlarına katkı yapacağı gibi “diğer taraftan izleyicilerin popüler filmlerin yanı sıra bağımsız filmleri de konforlu ve teknik donanım açısından yeterli salonlarda izlenmesini olanaklı kılacaktır”. Bu durumun yarattığı sıkıntıyı vurgulayan Tüzün, özellikle ilk filmini çeken ve daha yapım aşamasında birçok sorun yaşayan yönetmenlerin var olan sistem karşısında alternatif bir dağıtım ve gösterim ayağı gerçekleştirmesinin gerekli olduğunu belirtir (s. 110).

2.5. Yapım ve Dağıtımın Tekelleşmesi Çerçevesinde Türk Sineması

“Tekel kavramı belli bir ilişkiler ağında bir gücün yönetsel egemenliğini anlatır”. Egemenliğin hakim olduğu bu ilişki ağı içerisinde “birden fazlası veya tümünün yönetimi tek bir güç (tekel) veya güç kompozisyonu (oligopoli) tarafından kontrol edilir”. Üretim alanı ekonomik, kültürel ve siyasal gibi farklı alanlar olabileceği gibi aynı anda her üç alanı da kapsayabilir (Erdoğan, 2002, s.417).

Birikim kavramı, tekelleşme kavramıyla beraber sıklıkla kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkar. Birikim (yoğunlaşma), 19. yüzyılın başlarında endüstrileşmenin meydana gelmesi ve bunun sonucu olarak mevcut şirketlerin daha fazla büyümeleri, küçük şirketlerin ise ortadan kaybolmasıdır. Basın sektöründe yoğunlaşma ve tekelin kaynağı 19. yüzyılın sonlarına doğru Amerika’da başlar ve daha sonra Avrupa’nın çeşitli ülkelerine yayılır. Günümüzde yoğunlaşma ve tekelleşmeye yazılı, sözlü, görüntülü medya sektörünün hepsinde rastlamak mümkündür. Özellikle medya endüstrisinde yaşanan bu tekelleşmenin olabildiğince hızlı yaşanmasının temel nedenlerinden biri sektördeki maliyetlerin oldukça yüksek olmasıdır. Yüksek bir sermayenin gerekli olduğu medya sektöründe aynı zamanda reklam gelirlerinin

kısıtlı olması, üretim ve dağıtım alanındaki maliyet artışı, yanlış siyasi ve ekonomik politikalar, medya patronları arasında yaşanan yatay ve dikey birleşmeler, tekelleşmenin çoğalarak devam etmesinin nedenleri arasındadır (Tokgöz, 2010, s.27). Yoğunlaşmanın en basit şekli, bir medya şirketinin esas olarak aynı işi yapan bir şirkette kontrol hissesi satın almasıyla gerçekleşir. New York Times'ın, Boston Globe gazetesini satın alması bu temel biçimin en iyi örneğidir (Mosco, 2009, s.159).

Adam Smith, tekel kavramını olumsuz yönden irdeleyen ilk kişi olmuştur. Daha sonrasında Marksist yönelimler tarafından tekele karşı olumsuz bakış açısı devam eder. Adam Smith'in tekel kavramı değişen ekonomik yapılanma ve sorunlar karşısında uygun bir biçimde farklılaştırılarak günümüzde neoliberalizm olarak kavramsallaştırılan düşünceye kadar gelir. Ancak bu değişim sırasında tekele karşı olan bilişsel karşıtlık korunur. Adam Smith, kapitalistlerin kendi çıkarlarını korumak adına halka karşı birleştiğini belirterek tekelleşmeye karşı çıkar (Erdoğan, 2002, s. 417).

Tekelleşme kavramı Türkiye ve benzeri ülkelerde sadece kamu hizmetinde var olan devlet kontrolü şeklinde tanımlanır. Bundan hareketle yapılan tartışmalar da genellikle bu alan içinde kalınarak yapılır. Böyle bir bilincin oluşmasındaki en önemli faktör 1980'li yıllarda başlayan özelleştirme ve demokratikleştirme hareketleridir. Fakat başta Amerika olmak üzere diğer Avrupa ülkelerinde bu kavram daha geniş bir manada ele alınır. Bu ülkelerde tekelleşme özel şirketlerin elde ettikleri güç sayesinde, üretimin ilk aşamasından son aşamasına kadar hakim oldukları ve rekabeti ortadan kaldırdıkları bir süreç olarak tanımlanır. Özel sektörün bu saldırgan ve tutucu tavrı karşısında bu ülkelerde anti-tröst yasaları çıkarılmış ve kontrol mekanizmaları kurulmuştur. Ancak “tekelleşme kapitalist pazarın büyümeye ve kontrole yönelik doğasının kaçınılmaz bir sonucudur” (Erdoğan, 2002, s. 417).

Bagdikian, 2003 itibarıyla The Walt Disney, Time Warner, Avusturalya merkezli News Corporation, Viacom ve Almanya menşeli Bertelsmann şirketlerinin dünyanın en büyük beş medya şirketi olduğunu açıklar. Söz konusu şirketlerin hiçbiri, sadece bir tek iş koluyla uğraşmaz. Aynı anda birçok farklı alanda faaliyet gösterirler. Uluslararası faaliyet gösteren bu beş şirket gazeteden kitap yayınevlerine, film stüdyolarından radyo istasyonlarına kadar birçok alanda hakimiyet sahibidirler. Bagdikian, şirket sahiplerinin elindeki gücü şu cümle ile ifade

eder: “Bu, beş şirketin her birine ve liderlerine, tarihteki herhangi bir despot veya diktatörlük tarafından kullanılandan daha fazla iletişim gücü vermektedir” (2004, s.3).

Erdoğan, medyada tekelleşmenin iki şekilde oluştuğunu belirtir. Birincisi kamunun sunduğu medya hizmetinin neticesinde gelen kamu tekeli örgütlenmesidir. “İkinci biçimde ise medyada tekelleşme özel şirketlerin kapitalist pazarda arz, dağıtım ve talep üzerinde kontrol kurmasını getiren çeşitli stratejilerle büyümenin bir sonucudur” (2002, s.418).

Medyada en yaygın görünen tekelleşme türü yatay tekelleşmedir. “Yatay tekelleşme, bir kuruluşun kendi üretim alanının dışında kalan materyallerin üretimi üzerindeki kontrolünü genişletmek için tekelleşmesidir” (McChesney’den Akt. Yaylagül, 2019, s.409). Yatay tekelleşme; bir medya grubunun uğraştığı iş dışında başka bir medya organında pay sahibi olmasıdır. Bu sadece medya sektörü için geçerli değildir. Medya dışında da asıl işiyle doğrudan bağlantılı olmayan bir şirkette pay sahibi olması yatay tekelleşmedir. Eski medya kolunda faaliyet gösteren bir kuruluşun bir gazete, televizyon ya da radyo kanalı satın almasıdır. Bu duruma örnek olarak Rupert Murdoch’un şirketi News Corporation’ın, Twentieth Century Fox Film Corporation ve MySpace şirketini gösterebiliriz. Yatay tekelleşme aynı zamanda bir medya şirketinin kendi alanı dışında bir alana geçmesi ya da medya şirketinin alan dışı bir şirket tarafından satın alınması şeklinde de olur. 2007 yılında Google’ın dijital fotoğraf işleri ile uğraşan Panoramio şirketini alması buna örnek olarak verilebilir. Google, şirketi aldıktan sonra kendi bünyesinde kullanarak Google Earth ve Google Maps’i geliştirir (Mosco, 2009, s.159).

Medyada tekelleşmenin bir diğer türü dikey tekelleşmedir. “Medya değeri zincirini iki veya daha fazla noktasını (örneğin, üretim ve dağıtım ya da tüketim gibi) birbirine bağlayan dikey tekelleşmedir”. Dikey tekelleşmede şirketler hammaddeden üretimin son aşamasına kadar bütün zincirleri ellerinde bulundurarak piyasaya kendileri haricinde kimsenin girmesine müsaade etmezler. Dikey olarak tekelleşen ve konumunu sağlamlaştıran bu şirketlerde, kontrol ve denetim yoktur. Ayrıca bu şirketler fiyatları da tek başlarına belirler. Pazara tümüyle hakim olan bu şirketler minimum alandan maksimum gelir sağlar. Hal böyle olunca da küçük şirketlerin rekabeti söz konusu değildir. Rekabet ve çeşitliliği ortadan kaldıran bu yapı küçük şirketlerin kaybolup gitmesine sebep olur (Bagdikian’dan Akt. Yaylagül, 2019, s.409).

Büyük şirketlerin üretim zinciri içerisinde yer alan şirketler üzerinde kontrolünü genişletmek, iş kolundaki başka şirketleri ağına dahil etmesi dikey olarak tekelleşmeyi sağlar. Time-Warner şirketinin CNN'i satın almasıyla, eski şirkete haberleri aktarabilmek için daha büyük fırsatlar sağlamıştır. “Benzer şekilde, ABC televizyon ağının ESPN spor televizyonu ve radyo ağları koleksiyonunu satın alması, spor programcılığındaki fırsatları ve maliyet tasarruflarını genişletmiştir” (Mosco, 2009, s.160).

Üçüncü bir tekelleşme biçimi olarak çapraz tekelleşme karşımıza çıkar. “Normal işlemlerine ek olarak diğer medya türlerine giren bir yayıncı örneğin, günlük gazeteye ek olarak bir radyo veya televizyon istasyonu alanında da etkin olma durumudur”. Çapraz tekelde bir tek kişi birden fazla medya türünü içeren şirketlere sahiptir:

Sahip olunan medya şirketlerinin türleri arasında basın, radyo, televizyon, sinema ve internet siteleri olabilir. Birden fazla türdeki medya şirketine sahip olmak, tek bir şirketin müşterilerini ve paralarını kurumun bünyesi altında yer alan diğer şirketlere bağlayan ve medya açısından kontrollü mesajlar ortamının yaratılmasını garanti altına alan bir durumdur. Çapraz medya sahipliği kamuoyunun kitlesel olarak denetim altına alınmasına hizmet eder. Medyanın çapraz mülkiyeti aynı zamanda rekabeti ortadan kaldırarak tekelciliğin kurumsallaşmasını sağlar. Rekabetin ortadan kalkması ise yenilikleri yavaşlatabilir. Çapraz medya mülkiyetinde pazarın kontrolü söz konusu olduğundan bu alan sadece içeriklere yönelik düzenlemelerle ilgili değildir. Yatırım potansiyeli olarak basın, yayın, haber ve eğlence yayıncılığı, tüketicilere yönelik internet ortamları, film üretimi ve elektronik ticareti kapsayan, dijital bölünmeleri içeren bir çapraz medya imparatorluğu yaratır (Rouse'dan Aktaran Yaylagül, 2019, s.409-410).

Dağıtım çerçevesinde Türk sinemasına bakıldığında tekelleşmenin dağıtım ve gösterim alanında yaşandığı görülür. CJ CGV şirketinin gösterim ağında Türk sinemasının %50'sini tekeline aldığı görülür. Yine şirketin dağıtım alanında da elinde büyük bir güç bulundurduğu dikkat çeker. Yaşanan tartışmaların temel kaynağı da buraya dayanır. Ülkedeki tüm koltuk sayılarının yarısı elinde tutan bu şirketin aynı anda dağıtım ağında da varlık gösteriyor olması, şirketi yapımcı şirketlere karşı daha güçlü pozisyona getirir. Türk sinemasında dağıtım ağının dikkat çeken bir diğer önemli noktası ise neredeyse tamamının yabancı şirketlerin elinde oluşudur. Boxoffice 2022 verilerine bakıldığı zaman dört yabancı dağıtım şirketinin (CJ ENM: 32,97, UIP Türkiye: 28,31, CGV Mars: 19,99, Warner Bros. Türkiye: 12.24) toplam payının %93,51 gibi çok yüksek bir oran olduğu görülür.

Sinema yapım, gösterim ve dağıtım ağının bir araya geldiği bir endüstridir. Özellikle son yıllarda Türkiye’de dağıtım ve gösterim aşamasında yaşanan tekelleşme, endüstri içerisinde

dağıtım ağının önemini bir kez daha ortaya çıkarmıştır. Anadolu ve özellikle İstanbul’da sayıları sınırlı olan bağımsız sinema salonlarının gelişen teknoloji karşısında dayanamaması, dağıtım alanında yaşanan tekelleşme, sanat ya da bağımsız sinema seyircisi olarak tanımlanan izleyicilerin sayısında yaşanan düşüş vb. birçok nedenden dolayı yok olma noktasına gelmiştir. Özellikle 2020 senesinde yaşanan pandemi ve salonların uzun süre kapalı kalması da bağımsız olarak var olan salonların son dayanaklarını da yok etmiştir.

Günümüzde dünya film pazarında Hollywood’un egemenliği hakim durumdadır. Büyük Hollywood stüdyoları Amerika’daki iç pazarı kontrol etmenin yanı sıra dünya pazarının da büyük bir bölümünü elinde bulundurur. Hatta bu stüdyoların dünya pazarlarından elde ettiği gelir, Amerika iç pazarında elde ettiği gelirden daha fazladır. Oldukça genişleyen bu stüdyolar artık sadece üretimi değil aynı zamanda dağıtım ve gösterim zincirini de kontrol eder duruma gelmişlerdir. 1980’li yıllarda uygulanmaya başlayan neoliberal politikalar ve küreselleşmenin etkisiyle Amerikan şirketleri tüm dünyaya yayılmış ve ulusal sinemaların elindeki imkanı bertaraf ederek hakimiyet kurmuştur (Yaylagül, 2009, s. 177).

İstanbul’da faaliyet gösteren ve özellikle bağımsız sinema ya da sanat sineması olarak değerlendirilen filmlerin gösterimini sağlayan Beyoğlu Sineması, REXX Sineması vb. sinema salonlarının kapanması ile bu tarz filmlerin gösterim şansları oldukça düşmüştür. Sinema salonlarında yer bulamamaları, bulaşıcı da zaman ve kopya sayısında oldukça sınırlı kalması bağımsız sinemacıların hareket alanını iyice daraltmıştır. Gösterim alanları olarak dijital platformlar ve festivaller dışında çok fazla şansı olmayan bu filmlerin sayısında da giderek düşüş yaşanmaktadır.

Akser (2018), Türkiye’deki eski sinema salonları için “dev rüya sarayları” tabirini kullanır. “Beyoğlu, Emek, Kadıköy, Süreyya salonları devasa sinema şölenlerinin olduğu asırlık binalardı”. Sayıları oldukça az olan bu tarz sinema salonları 2000’li yıllarda sinemalarda başlayan dönüşümle beraber yok olmaya başlar. Yaşanan bu dönüşümle beraber kent merkezlerinde yer alan salonlar kapanır ve bunların yerini mültipleks salonlar alır. 1995 yılında 12 olan alışveriş merkezlerinin sayısı 2018’de 411’e ulaşır (s.33).

Rekabet Kurumu Başkanlığı tarafından 2016 senesinde yayımlanan Sinema Hizmetleri Sektör Raporu’na göre Türkiye’de kişi başına düşen bilet sayısı 0,8 olduğu ve bu

oranla Avrupa ülkeleri arasında seyirci sayısı bakımından 7. sırada, hasılat bakımından ise 8. sırada olduğu görülür. Ülkemizde artan perde/salon sayısı ile beraber Türkiye, Avrupa ülkeleri arasında en çok salona sahip 7. ülke konumundadır. 2000’li yıllarla başlayan dönüşüm neticesinde alışveriş merkezlerine kayan sinema salonu oranı, 2016 itibariyle %71’dir. Düzenli olarak gösterime film sokan sinema sayısı 2188 olurken bu salonların % 45’i Ankara, İstanbul ve İzmir’de yer alır (Tomur ve diğerleri, 2016, s.Vii).

Sinemanın rotasını tayin edebilmesi açısından dağıtım şirketleri günümüzde oldukça etkin rol oynamaktadır. Oynadığı bu etkin rol dolayısıyla dağıtım şirketleri endüstri içerisindeki hakim güç konumuna erişmiştir. Yapımcı ve gösterim arasında bir köprü görevi gören dağıtım ağı, yapımcılar tarafından can simidi görevi görmektedir. Yapımcının filmini gösterecek salon bulması, gişeden belli bir gelir elde etmesi için “dağıtım şirketlerinin ilgi alanına girmeleri gerekmektedir”. Ekonomik olarak gelir getiren filmlere ağırlık veren dağıtım şirketleri belli başlı yapımcılar ile çalışmakta dolayısıyla da diğer yapımcılar devre dışı kalmaktadır (Midilli, 2016, s.1531).

BÖLÜM III: TÜRKİYE'DE BAĞIMSIZ SİNEMA TARTIŞMALARI

Oldukça tartışmalı bir kavram olan bağımsız sinema tartışmaları Türk sinemasında da aynı durumu yaşar. 2000'ler sonrasında değişim gösteren Türk sineması bu değişimleri farklı isimlerle niteler. Yeni Türk sineması, yönetmen sineması, sanat sineması, bağımsız sinema gibi kavramlarla anılan filmler ve yönetmenlerin aynı isimler olduğu dikkat çeker. Farklı kavramsallaştırmalar altında sıralanan bu sinema ve sinemacıların üretim dinamiklerinin ortaklığı belirgin bir şekilde kendini açık eder. Yukarıda sayılan kavramların herhangi birinden bahsedildiğinde üretim dinamiklerinin aynı olduğu, aynı kaynaklardan beslendiği görülür.

Bağımsız sinema tartışmalarının odak noktasında; yapım açısından bir yere bağımlı olmama durumu en çok zikredilen madde olarak açığa çıkar. 2000'lerden sonra değişen yapı yerini yeniliklere bırakır. Bu yenilikler arasında değişen yapımcı profili de dikkat çeker. Bu dönemde yönetmenler aynı zamanda kendi filmlerinin yapımcısıdır. Küreselleşen dünya, iletişim ağlarının gelişmesi, devletlerin sinemaya olan desteği sayesinde yapım aşamasında çok farklı kaynaklar bulunabilir hale gelir. Bu farklılık gösterim alanlarında da yeni mecraların oluşmasına olanak sağlayarak, bağımsız olarak nitelenen filmlerin daha fazla seyirciye ulaşma imkanını doğurur.

Fakat yukarıdaki kavramlar arasında üzerine en faz tartışılan kavram, bağımsız sinema kavramıdır. Çünkü herhangi birine herhangi bir itiraz gelmez. Kavramların kullanımı tamamen tercihe bırakılır. Ancak bağımsız sinema söz konusu olunca bu durum farklılık gösterir. Türk sinemasında bağımsız sinemanın var olduğunu iddia eden kadar, bu kavramın olmadığını iddia eden çok fazla çalışma söz konusudur. Ancak dikkat çeken nokta şudur ki eleştirel olarak tartışılan bu konu akademik yazında çok fazla karşılık bulmaz. Literatürde bağımsız sinemanın var olduğu ön kabulü söz konusudur. Bu ön kabule dayanarak da yönetmenler ve sinemacılar bağımsız olarak bir çerçeve içerisine alınmış ve çalışmalar bu şekilde tamamlanmıştır. Bu bölümde bağımsız sinemanın üretim dinamiklerine yer verdikten sonra, Türk sineması içerisinde yer alan bağımsız sinema çalışmalarına yer verilecektir. Bölümün sonunda bağımsız Türk sinemasına eleştirel olarak bakan ve Türkiye'de bağımsız bir sinemadan söz edemeyeceğimize dair tartışmalara yer verilecektir.

3.1. Bağımsız Türk Sinemasının Üretim Dinamikleri

Bağımsız Türk sinemasının meydana gelmesini sağlayan en önemli faktörlerin başında yurt içinde bakanlıklar tarafından verilen destekler bulunur. Bunun yanı sıra festivaller, bağımsız kurum ve kuruluşlardan da bahsedebilmek mümkündür. Diğer önemli bir yapım finansmanını da kişisel kaynaklar oluşturur. Genellikle ilk filmini çeken yönetmenlerin birçoğu kendi bulduğu kaynakların yanı sıra bakanlık, festivallerden yapım ve post prodüksiyon destekleri gibi girdiler ile ilk filmlerini gerçekleştirmektedirler.

Hem bağımsız sinema hem de ana akım sinemanın üretim dinamikleri arasında yurt içindeki kaynaklar kadar yurt dışından elde edilen destekler de önemli bir bütçe oluşturur. Eurimages, televizyon kanalları, çeşitli uluslararası fonlar bu kaynakların başta gelenleridir. Avrupa Konseyi'ne bağlı olarak faaliyetlerini gerçekleştiren Eurimages, Türk sineması için önemli destekleri olan kurumların başında gelir. Ancak filmlerin, yurtdışı dağıtım ağları kullanılarak gösterilmesi ya da yabancı televizyon kanallarına satışında aynı şansı yakalamak mümkün değildir. Bağımsız olarak nitelenen filmlerin yurtdışı televizyon kanallarına satışının diğer filmlere nazaran daha şanslı olduğunu söylemek mümkündür. Dikkat çeken bir diğer kaynağı ise uluslararası fonlar oluşturur. Eleştirel ve sanatsal yönü güçlü olan ve yurt içinde yapım kaynağı bulamayan filmler bu fonlar sayesinde hayat bulur (Zaim, t.y.).

3.1.1. Bağımsız Türk Sineması ve Festivaller

Festival kavramını; “Belirli bir kültürel insan yapımı tema üzerinde, belirli bir gün veya dönemde, normalde belirli bir yerde gerçekleşen, festival temasıyla karşılıklı ve doğrudan temas halinde olan, insanları bir araya getiren organize, bir dizi özel etkinlik” şeklinde tanımlamak mümkündür. Bu genel tanım içerisinde ‘insan yapımı’ ve ‘kültürel’ kavramlarının yer alması bir festivalin düzenlenebilmesi için her zaman yönetimin bu organizasyona dahil edilmesi gerekliliğidir. Festivallerin kısa ve yoğun programı her yıl, yılın aynı döneminde tekrar eden etkinliklerdir (Lyck, Long ve Grige, 2012, s.11).

“Festivaller, gündelik yaşamın farklı amaçlarla askıya alındığı, çoğunlukla periyodik bir biçimde - yıldan yıla ya da yıl içinde birden çok olmak üzere - tekrarlanan ayrıcalıklı zamanlardır”. Serbest bir katılım etkinliği olan festivaller, eğlenmek ve keyifli bir zaman geçirmek üzerine endekslenir. Çok farklı aktiviteleri içerisinde barındıran festivaller “zamana,

mekana, giyim kuşama dayalı olarak yapılan çeşitli düzenleme ve değişiklikler sayesinde katılımcılarına bir süreliğine başkalık deneyimi yaşatır” (Yıldırım, 2014, s.56).

Festivali, şarkı ya da hikaye gibi özel bir çeşit davranış olarak tanımlamaktansa, geleneksel davranışlar grubu olarak tanımlamak daha uygun olur. Gerçekte, festivalin kendisi halkbiliminin diğer türleri için bağlam oluşturur. Festival çoğu zaman bir bölgenin yerleşenlerinin geleneksel elbiselerini giydiği tek olaydır; kaynak efsane ve mucizelerin veya eskiden gerçekleşmiş büyük bir olayın geleneksel ezberleri okunarak hatırlanır; festival etkinliği bir imgeyi süslemeyi ve günümüz dualarını bu imgeye taşımayı içerebilir. Bir ziyafeti (geleneksel yemeklerle beraber) ve içkiyi (törenin havasında geleneksel kadeh kaldırmalar) mutlaka içerecektir. Festivalle ilgili atasözleri ve deyişler olacaktır. Kutlayanlar el yapımı enstrümanlarla çalınan geleneksel şarkıları söyleyebilir ve dans edebilir. İnançlar ve doğru davranışı öğütleyen anılar dile getirilebilir. Kısacası, festival diğer tüm alt sınıfları bünyesine alan başlıca bir halkbilim sınıfı olarak düşünülebilir. Tür içi karşılaştırma için gerekli zemini hazırlayarak, içerisindeki türlerin tanım ve tanımı için birleşik bir bağlam verir. Karmaşık ve yapısal bir oluşum olan festival, bileşenlerinin ilişkisi kavranmadan anlaşılamaz (Smith, 2009, s.347).

Festivalleri kollektif olaylar olarak tanımlamak mümkündür. Ayrıca festivaller birbirlerinden ne kadar bağımsız olurlarsa olsun, karakteristik olarak belirleyici niteliklere sahiptir. Belirlenmiş takvim aralığında gerçekleşmesi, ulusal ya da uluslararası çapta olması, halkın katılım sağlaması, karmaşık bir yapı sergilemesi bütün festivallerin ortak özelliği olarak karşımıza çıkar (Stoeltje, 2009, s.334).

Toplumu bir arada tutan ve toplumların sosyalleşmesini sağlaması açısından bu ritüeller önemli bir işlev görür. Toplumun bir arada kalmasını sağlayan değerler, ritüeller yoluyla oluşturulan kültürel belleğin gelecek nesillere aktarılmasıyla devamlılık sağlamış olur;

Hatırlamayı ya da unutmamayı sağlayan ritüellerin tekrara dayalı döngüsel yapısı belli bir toplumsal yapının değişerek de olsa sürekliliğini sağlar. Dini törenler, düğünler, cenazeler, kutlamalar, şenlikler, festivaller, yıl dönümleri, bayramlar vasıtasıyla ortaklık duygusunu inşa eden toplum bunların sürdürülmesi yoluyla varlığını devam ettirebilir (Murtezaoğlu, 2012, s.345).

Film festivallerinin temeli şenlik ve karnaval gibi tekerrür eden etkinliklere dayanır. Asırlar öncesine giden bu etkinliklerin temelini olimpiyatlar oluşturur. Tarihin en eski dönemlerinden itibaren başlayan bu etkinliklerin yapılışı savaş sonrası dönemlere denk gelir. Halkın eğlenmesi ve hoş vakit geçirmesi adına tertip edilen bu etkinlikler, kültürel ve dini etkinliklerin yapılması şeklinde karşımıza çıkar. Eğlencenin hakim olduğu bu dönemler insanların kendilerini en özgür hissettikleri anlar olarak vuku bulur. Bu karnavalların en önemli

özelliklerinden biri de toplumun kendisini yöneten kesime karşı eleştirilerini dile getirebildikleri bir alan olmasıdır (Yetkiner, 2019, s.9).

Film festivalleri organizasyonu; sanatçı, sinema emekçileri ve izleyicileri bir araya getiren önemli bir etkinliktir. Film festivalleri kapılarını sadece sinemanın içerisinde olanlara açmaz. Aynı zamanda bu sanata ilgi duyan, izlemek istedikleri filmleri sinemalarda bulamayan seyircilerin taleplerine de yılın belli bir zaman dilimi içerisinde karşılık verir. İzleyicinin bu talebine karşılık veren festival organizasyonu aynı zamanda filmleri dağıtım ve gösterim aşında takılmış olan sinemacıların da derdine çare olur. Birçok kişiyi bir araya getirmesi, bu kişilerin birbirleriyle kurdukları iletişim sayesinde yeni projelere imza atmaları, festivalin sanatçı ile seyircileri bir araya getirmesi, festivalin düzenlendiği kente turistik bir önem katması vb. birçok durum festivalin yapmış olduğu katkılar arasında yer alır.

Film festivalleri bölgesel, ulusal ve uluslararası farklı alanlarda, farklı işlevleri yerine getirme gibi misyonlara sahiptir. Yapıldığı kente eğlence katması turistik olarak geliştirmesi vb. işlevlerin yanında ulusal bir sinema kimliğinin oluşturulmasında da başat role sahiptir. Film festivallerinin sinema sanatına olan en büyük katkılarından biri; izleyicilerin film eleştiri pratiğini kazanabilmesi için kültürel altyapı sağlamasıdır. İzleyicilerde uyandırılacak bu seçicilik sayesinde, sinema filmlerinin başarı ve niteliklerinin meydana çıkması sağlanır. Festivaller sayesinde nitelikli film izleme kültürü alan izleyici zaman içerisinde filmin değerini ortaya çıkararak daha nitelikli filmlerin yapılması için izleyici talebini ortaya koyacaktır. “Dolayısıyla festivaller sadece yeni yapımların ve sinema sanatçılarının sinemaseverler ile bulunduğu etkinlikler olmanın ötesinde izleyicilerin sinema izleme edimlerini eğiterek onların görme duyularını geliştiren kültürel pratiklerdir” (TRTakademi, 2018, s.15).

FIAPF (International Federation of Film Producers Associations), Uluslararası Film Yapımcıları Birliği Federasyonu aynı zamanda uluslararası film festivalinin düzenlenmesinden ve bunların akredite edilmesinden sorumlu kuruluştur. Kuruluş aralarında Türkiye’nin de bulunduğu 29 ülke ve 36 derneğin üyeliği ile çalışmalarına devam etmektedir. FIAPF, akredite ettiği uluslararası film festivallerini yarışmalı film festivali, özel alan yarışmalı film festivali, yarışmalı olmayan film festivali ve belgesel ve kısa film festivali olmak üzere toplam dört başlık altında toplar. Güncel durumda 28 ülkeden 44 tane uluslararası film festivali akredite görünür. İstanbul Film Festivali ve Antalya Altın Portakal Film Festivali, özel alan yarışmalı film

festivalleri altında akredite edilmiş Türkiye’ye ait iki festival olarak karşımıza çıkar (fiapf.org, 2023). Bu oluşum tarafından akredite edilmemiş ancak Kültür Bakanlığı tarafından belirtilen toplamda 11 adet uluslararası film festivali bulunmaktadır (sinema.ktb.gov.tr, 2023).

Hem ulusal hem uluslararası film festivallerinin sayısı giderek artmaktadır. Elsaesser (2005), Avrupa’da yapılan film festivali sayısının, yıl içindeki günlerden daha fazla sayısı olduğunu belirtir. Festivaller artık sadece büyük kentlerde değil, orta büyüklükteki şehirlerde, yenilenmiş sanayi kentlerinde de faaliyette bulunur. Elsaesser, bunun sebebi olarak şehirlerin turistik çekiciliklerini artırmak ve bölgesel bir kültür merkezi olarak hak iddia etmek için festivallere ev sahipliği yapma düşüncesinin etkin olduğunu belirtir. Almanya’daki Brunswick ve İngiltere’deki Bradford’u da buna örnek olarak gösterir (s.86).

Film festivalleri geçen zamanda “kent pazarlamasının değişkenleri içerisinde bir dizi özgün rol üstlenmiştir”. Örneğin Venedik Film Festivali kentteki turizm sezonunu uzatmak gayesi güdülerek 1932 senesinde başlatılmıştır. Bu duruma bir diğer örnek ise Berlin Film Festivali’nin yerinin taşınmasıdır. Berlin Film Festivali’ni Almanya’nın birleşmesinin sembolü olduğu düşünülen “Postdamer Platz’a taşıma kararı kent pazarlamasının kenti bir finans merkezine dönüştürebilmek için gereken şirketlerin uzun vadeli ilgisini çekme konusunda başarısız olmasından sonra almıştır” (Killick, 2015, s.306).

Festivallerin akla gelen en önemli işlevlerinden biri de kentlere kattığı sosyal ve kültürel boyuttur. Bu boyut aynı zamanda “sinema endüstrisi ve film estetiğinin hangi kompozisyonlara sahip olduğunu göstermesi” açısından da kıymetlidir. Akla ilk gelen Cannes Film Festivali, Venedik ve Berlin Film Festivalleri uluslararası turizmi estetik bir şekilde sunmaları açısından dikkat çekerler. Toplumsal belleğin şekillenmesinde güçlü bir aktör olarak karşımıza çıkan sinema, modernleşmiş kent hayatının gündeliği olarak toplumsalın içerisinde yerini alır. Toplumsalın bir parçası olan sinema, ekonomik bir sektör ve modern dünyanın en önemli buluşlarından biridir. “Sinemanın bir sanat ve bir endüstri olarak gelişmesi, ulusal ve uluslararası ölçekte gündeme girmesi özellikle festivallerin sayesinde” (Türkoğlu ve Öztürk, 2003, s.248).

Festivallere katılan insanların kendilerine sunulan ürünler karşısında aktif katılım göstermeleri mümkündür. Kendilerine sunulmuş olan kültürel ürünleri okuma ve bu okuma

sayesinde farklı anlamlar üretmenin yanı sıra dayatılmış olan anlamları reddetme şansı tanımaktadır. “Bu nedenle festival ve bienaller bir yandan tabakalaşmayı kültürel sermaye ekseninde yeniden üretir ve var olan toplumsal yapıyı onaylarken bir yandan da bu yapıyı değiştirme potansiyelini taşırlar” (Yardımcı, 2014, s.31).

Film festivalleri bağlamında düşünüldüğünde düzenlenen etkinlikler sadece sinema çevrelerini ilgilendiren olaylar değildir. “Kent yönetimlerini, merkezi iktidarın kültürel ve iletişim iradelerini, medya ve şehrin iktisadi, turistik kuruluşlarını kendi programına katarak etkinliğini artırır”. Ayrıca festivallerin merkezi yönetimlerin eşitsiz dağılımlarından kaynaklı geri kalmışlığın önünde bir engel olarak işlev görmesi de mümkündür. Film festivallerinin sahip olabileceği işlevleri şu şekilde sıralamak mümkündür;

- 1 – “Sektör” olan Türk sinemasının bunu aşıp bir sinema endüstrisinin kurulabilmesi”
- 2 – “Film sanatının yeni biçimlerinin sunulup süregelen bir biçimde yenilerine alan açılması, böylece izleyicinin film beğenilerini geliştirmesi”
- 3 – “Kentın kültürel ve sosyal hayatına yeni bir yön katması”
- 4 – “İktisadi / turistik bir canlılığa alan açması”
- 5 – “Sinema kültürü / film festivalleri (sanat ve kültür çevreleri) aracılığıyla ülke ve özel olarak bazı kent ve çevrelerinin yakından tanınması”
- 6 – “Festivallerin medya aracılığıyla uluslararası kamuoyuna duyurulması; dolayısıyla genel bilgi akışının dolaşımı” (Türkoğlu ve Öztürk, 2003, s.249-250).

Bienal ve festivaller düzenlendikleri ilk zamanlardan itibaren belli bir gelir düzeyi, bilinç ve bilgi birikimine sahip bireylere hitap eder. Bu bireyler ekonomik ve kültürel birikimlerini değiş tokuş etmeye hazır haldedir. Dolayısıyla festivaller için ayrılan kaynaklar sayesinde, etkinlikler her ne kadar ücretsiz de olsa burada fayda sağladığı kişiler belirli bir kültürel sermayeye sahip insanlardır. Yardımcı, ilki 1973 senesinde düzenlenen İstanbul Festivali ile ilgili olarak Oya Baydar’ın 2 Haziran 1973 tarihli Yeni Ortam Gazetesindeki yazısını aktararak dönemin festivalinin belli bir sınıfa hitap ettiğini ifade etmektedir;

Baydar festivallerin “halka kapalı olduğunu söyler. Şüphesiz “ne gösterilerin yapılacağı yerlerin kapısında ne davetiyelerin veya biletlerin üzerinde ‘halk giremez’” yazmamaktadır, fakat artık toplumun farklı kesimleri arasında yükselen duvarlar “görünmez camlardan” yapılmaktadır. “Kim bir bilete aylarca öncesinden bin lira hatta 200 lira ayırabilir? diye sorar Baydar. “İki yüz lira bir orta Anadolu köylüsünün aylık geliridir.” Üstelik İstanbullular “bu gösterileri ayıracak parayı bulsalar da Bolşoy Balesi, Lessing yönetimindeki orkestra, Menuhin’in çalacağı keman konçertoları kendilerine yabancısıdır”. “Şu hâlde Cumhuriyetin 50. yılını kimler kutlamaktadır?” Şöyle cevap verir Baydar: “Batı’nın değerlerini benimsemiş, uluslararası sermayenin ortağı büyük sermaye; gelir düzeyi bir bilete 100 lira ödemeye elverişli olanlar, Paris’te Londra’da oturup da aylar önce festivalin biletlerini alma imkânı bulanlar (Yardımcı, 2014, s.120-121).

Güncel durumda bağımsız filmlerin yapım, dağıtım ve gösterim ağını yeniden şekillendiren ve bu dinamikleri elinde tutan festivaller dünyanın her yerinde Hollywood’un düzeni içerisine girmemiş “tüm sinema biçimlerinin anahtarını elinde tutar”. Hatta festival dinamiklerinin Hollywood ile önemli bir arayüz oluşturduğunu söylemek mümkündür. Çünkü festivaller de tıpkı Hollywood gibi küresel bir platform oluşturmuştur. Fakat ortada şöyle bir ayrım söz konusudur; festivaller Hollywood’un aksine bir pazar yeri gibidir. Bir tek türün veya onların istediklerinin dayattıklarının ötesinde geniş bir seçki sunarlar. “Bir kültürel vitrin (müzik veya tiyatro festivalleriyle karşılaştırılabilir), bir “rekabetçi mekan” (olimpiyat oyunları), bir dünya organı (ulusal sinemalar parlamentosu, çeşitli festivallerin siyasi gündemlerinden bazılarını göz önünde bulunduran sinematik STK’lar)”. Diğer bir söylem ile ifade etmek gerekirse; festivaller benzersiz bir platformda birbirleriyle iletişim içerisinde olan ve kendisine sunulan ekonomik, kültürel, politik, sanatsal vb. faktörleri bir araya getirme işlevini gerçekleştirmiş olur (Elsaesser, 2005, s.87-88).

Avrupa kıtası film festivallerinin beşiği olarak karşımıza çıkar. İkinci dünya savaşının yaşandığı yılların öncesi ve sonrasında gerekli teşvikleri bir araya getirecek jeopolitik bir konumda yer almaktaydı. Yine bu bağlamda film festivallerini Hollywood’dan bağımsız düşünmek oldukça zordur. Avrupa ve Hollywood arasında farklılaşan dinamik yapı film festivallerini anlamlandırmada oldukça önemli işlev görür. Avrupa sineması genel olarak Hollywood sinemasına karşıt olarak görülen bir sinema olmuştur. Avrupa sineması, sanat sineması ya da yüksek kültür gibi tanımlamalar çerçevesinde tartışılırken, Hollywood için kitlelerin eğlencesi ya da popüler kültür gibi kavramlar kullanılmaktaydı. Uluslararası film festivalleri, alternatif filmler ve sinema sanatında bir merkez olma durumunu oluştururken

Amerika tarafından düzenlenen OSCAR “Hollywood’un nihai tezahürünü temsil eder” (Valck, 2007, s.14-15).

Marijke De Valck, film festivallerini üç farklı dönem içerisinde toplar. Bunlardan ilki Venedik Film Festivali ile başlayıp 1968 olaylarının başladığı yıla kadar olan dönemi kapsar. Bu dönem ‘ulusal sinemaların vitrini’ olduğu dönemdir. 1968 yılında başlayan ve tüm dünyada karşılık bulan öğrenci hareketleri Fransız Sinematek’inin kurucu ve yöneticisi olan Langlois’in görevden alınmasına da sebep olur. Bu görevden alma, film festivallerini de etkiler. Akabinde gelen protesto hareketlerinin neticesinde Cannes ve Venedik Film Festivali durdurulur. Bir müddettir eleştirilerin göbeğinde olan Cannes Film Festivali bu eylemlerden sonra bir dönüşüm içerisine girmek zorunda kalır. Bunun önemli nedenlerinden bir diğeri de Pesaro Film Festivali’dir. 1965 senesinde kurulan bu festival politik ve deneysel filmlerin yer aldığı yapısıyla “Hollywood ve Batı Avrupa’yı temsil eden ‘Birinci Dünya’ sinemasına karşı alternatif” sunması, diğer birçok festivalin de bu değişikliğe gitmesinde etken olur. Bu değişimin yarattığı etkiyle film festivalleri “dünya politikaları ve uluslararası sinema kültürüne ait gündemleri belirleyebilecek kurumsal meşruluğa kavuşurlar”. Avangard sinemanın yeniden doğuş ve kayboluşunun gerçekleştiği bu dönemde film festivalleri bağımsız olarak organize edilen kimliklere sahip olur. Valck’in bahsettiği üçüncü dönem ise 1980’li yıllardan başlayarak günümüze kadar gelmiş olan zaman aralığıdır. Bu dönemde sayıları oldukça artan festivaller oldukça profesyonel bir hale bürünmüşlerdir (Öcal, 2013, s.213-214).

Harbord (2016); film festivallerinin üç ayrı işlevinden bahseder,

Birincisi, film festivalleri, baskın, yüksek bütçeli bir sinema tarafından marjinalleştirilen film kültürlerini sağlar. Bu “alternatif” filmler azınlık dili olabilir veya kimlikçi politikaya odaklanabilir veya kült sinemalar gibi bir azınlık estetiği içinde yer alabilirler. İkincisi, toplu olarak festivaller, her özerk alanın aynı zamanda ulusal bölgeler arasında filmlerin dolaşımını güvence altına alan bir dizi düğüme ait olduğu dağıtım yollarını işletmektedir. Daha spesifik olarak, film festivalleri, katılımcılara yüksek ticari risk taşıyan İngilizce konuşulmayan filmlerin dolaşımına hizmet vermektedir. Film festivallerinin üçüncü bir işlevi, filmin, uzmanları ve uzman olmayanları içeren yarı yapılandırılmış bir ortamda tartışılacak bir kamu kültürü olarak rol almasıdır. Son olarak, film festivalleri, bir yerin hem sakinleri hem de ziyaretçileri için belirli doğasını ve cazibesini gerçekleştiren ve canlandıran yerel ritüeller takviminin bir parçası olan, yere bağlı etkinliklerdir (s.69-70).

Günümüzün güncel ekonomi politiginde film festivallerinin alternatif bir dağıtım ağı oluşturduğunu söylemek mümkündür. Festivallerin en önemli amacı ticari olarak var olma şansı

olmayan filmleri ortak paydada birleşmiş seyircilere ulaştırmaktır. Peranson (2008), sayısı her yıl artan ve neredeyse hemen hemen her şehirde var olan festivalleri Starbucks'a benzetmektedir. Gösterdikleri film sayısını her geçen yıl artıran bu festivaller aynı zamanda sanat enstalasyonlarını da içine dahil ederek büyümüşlerdir. Ancak yine de yapımcılar, izleyiciler ve sinemacılar arasında sağladıkları etkileşim açısından oldukça önemlidirler (s.23).

Uluslararası film festivalleri, etnik, kültürel farklılıklarla alternatif filmlerin ve film sanatına ait üretimlerin yer bulduğu nadir platformlar olarak kurumsallaşmış ve bu kurumsallıkları meşrulaştırmıştır. Dünya çapında nitelikli, sanatsal ve alternatif filmlerin yetkinliği film festivallerinin onayından geçmektedir. Festivallerin sinemanın meşru 'sanat dünyası' kurumsal kimlikleri, gösterim yapmak üzere kabul ettikleri filmlerin üstünlüğünü de kendi seçki ve denetim mekanizmalarının yetkinliğini de tekrar tekrar küresel seyirciye ve küresel pazara ispatlamaktadır (Öcal, 2013, s.215).

Elsaesser (2005), geleneksel olarak düzenlenen film festivallerinin oldukça Avrupalı bir kurum olduğunu ifade eder. Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen önce keşfedilen festivaller; kültürel, ekonomik ve siyasi olgunluğa 1940 ile 1950'li yıllar arasında erişir. Venedik, Cannes, Berlin, Rotterdam, Locarno isimleri, Karlovy Vary, Oberhausen ve San Sebastian gibi film festivalleri film severlerin, eleştirmenlerin, gazetecilerin alanı iken, daha sonrasında "yapımcılar, yönetmenler, distribütörler, televizyon satın alma başkanları ve stüdyo patronları için pazar yerleri olarak" da işlev görmeye başlar (s.84).

1950 ve 1960'lı yıllarda festivaller gelişme gösteriyor olsa da bu durum Godard, Truffaut, Chabrol vb. yönetmenler tarafından eleştirilere maruz kalır. Eleştirilerin odağında ekonomik olarak gelişme göstermesinin yanı sıra, genelde film endüstrisini, özelde de Cannes Film Festivali'nin genç auteurlara yeterince ilgi göstermediği eleştirisine maruz kalır. Eleştirilerine devam eden yönetmenler aynı zamanda eleştirilerinin karşılığı olarak film yapmaya başlar. Bunların karşılığı olarak da Truffaut, Cannes Film Festivali'nden en iyi film ödülünü alır. Fakat tüm bunlara rağmen Fransız sineması ve festivallerin rolüne uygun olarak davranmamaları yönündeki düşünceye yönelik memnuniyetsizlik devam eder (Valck, 2007, s.61).

Festivallerin siyasi aktör olarak görüldüğüne vurgu yapan Peranson (2008), yapılacak olan festivallerin çıkar gruplarının baskılarına maruz kaldığını ve festivallerin sürekli bir iktidar mücadelesi içerisinde olduğunu belirtir. Bu mücadele sürecinin sonucunda da ortaya iki çeşit

model çıkar. Birincisini bir ‘iş modeli’ olarak tanımlayan Peranson, diğerini ise ‘izleyici modeli’ olarak tanımlar. Bu iki modele ait özellikler aşağıda tablo şeklinde aktarılmıştır (s.26):

Tablo 14: Film Festivallerini Anlamak İçin İki Model

İŞ MODELİ	İZLEYİCİ MODELİ
Yüksek bütçeli, esas olarak izleyici değil işletme geliri.	Düşük bütçe, çok sayıda işletme geliri katılımdan geliyor.
Prömiyer odaklı (dünya veya uluslararası)	Prömiyer kaygısı taşıyor.
Büyük kurumsal sponsorluk	Sınırlı kurumsal sponsorluk
Çoğu film için mevcut konuklar	Sınırlı sayıda misafir
Pazar / işletme varlığı	Küçük işletme varlığı
Geniş personel	Az sayıda personel
Büyük rekabet	Küçük rekabet
Film fonu/üçüncü dünya yatırımı	Filmler için yatırım yok
Retrospektif	Birkaç retrospektif
Çoğu film gönderilir	Çoğu film diğer festivallerde görülür veya talep edilir

Hollywood stüdyo katılımı	Küçük Hollywood stüdyo katılımı
Her zaman genişleyen	Aynı boyutta kalacak içerik

Kaynak: Peranson, 2008, s.27

Festivallerin, çekilen filmlere yerel pazardan küresel ekonomiye geçiş için sağladığı yardım, filmlerin üretimi üzerinde direkt ya da dolaylı bir etki yaratır. Ulusal pazarda üretilmiş filmler, projelerine başlarken festivalin beklentilerine uygun bir şekilde hareket ederler. Pek çok festivalin temsilcisi, danışmanı, programcısı filmleri seçkiye girmeden önce görür ve filme dair önerilerde bulunur. Festival tarafından verilen ödül ya da teşvik, yapım fonları yönetmenleri festivalin ortak zevkine uymaya davet eder. “Film pazarları ve film festivalleri arasındaki sınır bulanıklaştıkça bu dolaşım filmlerin dağıtım fırsatlarını araştırdığı ve dağıtım anlaşmaları sıklıkla bulduğu sanatsal değiş tokuş ve ticari iş birliği sağlar” (Farahmand, 2018, s.440).

Wong (2011), film festivallerinin, özellikle bağımsız filmler için dünyanın dört bir yanında büyük bir avantaj yarattığını ifade eder. Festivaller, dünyanın hemen hemen her yerinden bağımsız filmlerin yapım, dağıtım ve gösterim alanında alternatif bir alan sağlar (s.5). Özellikle bağımsız filmlerin gösterim alanı olarak başı çeken Sundance Film Festivali’nin Amerika’da başlaması dikkat çeker. Film yapımcılarını Utah eyaletine çekebilmek için 1978 senesinde Salt Lake City’de ABD Film Festivali gerçekleşir. 1980’de Park City Kayak Merkezi’ne taşınan festival, 1985 senesinde Robert Redford ve Sundance Enstitüsü’nün rehberliğiyle Amerikan bağımsız filmlerinin tanıtımına odaklanan Sundance Film Festivali olur. Geçen yıllar içerisinde de Sundance Film Festivali, Hollywood karşıtı bir oluşum olarak değerlendirilmeye devam eder (s.49).

Uğurlu ve Aşkan’ın (2018), Uluslararası Eskişehir Film Festivali üzerinden yaptıkları izleyici araştırması, izleyicilerin erişimde zorluk çektikleri filmleri festivallerde izleme oranını ortaya koyması açısından önemlidir. Festivale katılım nedenleri arasında “Sanat filmlerini izleyebilmek” ve “Ticari gösterime girme şansı olmayan filmleri izleyebilmek” cevapları %61’lik bir oran olarak karşılık bulur. Festival filmlerini izlemeye gelen seyircilerin %78’nin

ayda birden fazla sefer sinemaya gidiyor oluğu da çalışmanın dikkat çeken diğerk sonucudur (s.95).

Günümüze gelindiğinde film festivalleri salt film gösterimlerinin olduğu mekanlar olmaktan ıkmiştır. Festivaller artık filmlerin yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarını da yönlendirebilen, bunlara katkı yapan oluşumlar haline gelmiştir. Özellikle ilk filmini çekmek isteyen yetenekli sinemacılar için oluşturulan akademiler sayesinde filmlerin yapımında söz sahibidirler. Belli başlı festivaller kendi dağıtım ağılarını oluşturma şansı yakalamışken bazı festivaller ise bu filmlerin televizyon kanalları ya da dijital platformlar üzerinden gösterimini sağlamışlardır. Sağladığı yapım finansmanı, dağıtım ve gösterim ağı sayesinde festivaller film endüstrisi içerisinde önemli bir hal alır. Festivallerin, endüstri ve toplumla kurduğu ilişki daha aktif bir rol almasına da olanak sağlar (Iordanova, 2015, s.7).

Günümüze bakıldığında sanat filmleri festival ağı üzerinden “kendi görünmez cemaatlerini oluşturmuşlardır”. Bu oluşum tıpkı 19. yüzyılın sonunda bir örgütlenme ağı içerisine giren avangard sanatçıları hatırlatır. Geleneksel sanat anlayışına karşı bir tavır sergileyen ve kendi pratiklerini geliştiren avangard sanatçılar gibi sanat sineması da kendi pratiklerini geliştirir. Sinemacılar geleneksel film yapım pratikleri olarak tanımlanan bu oluşumda bir tarz geliştirir. “Modern sanat akımlarının uzantıları olan sanatçıların farklı ölkelerde açılan sinema kulüplerinde eserlerinin sergilenmesine benzer bir şeyi günümüzdeki yönetmenlerin filmlerinin festival ağılarında gösterilmesiyle birlikte düşünmek mümkündür”. Geçmişte sinema kulüplerinin açılıp tek çatı altında birleştirilmesi gibi günümüzde de film festivalleri bir çatı altında toplanarak kuruluşlar üzerinden akredite edilip çalışmalarına devam eder. Dönemin avangard sanatçılarının yapım, dağıtım ve gösterim ağı içerisine girmeyip kendi geliştirdikleri yöntemlerle bu işi halletmeleri gibi sanat sineması içerisinde yer alanların da aynı yolu izlediğini söylemek mümkündür. Festivaller üzerinden gerçekleştirilen bu eylemlerin geçmiş dönemlerden ayrılan tarafı ise turizm ve kültürel sermaye için önemli bir figür olmasıdır. “Bu şekilde festivaller hem uluslararası bir arena hem bir ekonomik pazar hem de kültürel sermaye kaynağı görevi üstlenirler” (Saydam, 2022, s.83).

Değişen yapıyla beraber festivaller artık yapımcıların ve diğerk profesyonellerin bir araya gelerek üretim odaklı çalışmaların yapıldığı bir yapıya bürünür. Pek çok festival sektör içerisindeki birçok kişinin birbiri ile karşılaşmasını ve şirketler arasında müzakerelerin

yapılmasını sağlar. Üretimle ilgili yatırımları teşvik için; festivalde geliştirme fonu ödülleri, ek finansman turları gibi özel oturumlar düzenlenir. Hatta festivallerin bir kısmı öyle bir hal almıştır ki bu konuda uzmanlaşmış insanlar gerekli çalışmaları yaparlar. Bu uzmanlar kimlerin gelecek vaat eden yapımlara yatırım yapabilecek ve yapmaya istekli olduğunu bilirler (Iordanova, 2015, s.8).

Tarihi, dünya sinema tarihinin başlangıcından bir sene sonraya dayanan Türk sineması, uzunca bir süre festivaller ile bir ilişki içerisinde olmaz. Üretim olarak film sayısının azlığı böyle bir ihtiyaca da gerek bırakmamaktadır. 1917 ile 1947 yıllarını kapsayan zaman dilimi içerisinde yılda ortalama 4 film çekilmektedir ki 1914, 1915, 1916, 1920, 1926, 1927, 1928, 1930 yıllarında Türk sinemasında hiçbir film çekilmemiştir. Emekleyerek giden Türk sineması bu haldeyken film şenlikleri ve festivalleri ‘yapmanın gereği pek yoktur’ (Şener, 1972, s.7).

Yerli Film Yapanlar Cemiyeti tarafından yayınlanan ‘Filmlerimiz’ isimli yayımda dönemin getirdiklerine karşılık olarak ülkenin ihtiyaç ve arzularına uygun filmler yapmak amacıyla 11 arkadaşın bir araya geldiği açıklanır. Yayımda ‘müsabaka’ başlığı altında “memleketimizde milli filmciliğimizin inkişafına çalışanları teşvik gayesiyle muhtelif ve müteaddit müsabakalar tertibine karar verilmiştir” denilerek yapılacak olan yarışmanın duyurusu yapılmıştır. “En güzel film, en çok muvaffak olan rejisör, en çok muvaffak olan operatör, en iyi senaryo, en çok muvaffak olan kadın artist, en çok muvaffak olan erkek artist” olmak üzere 6 dalda bir yarışma düzenlenmiştir (Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, 1946¹).

Yerli Film Yapanlar Cemiyeti tarafından ilk defa 1948 tarihinde gerçekleştirilen festival kapsamında en iyi film ödülünü Şakir Sırmalı’nın yönettiği *Unutulan Sır / Domaniç Yolcusu* (1946), en iyi yönetmen ödülünü ise *Bir Dağ Masalı* (1947) filmiyle Turgut Demirağ almıştır. Türkiye’de düzenlenen ikinci festival ise 1953 senesinde Türk Film Dostları Derneği tarafından düzenlenmiştir. İkincisi düzenlenen bu festivalde en iyi film ödülü *Kanun Namına* (1952) ve en başarılı yönetmen ödülü filmin yönetmeni Lütü Ömer Akad’a verilmiştir (Esen, 1994, s.109).

¹ 1946 senesinde yayımlanan bu dergide sayfa numaralarına yer verilmediğinden dolayı sayfa numarası belirtilememiştir.

Yine 1953 senesine gelindiğinde Türk Film Dostları Derneği tarafından Türkiye’deki ilk yerli film festivali düzenlenir (TRTakademi, 2018, s.15). Festival bittikten sonra 22 Mayıs 1954 tarihinde yayınlanan Akis Dergisi’nde “Festivalin Fiyaskosu” başlıklı yazı dikkat çeker. Yazı festival için “köy düğünleri gibi” benzetmesini yaparak başlar. Yazının devamında derneğin tek kişi tarafından idare edildiği, başvuran kırktan fazla film arasından tek kişinin sekiz film seçtiği belirtilir:

Bereket versin, tek seçici, dernek gibi idare edeceğini zannettiği bir jüri heyeti tertip etmek gafletine düşmüştü. Jüri âzası, daha ilk filmler başlar başlamaz, onları seyretmek istememiş, protestolarla durdurmuştur. Neticede, hiçbir filmin mükâfata lâyık olmadığı ilân edilmiştir. Buna rağmen tek seçici ve idareci festivalin büsbütün fiyasko vermemesi için jüriden, artistlerden en iyilerini, en iyi senaryoyu falan ayırmasını rica etmiştir. Jüri âzasından rey verecek yerde istifa edenler olmuş ise de bazıları dostluk adına bir seçim yapmağa razı oldular. Netice tuhaf çıktı. Mesela en iyi senaryo Bir Şehrin Hikayesi isimli kısa dokümanter filme verildi. Halbuki milletlerarası usullere göre, bu tarz filmler uzun metrajlı ve mevzulu filmlerle müsabakaya sokulmaz. Sonra en iyi artist diye kazandırılan Lale Oraloğlu oynadığı filmde bir başkası tarafından konuşturulmuştur, rolünü kendi konuşmamıştır. Bu da milletlerarası kaidelere uygun değildir. Yine mansiyon alan artistlerden Cahit Irgat jüri tarafından beğenilmeyen bir filmin kahramanı olarak oynuyordu. Bu kadar kötü bir filmin artisti nasıl beğenilir? Beğenildiğine göre filmi de sanatı sayesinde kabili tahammül hale getirmesi lazım gelmez miydi? (Akis, 1954, s.28).

Yine yapılan eleştirilerin başında yapımcıların halk böyle istiyor iddiası gelir. Yazıda prodüktörlerin bu bahaneye sığınıp bayağı filmler çekerek kendi bilgisizliklerinin ve zevksizliklerinin bedelini halka ödettiği ifade edilir. Dergide dikkat çekilen noktalardan bir diğeri ise izledikleri birkaç film dışında sinema bilgisi olmayan, ömründe stüdyo görmemiş insanların kendilerini senarist ve yönetmen olarak tanımladıklarıdır (Akis, 1954, s.28).

Dünyada film festivallerinin ilki 1932 yılında düzenlenen Venedik Film Festivalidir. Festival, İtalyan film endüstrisine yeniden canlılık kazandırmak, yeni gerçekçi filmlerin yaygınlaşmasını sağlamak gibi amaçlarla yapılır (Esen, 1994, s.106). Yurtdışında yapılan festival ve şenliklerde Türkiye’ye ilk ödül Muhsin Ertuğrul tarafından ikinci defa çekilen *Leblebici Horhor* (1934) filmine verilir. Film 2. Venedik Film Şenliği’nde Onur Diploması kazanır (Özgüç, 1990, s.65). Takvor Nalyan ve Dikran Çuhacıyan’a ait operet Ertuğrul tarafından ikinci defa çekilir. Bu kez sesli, sözlü, şarkılı ve geniş bir oyuncu kadrosu tarafından çekilmiş film aldığı Onur Diploması ödülüne rağmen ticari olarak çok büyük bir başarısızlığa uğrar. Adana’da ikinci haftasına giren film bilet fiyatlarında yapılan özel indirimine rağmen seyircileri salonlara toplayamaz (Scognamillo, 2003, s.59).

Türk sinema tarihi içerisinde dikkat çeken gelişmelerden biri de 1975 senesinde İzmir’de, İzmir Sinema ve Kültür Derneği tarafından yapılan I. İzmir Bağımsız Sinema Festivali, diğeri ise Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü tarafından düzenlenen 2. Kısa Film Şenliği’dir. Birincisi düzenlenen İzmir Bağımsız Sinema Festivali’nin düzenlenmesine dair yöneticilerin yaptıkları açıklama dikkat çekicidir:

Egemen ticari sinema düzeninin dışında materyalist sinema örneklerinin hazırlanabilmesi, değerlendirilmesi, yapım olanaklarının araştırılıp örgütlenmesi, kuramsal çalışmaların gözden geçirilmesi ve tartışılması, sinemanın etkinliğinden yararlanarak emperyalist kültür ve diğer yoz tutucu kültürlerle savaşılmaya için Birinci İzmir Bağımsız Film Festivali ileri bir adımdır (Yedinci Sanat, 1975, s.3).

Dergi yazısında birincisi düzenlenen İzmir Bağımsız Sinema Festivali’nin ‘tek kelimeyle’ başarısızlıkla sonuçlandığını ifade eder. Başvuru tarihleri içerisinde yarışmaya yeterince film gelmemesi ve bunun neticesinde yarışmanın iptal edilmesi dikkat çeken en önemli nedendir. Dergi, İzmir’de düzenlenen festivalin başarısızlıkla sonuçlanmış olmasının kendileri için temel nedeninin; İzmir’de bağımsız bir yarışmaya gerek duyulup duyulmadığı düşünülmeksizin yapılmış olduğudur. İkinci neden ise materyalist sinema yapıma amacı olan bu festivalin, materyalist sinemaya dair kuramsal tartışmaları tam olarak yerine oturtmamışken bu minvalde film bekleme hatasıdır. Bağımsız filmler üzerine odaklanmış olan bu şenliğin kazanımlarından biri, bu iş üzerine düşünen insanların bir araya gelerek üzerine tartışmaların yaratılabilmesini sağlamaktı. Ancak konu üzerine düşünen ve bir şeyler yapmak isteyen insanların daha çok İstanbul’da olması ve o sırada bu insanların Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü tarafından düzenlenen festivalde yer alması, İzmir Bağımsız Sinema Festivali’nin üçüncü başarısızlık nedeni olarak karşımıza çıkar (Yedinci Sanat, 1975, s.4-5).

1990’lı yıllar itibariyle bireysel konulara yönelen filmler yerli dağıtım ağı içerisinde zorlanmaya başlar. Sinema salonlarında gösterim şansı bulabilen filmler de sınırlı sayıda izlenerek gösterimden kalkar. Bu dönem çekilen ve bağımsız olarak tanımlanan filmlerin ayakta kalabilme konusunda en büyük şansları festivaller olur. İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından organize edilen İstanbul Film Festivali ve Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde kazanılan ödüller sayesinde, kısmen de olsa ayakta kalabilirler. Uluslararası festivallere katılan filmler buralarda gösterim şansı yakalar ve bir sonraki filmleri için finansal destek sağlarlar (Daldal, 2021, s.167).

1990'lı yılların başından itibaren değişen Türk sinema yapısıyla ortaya yeni sinemacılar çıkar. Yeşilçam'dan ayrı düşen bu sinemacılar için film festivalleri çok önemli bir hal alır. Yönetmenler kendilerini festivallerden para kazanmak ya da başarı elde etmek gibi baskılar altında hissederler. Geleneksel üretim ve dağıtım kalıplarının dışına çıkan bu sinemacılar için festivaller çok önemli bir platform halini alır. Çünkü bu sinemacıların ayakta kalabilmek adına sinemaseverlere ve festivallerin desteğine ihtiyaçları vardır (Daldal, 2021, s.176).

TRTakademi tarafından festivaller üzerine hazırlanan raporda, film festivallerinin yöneticileri ile de görüşme sağlanmıştır. Bu görüşme doğrultusunda festivallerle ilgili görüşleri sorulduğunda “sanat filmlerine imkan”, “genç, yeni yönetmen ve oyuncular” ile “sinema sektörüne katkı” olarak üç tema altında ortaklaştıkları görülür. Türk film dağıtım ve gösterim endüstrisi içerisinde yer alma imkanı bulamayan birçok sanat filminin izleyiciyle buluşması yöneticilerin dikkat çektiği önemli noktalardan biridir. İlk filmini çekmiş ya da no-name olarak tabir edilen oyuncuların kendilerini festivaller yoluyla göstermeleri, yöneticiler için festivalin diğer önemli bir ayağını oluşturur. Endüstri içerisinde yer alan aktörlerin bir araya gelmesi ve burada yeni projeler üzerinden iletişim kurulması dikkat çeken noktalardan bir diğeridir (2018, s.212-213).

Çalışmanın odaklandığı ve önem teşkil eden bir diğer konuya Türkiye’de düzenlenen film festivallerinin temel sorunlarıdır. Konuyla ilgili festival yöneticileri ile yapılan çalışmada değinilen sorunlar yedi temel başlık üzerine odaklanmıştır. Bunlar; ideolojik yaklaşım, ekonomik sorunlar, teknik sorunlar, kurumsallaşamama, sektörün temsil edilmemesi, jüri sorunu ve tanıtım sorunlarıdır. Festival yöneticileri, festivallere dair en büyük sorunun, festival düzenleyicilerinin ideolojik yaklaşımı olduğunu ifade eder. Yeterince bütçe ayrılamaması festivallerin çok dar bir zaman dilimine sığdırılması ve tanıtım faaliyetlerinin yeterince yapılamamasına neden olur (TRTakademi, 2018, s.214,215).

Özellikle de son dönem sinemasında üretim içerisinde olan yönetmenlerin kendilerini en rahat gösterebildikleri mecra film festivalleridir. Kendi dağıtım ağını sağlayan film festivalleri, ulusal sinemalarda dağıtım ve gösterim şansı bulamayan filmlerin, uluslararası film çevrelerince tanınmasını sağlar. Festivallerin yüklenmiş olduğu bu misyon sayesinde, son yıllarda film festivalleri üzerinden başarısını kanıtlayan sinemacılar dünyaca da tanınır hale

gelmişlerdir. Festivaller, filmlerin dünya sinemasında yer alabilmesi için adeta bir onay merci halini almışlardır (Yetkiner, 2019, s.51).

Bağımsız sinemanın dağıtım ve gösterim alanı çok sınırlı bir varlık gösterir. Bağımsız sinemacılar daha fazla seyirciye ulaşabilmek için ulusal ve uluslararası festivalleri kullanır. Fakat festivaller yolu ile kazanılabilen yeni dağıtım olanakları ve uluslararası seyirciye ulaşma çabası, içerik üretme aşamasında yaşanan kısıtlama, bağımsız sinemayı engelleyen kültürel bir baskı olarak yer alır. Bağımsız film üretiminin ‘bağımlılıkları’ arasında bulunan festivaller, filmlerin yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarında önemli bir nokta teşkil eder. Ancak bu süreçte bir çift başlı durum meydana gelir. Festivaller yaratıcılık aşamasında yaptıkları desteklerle filmlerin yapımını sağlamakta, öbür yandan da sinemacıların üretim aşamasında film içeriklerine müdahale edebilecek bir etkiye sahip olmaktadır (Kirel, 2021, s.69).

Yine Kirel’in, İran filmleri üzerinden küresel seyircilik kavramını irdelediği çalışması, festivallerin işlevselliğini göstermesi açısından önemlidir. Festivallerin ulusal sinemalar üzerinde yarattığı etki açısından İran filmleri önemli bir örnektir. “İran filmleri kendi ülkelerinden kovulmuş, uluslararası açıdan başarılı, prestijli, bağımsız ve alternatif yapımlar olarak öne çıkmaktadır”. Kendi ülkesinde baskılar ve engelleme çalışmalarına rağmen ana akımın karşısında duruş sergileyen bu filmler, kendi ülkeleri dışında dolaşım şansını festivaller sayesinde edinirler. Yaşanan bu sıkıntıların yanında Hollywood sineması karşısında kendi ülkelerinde gösterim şansı bulamayan bu filmler, festivaller aracılığıyla “küresel bir seyirci” yaratırlar. “Festivaller filmlere kattıkları ‘değer’ ve ‘aura’ ile ulusal ölçekte üretilen filmlere uluslararası alanda dolaşabilme ‘yetkisi’ ve ‘gücü’ verdikleri için de bu anlamda önemli bir işlev üstlenirler” (2006, s.55-60).

Küreselleşen dünyada farklı sermaye biçimleri zamanla birbirlerinin yerlerini alabilmektedir. Küreselleşen yapı içerisinde kültürel sermaye, sosyal sermaye ile birleştikten sonra iktisadi sermaye için gerekli koşulları sağlamış olur. Fakat burada sadece kültürel sermayeye sahip olmak yeterli değildir. Sahip olunan kültürel sermayeyi görünür kılıp bir marka ile buluşturmak önem arz eder. Günümüzde festivaller marka olma ve görünür kılma çabasının merkezi halini almışlardır. Yeşilçam’dan ayrılan ve bu kalıpların dışında işler yapan bağımsız sinemacılar geleneksel yapım ve dağıtım ağının dışına çıktıkları için festivaller üzerinden kültürel sermaye sahibi olmaya çalışmaktadırlar. Sinema alanında adını duyurmuş

birçok sinemacı, festivaller ve onların iktisadi uzantıları sayesinde çalışmalarını görücüye sunarlar. “Bu döngü yönetmenlerin festival ağı içerisinde kalmalarını zorunlu kılmakta ve belli bir tür kültürel hegemonya içerisinde eserler vermeleri sonucunu doğurmaktadır” (Daldal, 2021, s.177).

Bu durum zaman içerisinde festival izleyicisi kavramını da ortaya çıkarmıştır. Belli konu ve üsluba sahip bu filmlerin seyircisi de zaman içerisinde sabit bir hal almaya başlar. Sinemacılar bu baskı altında kalarak filmlerini üretmekte ve kendilerini sınırlamaktadırlar. Kendilerinin de sıkça tekrar ettiği festival filmi kavramı bunun göstergelerinden biridir. Hatta günümüzde festivaller bile kendi aralarında bir tür ayrışma içerisine girmişlerdir. Yapılan filmlerin hangi festivale uygun olacağı, hangi festivaller tarafından kabul alacağı da film yapım öncesi ve sonrası üzerinde durulan konuların başında gelir. Bu ayrışma ‘bağımsız sinemacı’ları da baskı altında tutmakta ve bu festivallere uygun şekilde üretime koşullandırmaktadır. “Festivallerde alınan ödüller, hatta filmin sadece o festivalde gösterilmesi bile filmin “satması” için büyük önem taşıdığı için sinemacılar da bu “nazik” müdahalelere boyun eğer” (Daldal, 2021, s.182).

Türkiye’de film festivalleri ve bağımsızlık tartışmalarına katılan bir diğer isim Ahmet Boyacıoğlu’dur. Antalya Altın Portakal Film Festivali direktörlüğü yanı sıra, Gezici Film Festivali’nin de direktörlüğünü gerçekleştiren Boyacıoğlu; “bir film festivali para kazanan ve kar getiren bir etkinlik olmadığı için daima bağımlıdır” ifadesini kullanır. Bağımsızlık kavramının üzerinde durmanın gerekli olduğunu aktaran Boyacıoğlu özellikle Ankara Sinema Derneği tarafından düzenlenen Gezici Festival’in kendisine sponsor olan kuruluşlara bağımlı olduğunu vurgular. Adana ve Antalya Film Festivallerinin belediyelere bağlı olduğuna dikkat çeken Boyacıoğlu, dolayısıyla festivallerin geleceğinin de başkanların iki dudağının arasında olduğunu belirtir. Festivallerin bu bağımlılığı sadece Türkiye’de böyle değildir. “Berlin Film Festivali, Berlin Belediyesi ve Kültürden Sorumlu Devlet Bakanlığına bağımlıdır. Cannes Film Festivali doğrudan devlete, Fransız Ulusal Sinema Merkezi CNC’ye ve Fransız film endüstrisine bağımlıdır” (Özdemir, 2020, s.138-139).

Amerika’da bağımsız sinemanın ortaya çıktığı yıllarda orada olduğunu ve durumu yerinde gözlemlediğini ifade eden Kutluğ Ataman; film festivallerinin o günden bugüne olan dönüşümünü şu şekilde ifade etmektedir:

Amerikan bağımsız sineması ilk ortaya çıktığı zamanlarda ben oradaydım, o insanların içerisindeydim. Sundance daha yeni kuruluyordu mesela ama şimdi Sundance'e gidenlerle şimdiki Sundance arasında tanınmaz bir fark var. Şimdi Sundance gitseniz herkesin elinde cep telefonları var, filmi seyrederim şu an, bunu almalıyım, bu filmi alalım gibi durumlar var, market gibi bir şeye dönüştü. Eskiden gerçekten bağımsız filmlerin yapıldığı, insanların evde yaptıkları filmler gösterilirdi. Cannes Film Festivali'nin evrilmesi gibi evrildi. Cannes Film Festivali ilk açıldığı zaman bir auteur film festivali olarak açıldı, şimdi binlerce kişi koşuyor fuar gibi. Bu manada bu tür filmler bağımsız çekildikleri zaman belki daha fazla cesaret ve serbestlik hissedebilir sinemacı. Ama başına kötü bir şey geldiği zaman mecburen bazen o cesareti gösterebiliyorsun, iPhone ile film çekmek gibi. Yoksa aklının gerisinde benim bu filmi satmam lazım dolaşıyor. Kültür Bakanlığı bana bir daha para vermez, Almanlar beni ciddiye almayacak, en azından para üretilip benim bunu geri vermem gerekiyor gibi korkular oluyor. Bu yüzden hep ortak paydanın estetiğine ve algısına yönelik baskılar hissediyor yönetmen (Özdemir, 2020, s.99).

Sayıları hızla artan film festivalleri bağımsız sinema için hâlâ en önemli durak noktalarından biridir. Hem ulusal hem de uluslararası sinema arenasında filmlerin gösterimi sinemacılara yeni kapılar açar. Filmlerini seyircilere ulaştırmanın yanı sıra yeni filmleri için gerekli destekleri de festivaller sayesinde edinirler. Uluslararası festivallerin en önemli taraflarından biri de ulusal sanatçıların gerçekleştirdiği çalışmaları uluslararası bir alana taşıyor olmaktır. Zaman içerisinde kendi sınırlarını oluşturan bu festivaller sinemacılar tarafından rağbet edilen yerler haline gelir. Birçok sinemacı çektiği filmin ilk gösterim yeri olarak festivalleri tercih ediyor olmasının en önemli etkenlerinden biri de budur.

3.1.2. Bağımsız Türk Sineması ve Dijital Platformlar

Bağımsız sinemacılar için tekelleşen sinema sektörü karşısında alternatif dağıtım ve gösterim modelleri daha da elzem hale gelmiştir. Sinemada yaşanan teknolojik gelişmeler dijitalleşmeyle beraber seyir kültüründe de önemli değişimler yaratmıştır. İnternetin artık her an ve her yerde olması, insanların internete ulaşabilecekleri cihazların gittikçe artması, internet üzerinden izlenen içeriklerin sayısını oldukça artırmıştır. Dağıtım ağının içerisine girme şansı yakalayamayan ve gösterimden mahrum kalan bağımsız sinemacılar için dijital platformlar önemli bir kilometre taşı haline gelmiştir. Son yıllarda dijital platformlar tarafından prodüksiyonu sağlanan filmlerin uluslararası festivallerde önemli başarılarla imza atmaları, prestijli ödüllere sahip olmaları, dijital platform ve bağımsız sinema arasındaki ilişkiyi sorgular hale getirmiştir.

İnternet çağı kendiyle beraber sinemaya dair birtakım tartışmaları meydana getirir. Bu tartışmaların temelinde çevrimiçi olarak izlenen film sayısının artması ve sinemaya gitme eyleminin son bulması gelir. Birçok medya eleştirmeni, sinemacı ve endüstri savunucusunun uzlaştığı nokta; dijital film dağıtımının zamanla geleneksel dağıtım yöntemlerinin yerini alacağı ve teknolojinin desteğiyle beraber odalarımızın içine gireceğidir. Destekçilerin inanışlarına göre sinemaya gitme zaman içerisinde ölecek, video marketler yok olacak ve insanoğlunun eğlence ihtiyacını karşılayacak bir tek cihazda birleşecektir. “Görüntüleme alışkanlıkları artık multipleks programcılarının ve yayıncıların kaprisleri tarafından belirlenmeyecek ve tüketiciler istediklerini, istedikleri zaman izleyebilecekler”. Bu durumu destekleyenlerin diğer bir ifadesi de gelişecek bu dijital ağ sayesinde geleneksel dağıtım ağları devre dışı bırakılacak ve bağımsız yapımcılar için bir nimet olacaktır (Lobato, 2009, s.167).

Dijital çağda teknoloji alanında yaşanan gelişmeler aynı paralellelikle sinemayı da etkiler. Stam (2014); sinemanın zor bir şekilde elde ettiği “popüler sanatların kralı” sıfatını kaybettiğini ifade eder. Bu kayıp beraberinde bilgisayar oyunları, televizyon, sanal gerçeklikle rekabeti de zorunlu kılar. Dijital çağda yaşanan bu değişimler izleyicilik deneyimleri üzerinde de değişiklikler yaratır. Filmleri, asıl mekanı olan sinema salonlarından kopartarak uçaklarda, havaalanlarında, barlarda izlenmesini sağlar. Bu değişiklik sadece mekan üzerinden olmaz. Bu gelişmeler “aynı zamanda yeni görsel işitsel teknolojilerin yeni bir sinemanın yanında yeni bir izleyici doğurduğunu gerçeğini de ele almak zorundadır” (s.323,325).

iTunes 2006’nın Eylül ayında iTunes Store’dan uzun metrajlı film indirme imkanı veren ilk şirket olur. iTunes’un bu imkanı sağlamasıyla beraber bağımsız filmler için yeni bir kapı açılır. Platformun hizmet verdiği bu yıllarda büyük stüdyolar DVD ve Blu-ray’den para kazandıkları için iTunes gibi platformlara önem vermez. Bu sayede bağımsız filmler iTunes üzerinden gösterim şansı yakalar. New York merkezli bir dağıtım şirketi olan Filmbuff’un Finans ve Operasyon başkanı Mickey Slevin, iTunes ile anlaşma yapmayı bağımsız sinemacılar için bir engel olarak görür. Slevin, filminizin iTunes’ta yer alabilmesi için öncelikli olarak platform ile anlaşması olan bir şirket bulunması gerektiğini ifade eder. Bu durum bağımsız sinemacılar adına filmleri toplayacak ve dağıtımını yapacak şirketlerin ortaya çıkmasını sağlar. Bu şirketler bireysel film yapımcılarından bağımsız filmleri toparlayarak doğrudan

kullanıcılara filmleri satan ya da kiralayan iTunes, Netflix, Amazon Prime, Hulu ve Google gibi dijital platformlara film tedarik eder (AbouZeid, 2015, s.24-25)

Netflix orijinal programlar üretme açısından “akışa dayalı ilk ağıdır”. Platform olarak kendisine rakip olan Hulu ve Amazon’dan farkı daha çok dizi filmlere odaklanmış olmasıdır. 2018 yılı verilerine bakıldığında platformun 190 ülkede 117 milyon abonesiyle rakiplerine büyük bir fark attığı görülür. Şirket 1997 yılında California’da DVD posta kiralama şirketi olarak faaliyetine başlar. Aradan geçen on yıl içerisinde şirket posta yolu üzerinden toplamda bir milyar film kiralar. Teknoloji alanında yaşanan hızlı gelişmeler şirket üzerinde önemli etkiler yaratır. Özellikle 2000’li yılların başında internet alanında yaşanan gelişmeler, şirketin form değiştirmesinde etkili olur. İnternet veri hızının artmasına paralel olarak bant genişliğindeki maliyetlerin azalması, platformun günümüzdeki halini almasına vesile olur. Şirkete ait tüm film ve programlar internet üzerinden talep sistemine dahil edilir. 2008 yılında internet üzerinden yayın akışını başlatan şirket on sene sonra tüm internetin beşte birini tüketecek seviyeye gelir (Shattuc, 2020, s.150).

Öncelikli işi e-perakende olan Amazon, var olan müşterilerini daha sık alışveriş yapmaları için Prime programına yönlendirmeye dayalı SVOD (Talep Üzerine Video Aboneliği) kullanmaktadır. Şirket e-perakende ağını genişletmek için televizyon ağlarıyla simbiyotik bir ilişki içine girer. Amazon'un 2014 senesinde HBO tarafında üretilen içeriklerin büyük bir bölümünü satın alması “HBO markalı içerik sağlayıcısı olarak pazarlaması, geleneksel kablo ağı marka kimliklerinin tüketicilerin ilgisini çekme ve Prime üyeliği aboneliklerini artırma konusundaki güvenini yansıtmaktadır”. 'Streaming Partners Programı'nın" 2015 yılında tanıtılması, 2016'da Amazon'un “kanal” haline gelmesi televizyon ile arasında gerçekleşen simbiyotik ilişkinin devamı sayılır. Amazon'un televizyonla olan bu simbiyotik ilişkisine karşı olarak Netflix daha agresif bir politika izler. Netflix televizyon ağları ile bir bütünlüklü ilişki yerine kendini onların yerine konumlandıran ve kendini ona rakip gören bir yapıdır (Wayne, 2018, s.726).

Diğer önemli dijital platformlardan biri de HBO kanalıdır. Edgerton (2008); HBO’nun tarih içerisinde teknolojiye karşı kendini sürekli geliştirip bugünlere geliyor oluşunu “dokuz hayatını yaşayan bir kedi gibi, eşsiz değişim atmosferinde her seferinde hızlıca ayakları üzerinde durmayı başarıyor” şeklinde ifade eder. Kanalin içeriğinde hala ilk yayınlanan

Hollywood filmleri ve spor müsabakaları yer alır. Ayrıca bunların haricinde kanalın yaratıcı ekibi tarafından oluşturulan diziler ve belgeseller de seyirciye sunulmaya devam edilir. Bu çalışmalarını dünya geneline Video on Demand yöntemiyle günün her saatinde sunar (s.17).

Shattuc, ABC, CBS ve NBC'nin 1950'lerdeki gibi üç büyük yayın ağına benzer şekilde 2010'larda televizyon yayın endüstrisinin Netflix, Amazon ve Hulu şirketleri etrafında döndüğünü belirtir. Bu üç büyük şirketin yanında yer alan YouTube, Apple ve Facebook Watch üç küçük olarak kalır. "Ancak 2018'e kadar yayın şirketlerinin net bir sıralaması olsa da Netflix'in başarısı, her büyük TV ve internet şirketinin sektöre girmek için yarıştığı bir sonraki büyük yayın hizmeti için bir savaşı ateşledi". Bunların yanı sıra; MUBI, Fandor, Shudder ve Crunchyroll gibi şirketler de büyümeye devam eder. Bu platformların büyümesine sessiz kalmak istemeyen Disney'in 2019 yılında kendi yayın platformunu oluşturması ve akabinde kendisine ait filmlerin tümünü Netflix'ten alması bu alandaki rekabetin görülmesi açısından önemlidir (2020, s.146).

İnternet üzerinden video dağıtım işleminde 2010 önemli bir kilometre taşı olarak karşımıza çıkar. Bu tarihten önce de internet vasıtasıyla video dağıtım söz konusuydu ancak kullanılan içerikler televizyon mantığına uygun içerikler değildi. Özellikle BBC'nin iPlayer hizmetini başlatmasından sonra önemli bir dönüm noktası gerçekleşmiş olur. Videoyu tek başına dağıtma teknolojik kapasitesi, görüntüleme uygulamalarında yaygın bir değişiklik sağlamak için yetersizdi. Ancak 2010'da HBO Go ve Netflix, internet üzerinden dağıtılan kesintisiz, yüksek kaliteli bir televizyon deneyimi sundu. Bu duruma ek olarak bilgisayar ve televizyon ekranlarına alternatif olarak tabletler de gelişimin bir diğer sac ayağı olarak karşımıza çıkar (Lotz, 2016, s.131).

Tablo 15: 2018'de ABD Merkezli Yedi Şirket İçin Yayın Hizmetleri

	Netflix	Amazon Prime Video	Hulu	Youtube Premium	Facebook Watch	Apple	Sony Crackle
Aylık Ücret	Standart:10.99\$ Temel:7.99\$ Premium:13.99\$	Prime Video:8.99\$ Amazon Prime:12.99\$	Ticari Olmayan: 7.99\$-11.99\$ Canlı TV Hizmeti: 39.99\$	11.99\$	Belirlenecek	Ücretsiz	Ücretsiz (reklam tabanlı isteğe bağlı video hizmetleri)
Abone	30.1 Milyon	Amazon Prime:100 milyon Prime Video: 26 Milyon	20 Milyon	1.5 Milyon		Dünya çapında 2 milyar kullanıcı Kuzey Amerika'da günlük yaklaşık 185 milyon aktif Facebook kullanıcısı	Sony Crackle uygulamaları 100 milyondan fazla kez indirildi 5 milyon aylık tekil ziyaret
İçerik Harcamaları	2018'de 12-13 milyar dolar	2018'de 5 milyar dolar	2.5 Milyar dolar	Yüz milyonlarca	1 Milyar dolar	1 Milyar doların üstünde	Açıklanmadı
Başarı Projeleri	Stranger Things” “Orange is the New Black”	“The Grand Tour” “Sneaky Pete”	“The Handmaid’s Tale” “South Park” (off-net)	Cobra Kai”		Ball in the Family”Mike Rowe’s “Returning the Favor”	“The Oath” “Comedians in Cars Getting Coffee” (moved to Netflix)
Başarısız Projeleri	The Get Down” “Gypsy”	“Crisis in Six Scenes” “The Last Tycoon”	“Hard Sun”	Youth & Consequences”		Its partnerships with controversial information sources	Sequestered

Hizmet Verilen Bölgeler	90'dan fazla ülke	200'den fazla ülke	Sadece Amerika	7 Ülke		Tüm Dünya	20
Orijinal Dizi Sayısı	700 (Tüm Dünya)	Amerika'da 125	20-25	0	0-25	14	27
Kazandığı Ödüller	43 Emmy, 225'in Üzerinde Adaylık	10 Emmy, 66'nın üzerinde adaylık, 3 Oscar, 8'in Üzerinde Adaylık	10 Emmy ve 47 adaylık	YouTu be en az dokuz kez aday gösterilmesine rağmen YouTu be Premium henüz Emmy'ye aday gösterilmedi		Henüz Primetime Emmy adaylığı yok, ancak Facebook Watch 2018'de üç defa Emmy'ye aday gösterildi	5 Emmy Adaylığı

Kaynak: Shattuc, 2020, s.148-149.

Sinema; peliküle dayalı üretim şeklinden yapısal olarak değişikliğe uğrayıp dijitalleşmiş ve bu değişim diğer alanlarda da devam etmiştir. Sinemanın içerisinde yaşadığı bu dijital dönüşüm kendisiyle beraber kendisine dair ritüellerde de değişimi meydana getirir. Sinema teknolojisinde yaşanan bu değişim ve dönüşüm izleyicilerin film izleme pratiklerinde de değişimleri tetiklemiştir. “Sinemada dijitalleşme ve bunun getirdiği yapısal değişimler (örneğin seyir kültüründeki yenilikler, dijital platformlar gibi), sinemanın kendi iç dinamiklerinin yanında küresel kapitalizmin dijital kapitalizme dönüşümü ile ilgilidir” (Erkılıç ve Duruel Erkılıç, 2021, s.103).

Televizyonun icadı ve toplum içerisinde giderek yaygınlaşmasıyla beraber sinemanın yerini televizyona bırakacağı tartışması, dijital platformların yaygınlaşmasıyla beraber geleneksel konumunu yitireceği iddialarıyla devam eder. Günümüzde üretilen birçok sinema

filmi artık sadece sinema ya da televizyon için üretilmez. Birçok dijital yayın platformu çok büyük bütçeler ile filmler yaptırıp kendi platformlarında yayınlar. Gösterim olarak başlayan dijital platformların serüveni “daha sonra ise üretim, gösterim ve dağıtım süreçlerine de dahil olarak dikey bütünleşik yeni bir iş modeli” ile devam eder. Geleneksel film dağıtım ve gösterim ağının dışında alternatif olarak varlık gösteren platformlar, film seyir kültürünü topluluktan bireysel izlemeye doğru çevirir (Zengin, 2022, s.194).

TRTakademi tarafından 2018 yılında yapılan çalışmada yer alan konulardan biri de izleyicilerin film izlemek için kullandıkları ortam ve yollardır. Çalışma hane halkı, sinema seyircisi ve film festivalleri izleyicileri olmak üzere üç örneklem grubu üzerinden yapılmıştır. Çalışmanın sonuçlarına göre; “hane halkı katılımcılarının film izlemek için günde en az bir defa kullandıkları ortam” sorusuna karşılık olarak %40,7 ile televizyon ilk sırada yer alırken %24,3 internet ikinci sırada, %3,6 ile sinema salonu üçüncü sırada yer alır. “Sinema izleyicilerinin film izlemek için günde en az bir defa kullandıkları ortam dağılımlarında” %38,9 ile ilk sırada internet yer alırken ikinci sırada %30,3 televizyon yer alır. Onu takiben sinema salonları %5,4’lük bir orana sahiptir. “Film festivali izleyicilerinin film izlemek için günde en az bir defa kullandıkları ortam dağılımları incelendiğinde” %38,8’lik bir oran ile internet ilk sırada yer almaktadır. İkinci sırada %24,3 ile televizyon, üçüncü sırada %3,8 ile DVD-VCD seçeneği yer almaktadır (s.45).

Yukarıdaki araştırma göstermektedir ki sinema ve festival filmi izleyicilerinin film izleyebilecekleri ortamın başında internet gelmektedir. Gelişen dijital teknoloji sayesinde zaman ve mekan tanımaksızın internete erişim mümkün hale gelmiştir. Aynı zamanda teknolojinin imkanı ile izlenebilecek ekranlar her tarafımızı sarmış haldedir. Özellikle büyük şehirler dışında kalan yerlerde izleyicilerin festivallere katılım imkanı bulunmadığı için internet üzerinden filmlere erişmek haricinde çok az şansları vardır. Dijital platformların sunduğu bu imkan sayesinde izleyiciler artık zaman ve mekan sınırına bağlı kalmadan, dilediği zaman, dilediği yerde, dilediği filmi izleme şansına sahip olur.

Dijital mecralar, sinema salonlarındaki kollektif sinema deneyiminden farklı olarak bireysel bir seyir imkanı sunar. Bu durum seyircilerin sadece popüler filmleri değil aynı zamanda bağımsız filmleri de bireysel olarak izlemelerini sağlar. Sinemaya gitme deneyiminin getirmiş olduğu toplumsallaşma formu dijital platformlarda evrim geçirerek bireyselleşmeye

doğru kayar. Aynı anda birçok dijital platformda seyirci için hazırlanan sinematografik eserler, artık perde yerine ekranlardan izlenir. Dijital platformların artan bu etkinliği bir dönemin sonunu da getirir. Video kaset teknolojisinin yerini bıraktığı VCD, DVD ve Blu-Ray gibi film izleme teknolojilerinin sonu dijital platformların yaygınlaşması ile gerçekleşir. Sinemada hakimiyet kuran popüler filmler bu hakimiyetini dijital platformlara da taşır. Diğer yandan da sinemalarda yer bulamayan bağımsız filmlerin dijital platformlarda yer bulması, platformların sunduğu geniş perspektifin göstergesi olarak karşımıza çıkar (Birincioğlu, 2019, s.81).

Dijital platformların dikey bütünleşik yapı içerisinde yer almaya başlamasıyla, endüstri içerisinde yıllardır otoritesini sürdüren şirketler üzerinde rekabet baskısı oluşmaya başlar. Televizyon ile bir tutulan ve ticari filmlerin gösterildiği bir mecra olarak düşünülen platformların, yapımını destekledikleri bağımsız filmlerin zaman içerisinde dünyanın önemli film festivallerinden ödüller almasıyla beraber bu algı yıkılmış olur. Film endüstrisinde yer alan büyük şirketlere rakip olan dijital platformlar bu algıyı güçlendirmeye devam eder. Bunun örneği olan en önemli gelişme ise dünyanın en büyük platformlarından biri olan Netflix'in Amerika Sinema Filmleri Derneği'ne üye oluşudur. "Disney, Paramount, Sony Pictures, Universal ve Warner Bros.'un bulunduğu bu kuruluşa Netflix 2019'da 6. üye olarak kabul edilmiştir" (Zengin, 2022, s.195).

Netflix ve Amazon zaman içerisinde yapım, dağıtım ayağının yanı sıra stüdyolara da ağırlık vererek yapılanma faaliyetlerini kuvvetlendirir. Film dağıtım ağına dahil olmak üzere, film festivallerinden filmleri seçerek platformlarında yayınlarlar. Yine film yapım sürecinde, yapımcı kimliğini oluşturmak adına filmlere ortak yapımcı olarak dahil olurlar. Ortak yapımcısı oldukları ya da filmin gösterim ve dağıtım haklarını aldıklarında kullandıkları "Netflix orijinal" ya da "Prime orijinal" logoları marka haline gelmeye başlar. Ve bu filmler sadece kendi platformları üzerinden gösterim şansına sahipse "orijinal" etiketi reklamlarının ayrılmaz bir parçası olarak dikkat çeker (Smits, 2019, s.172).

Özellikle son yıllarda dağıtım ve gösterim alanında yaşanan tekelleşme birkaç şirketin hem dağıtım hem de gösterim kanalını elinde bulundurmasına sebebiyet vermiştir. Bu tekelleşme birçok filmin vizyon şansı bulamaması ya da bulsa bile çok kısa sürelerde gösterimden kaldırılmasına neden olur. Bu tekelleşmeden kaynaklı olarak sinema salonlarında geniş bir film portföyüne ulaşmak da mümkün değildir. İzleyici, önündeki bu engelleri

kaldırabilmek adına internet üzeri yasal olmayan siteler ve dijital platformlara başvurur (Anadolu, 2020, s.5102).

Sınırlı dağıtım imkanına sahip ya da bu imkanı hiç bulamayan filmler çevrimiçi olarak yeni bir yolculuk içerisinde yer alır. Bu imkan fiziksel pazarların mekânsal kısıtlamalarını yok eder. Dijital imkanın sunmuş olduğu bu koşul izleyiciler için geniş seçim imkanlarına sahip olma özelliğini de getirir. Bu özellik izleyicinin film zevkleri üzerinde zengin bir etki bırakır. Ancak bazı eleştirmenler bu iyimserliğe karşı görüş bildirirler. Bu eleştirmenler VOD (Video of Demand) teknolojisinin fiziksel olarak dağıtım pazarındaki merkezîyetçi yapıyı bozmasına rağmen hala birçok sorunun şu ya da bu şekilde hala devam ettiğini belirtir (Smits ve Nikdel, 2019, s.22-23).

2007 senesinde kurulan MUBI, ilk zamanlarında Auteurs adıyla uluslararası sinemaseverler için bir bilgi paylaşım platformu olarak faaliyetlerine başlar. Kurulan bu platformun temel amacı; dünyanın her noktasındaki sinemaseverlere çekilen son “kaliteli” auteur filmler hakkında bilgi vermektir. Güncel auteur filmlerin diğer film gelenekleriyle nasıl bir ilişki kurdukları, birçok ülkeden gelen tepkinin ne yönde olduğu ve beğenilen filmlerin paylaşıldığı bir mecra olarak işlev görür. Küresel bir film topluluğu oluşturmak maksadıyla 2009 yılında çevrimiçi bir film veri tabanı oluşturulur. Kullanıcı etkileşimi üzerinden film kültürünü tanıtmaya yönelik çalışmaları platformun büyüme sağlamasında en kritik öneme sahiptir. Film tarihine olan bağlılıklarını özellikle belirlemek aynı zamanda da önemli yönetmenlerin filmlerini güvence altında tutmak maksadıyla “her ikisi de küresel sanat evi sinemasına yaptıkları yatırımlarla tanınan ABD’li dağıtımçı The Criterion Collection ve Fransız dağıtımçı Celluloid Dreams ile stratejik ortaklıklar kurdular” (Smits ve Nikdel, 2019, s. 25-26).

Özellikle MUBI’nin varlığı dijital platformlardaki önemli bir açığı doldurmuş olur. Bağımsız olarak tanımlanabilecek yerli ya da yabancı birçok film, bu dijital platform sayesinde izlenebilir hale gelir. Diğer dijital platformların aksine popüler filmlerden ziyade sinema tarihi içerisinde önemli yer tutan filmlerin gösterimlerine yer verir. Festivaller ya da diğer yollarla seyircilerin ulaşamayacakları bu filmlerin bu platformda gösteriliyor oluşu, seyirci açısından da büyük bir avantaj sağlar. Bağımsız sinemacıların izleyicilere ulaşabilmek adına kullandıkları bu platform, ekonomik olarak sinemacılar için ciddi bir girdi sağlamasa da seyirci için oldukça avantajlı bir oluşumdur.

Tüzün (2013), filmlerin dağıtım ve gösterim aşamasında sorun yaşayan yönetmenlerin mevcut yapıya karşı alternatif yapılar geliştirmesi zorunluluğuna dikkat çeker. Buna çözüm olarak da dijital dünyaya dikkat çeken Tüzün, genç sinemacıların bunları kullanması gerektiğini belirtir. Yazarın dikkat çektiği noktalardan biri de dijital platformlar olur;

Filmlerin gişe başarısında tanıtım ve pazarlamanın öneminin arttığı günümüzde genç yönetmenler, sosyal ağları, video paylaşım sitelerini etkin bir şekilde kullanarak, yaratıcı ve maliyeti düşük çevrimiçi pazarlama yöntemleri kullanarak, kamuoyunun filmlerine gösterdiği ilginin artmasına katkıda bulunabilirler. İnternet üzerinden paylaşım olanakları filmlerin izleyicilere ulaşma yollarını çeşitlendirmesine rağmen genç yönetmenlerin finansal sorunları devam etmektedir. Filmlerin internet üzerinden satışını ve kiralanmasını olanaklı kılan çevrimiçi platformlar, filmlerin izleyicilerle buluşmasını kolaylaştırmalarının yanı sıra sundukları gelir paylaşımı modeliyle, bağımsız yapımcı ve yönetmenler açısından önemli bir gelir kaynağı yaratarak genç yönetmenler için bir çıkış noktası sunabilir mi? (Tüzün, 2013, s.110).

Dijital platformlar izleyicilerin seyir kültürünü değiştirirken aynı zamanda onlara demokratik bir ortam da sunar. Dijital platformların sağladığı hizmet sayesinde seyirciler zamandan ve mekandan bağımsız bir şekilde diledikleri içeriklere sahip olma şansına sahip olurlar. Bu şansa sahip olmalarını sağlayan cihazların sayısı ve kalitesi de gün be gün artmaktadır. “Özellikle bu alternatif mecralar bağımsız yönetmenler için çok önemli mecralar haline gelerek ek kazançlar sağlamalarına yardımcı olmuştur” (Aytekin, 2022, s.124-125).

3.1.3. Bağımsız Türk Sineması ve Kültür Bakanlığı

Bağımsız sinema çerçevesinde en çok tartışılan konulardan biri devletin sinemaya olan yardımlarıdır. Tartışmaların temelinde devletin ya da devlete bağlı kurumların verdiği desteğin bağımsızlığı gölgeleyeceği iddiası yer alır. Ancak Türkiye özelinde bakıldığında zaman, özellikle 2000 yılından sonra Kültür Bakanlığı’nın sinema ve sinemacıları destekleme programları çerçevesinde birçok yeni yönetmenin filmine destek olduğu görülür. Özellikle ilk filmini çekmek isteyen ancak bir şekilde bir bağ kuramamış sinemacıların bakanlık desteği ile filmlerini gerçekleştirmiş olmaları kıymetlidir. Sinemaya devlet müdahalesi sadece Türk sinemasında değil, uluslararası neredeyse bütün sinema çevrelerinde söz konusu bir tartışma olarak karşımıza çıkar.

“Tarihsel olarak sinemaya devlet müdahalesi Hollywood dışındaki film üretiminin uluslararası sinema pazarında Hollywood’la boy ölçüşemediği ve onda var olan rekabet avantajlarına sahip olmadığı için de boy ölçüşemeyeceğine dair bir algılayışa dayanmaktaydı”.

Sinemayı bir endüstri haline getiren ve bu işten para kazanan Hollywood'un aksine ulusal sinemalar devlet destekleri sayesinde sadece sinemanın varlığını devam ettirebilmişlerdir. Televizyonun gelişi ve sinemada seyircinin azalmasından önce film yapan şirketler az çok bir karlılık elde ederken bu tarihten sonra devlet desteği ile varlıklarını sürdürme şansına sahip olmuşlardır (Hill, 2008, s.25). Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İngiltere'de Ulusal Film Finans Merkezi, film yapım ve dağıtım işlerinde şirketlerin bir kriz yaşamaması adına 1948 senesinde bir banka olarak kurulur (Hill, 2008, s.24). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ulusal sinemaların ayakta kalabilmesi adına verilen ekonomik destekler aynı zamanda "kültür politikası ya da sinemanın politik olarak desteklenmesi vaadine bağlıdır" (Hill, 2008, s. 29).

Kolker (2010), Hollywood ile baş edemeyen ulus sinemaları için alternatif koşulların ortaya çıktığını belirtir. Bu koşullar ulus sinemalarının, Hollywood ile mücadele etmek yerine Amerikan yapımlarından tamamen farklı filmler yapma imkanı sunar. "Bu fırsat Avrupa'da ve başka yerlerde filmin entelektüel bir yaratıcı etkinlik olarak büyük saygı görmesi, yapımcının büyük bir isteklilikle yönetmene bir filmi yazma, yönetme ve hatta kurgulama" olanağı sağlar. Bu durum, son yıllarda dağıtım ağı içerisinde yer alamayan sinemacıların devlet desteği ile var olan saygınlığı devam ettirir. Kolker, burada devlet desteğinin hem iyi hem de kötü yönüne vurgu yapar:

Devlet desteği kesinlikle devlet kontrollü sorununu da beraberinde getirmiştir; ama hakkını vermiyoruz ki, devlet desteği başka türlü yapılamayacak filmlerin yapılmasına da olanak sağlamıştır. Alman sinemasının yeniden doğuşu Alman hükümeti ve televizyon kuruluşlarının yardımı sayesinde mümkün oldu. İngiliz sineması Regional Arts Councils ve British Film Institute Film Production Board'un desteğiyle bazı yaşam belirtileri göstermeye başladı. Son yıllarda birçok ülkeden filmler – yalnızca birkaçını sayarsak, Örneğin Roberto Rossellini'nin son filmleri, Bertolucci'nin Örümecek Stratejisi (La strategia del ragno, 1970), Taviani Kardeşler'in Babam ve Ustam'ı (Padre padrone, 1977), Ermanno Olmi'nin Nalın Ağacı (L'albero degli zoccoli, 1978), Eric Rohmer'in Gal'li Perceval (Perceval le Gaullois, 1978) filmleri – varlıklarını devlet televizyonlarının desteğine borçludur (Kolker, 2010, s.8).

Türk sinema tarihine bakıldığı zaman hemen hemen her dönem sinema yapanların devlet tarafından gelecek bir desteği bekledikleri görülür. Tarihin birçok döneminde neredeyse durma noktasına gelen sektör, bu krizlerin devlet desteği ile aşılabacağına dair beyanlarını yinelerler. Yapılan kurultaylar, konferanslar, sunulan raporların çoğunda devletin bu alana müdahil olması ve bu koordinasyonu kuracak bir kurumun oluşturulması talebi tekrar edilir. Ancak devlet ile sinema sektörü arasındaki ilişkinin başlaması 1980'li yıllarda ciddi olarak

gerçekleşir. Bu ilişkinin başlaması ile çözüm olarak devreye konmak isteyen yasa ve teşviklerin gerçekleştirilememiş olması sinema kurumunun oluşmasını da engellemiştir (Erkılıç, 2008, s.61).

Yeşilçam'ın dara girdiği bu dönemde tartışılan konulardan biri de devletin sinemaya herhangi bir destek vermemiş olmasıdır. Caner (1969), ülkenin doğusunda ve batısında sinema endüstrilerinin birçok yapım olanağı buluyor olmasına rağmen ülkemizde böyle bir durumun söz konusu olmadığını belirtir. Devlet ve sinema arasında bir ilişkinin hala kurulamadığını ifade eden Caner, devletin 1948 yılında çözdüğü rüsum konusundan başka sinemayı hatırlamadığını belirtir (s.54).

Devletin sinemaya yardımıyla alakalı olarak Erler Film'in sahibi Türker İnanoğlu, bu desteğin şart olduğunu ifade eder. Devletin sinemaya uzak kalışı ve bunun getirmiş olduğu ilgisizliğin film yapımcılarını zor durumda bıraktığını söyleyen İnanoğlu, sektörün zorunlu ihtiyaçları olan teknik malzeme, stüdyo ve ham film ticaretine devletin katkı yapması gerektiğini ifade eder. Sine Filmin sahibi Muzaffer Aslan'da devletin filmcilere olan uzaklığı ve ilgisizliğinin maneviyat kırıcı derecede olduğunu aktarır. İnanoğlu ile paralel olarak teknik malzeme konusunda gerekli yasal mevzuatların düzenlenmesini talep eden Aslan, devletin maddi olarak kendilerinin yanında olması gerektiğini ifade eder. Pesen Film'in sahibi Nevzat Pesen, Er Film'in sahibi Berker İnanoğlu, Melek Film'in sahibi Şahan Haki, Kervan Film'in sahibi Ümit Utku, Acar Film'in sahibi Murat Köseoğlu, Şeref Film'in sahibi Şeref Gür, Duru Film'in sahibi Naci Duru ve And Film'in sahibi Turgut Demirağ'da dahil talep ettikleri şey devletin sinemaya gerekli yardımı yapmasıdır. Ortak oldukları en önemli noktaya bakıldığında zaman devletin sinemayı asla hatırlamıyor oluşudur (Aktaran Barutoğlu, 1969, s.6-10).

Öngören de çalışmasında aynı duruma vurgu yapar. Devletin bugüne kadar hiçbir şekilde sinema ile ilgilenmediğine değinen yazar, sinemadaki sorunlara devletin sürekli olarak problemlili bir şekilde yaklaştığını ifade eder. Devletin sinemayı ve sinemacıları yok sayan bu tavrı krizin giderek derinleşmesine neden olur. Çeşitli meslek kuruluşları çözüm üretmek adına gerekli başvuruları yaparlar. Ancak devlet bütün bu ilgisizliğini bu başvurularda da gösterir (s.45). Hatta Dorsay (1995), bu dönemle ilgili olarak "Devletimiz o yıllarda sinemamızın yanında değil tam karşısında yer alıyordu" yorumunda bulunmaktadır (1985, s.14).

24 Aralık 1980 tarihinde Türkiye’deki ekonomik düzenin yeniden şekillenmesine dair kararlar ile enflasyon yükselmiş ve enflasyonun getirmiş olduğu ağır yük film yapımlarına da yansımıştır. Sonraki dönemlerde alınan kararlar yabancı şirketlerin Türkiye’de faaliyet gösterebilmesini sağlamış ve Türk sineması bir çıkmaza girmiştir. Bu sırada 1990 yılında Kültür Bakanlığı Türk sinemasına katkı yapma kararı alır (Onaran, 1995, s.11).

Kültür Bakanlığı 1985 senesinde ‘Sinema Teşvik Ödülleri’ ismiyle bir yarışma düzenler. Yarışmada dramatik, belgesel ve animasyon olmak üzere toplam üç dalda her birisi için dört milyon TL destek verir. Darbeden sonra başa gelen Özal hükümeti yine o dönemlerde kimsesiz ve bakıma muhtaç sinemacılar için bir huzurevinin temellerini atar. 1986 senesinde “Sinema Video ve Müzik Eserleri Kanunu” çıkarılır. Sinema ve müzik eserinin sahipliğini yapımcıya veren bu kanun devletin sinemaya dair yaptığı bir diğer girişim olur. Sinemaya bir taraftan birtakım destekler vermek için uğraşan devlet diğer bir taraftan da hala bir sektör haline gelememiş sinemanın dibine de dinamit yerleştirir. 1988 senesinde “Yabancı Sermayenin Ülkeye Girişi” kanunu ile ithal filmler ve yabancı şirketler ülkeyi kapsar (Güngör, 2019, s.351).

1990 yılında yürürlüğe giren “Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesi” ile projelerin seçimi için Kültür Bakanlığı’ndan iki kişi, sinema içerisinden profesyonel dört kişi ve üniversiteden bir kişi, yani toplamda yedi kişiden oluşan bir değerlendirme komisyonu kurulur. Seçilmesi uygun görülen on ila on iki arasında projenin %40’ına gerekli desteğin verilmesi kararlaştırılır. Verilen bu desteklerin ilk yarısı karşılıksız verilirken diğer yarısı da kredi şeklinde verilir. Filmleri desteklemek üzerine kurulan bu fon için ayrılan bütçe 13 Milyar TL’dir. Bu bütçenin sekiz milyar TL’si uzun metrajlı kurmaca filmlerin yapımına ayrılır. Bakanlığa başvurup onay alan projelere 200 Milyon TL’lik parçalar şeklinde ödemeler yapılır. Artan yapım maliyetleri ile ödenen rakamlar da yükselir. 300, 400, 600 milyon ve en son 1-2 milyarlık ödemeler halinde gerçekleşir. Kültür Bakanlığı bu yolla 1990-1995 yılları arasında toplamda 44 tane uzun metraj filmin desteklemesini yapar. “Bu çerçevede 12 genç yönetmen ilk filmini gerçekleştirdi. Ancak, ekonomik istikrarsızlık ve birbiri ardına gelen krizlerin yanı sıra hükümetlerin sık sık değişmesi film yapımını destekleme fonunun işlerliğini zayıflattı” (Ulusay, t. y.).

Türkiye’de sinemanın kurulduğu ilk yıllardan 2000’li yılların ortasına kadar devlet sinema sektörüne karşı hep mesafeli kalmış ve yok saymıştır. Sinemanın duraklama dönemine

girdiği 1970’li yılların sonundan itibaren filmciler devletin gerekli desteği yapmasını talep etmiş ancak bu kriz ortamında dahi devlet sinema sektörünü görmemezlikten gelmeye devam etmiştir. Sorunlu bir şekilde ilerleyen devlet sinema ilişkisi, sinemacıların çabaları ile düzeltilmeye çalışılmış ama asla istenilen sonuç elde edilememiştir. Öngören (1985) sinema sektörünün içerisindeki insanlar ile devlet arasındaki ilişkileri kronolojik olarak şu şekilde aktarmaktadır;

- 1) 1963 senesinde “Türk Sinema ve Filmciliğini Kaldırma Hakkındaki Kanun Teklifi” kısa adı ile “Baykam Kanun Teklifi”
- 2) Bu kanun teklifine binaen İçişleri Bakanlığı’nın 1964 yılında yaptığı çalışma
- 3) Verilen kanun teklifi ve akabinde İçişleri Bakanlığı tarafından yapılan çalışmaların değerlendirilmesi amacıyla 1964’ün ağustos ayında Turizm ve Tanıtma Bakanlığı’nın temsilcileri, sinema sektörü çalışanları ve sinema yazarlarının katıldığı bir toplantı gerçekleştirilir.
- 4) Bu çalışmalar üzerine 1964’ün kasım ayında Birinci Türk Sinema Şurası toplanır. Bakanlıktan temsilcilerin olduğu bu şura bir önceki toplantıya göre daha geniş kapsamlı olur. Sinema endüstrisi içerisinde yer alan temsilcileri ve sinema yazarlarının yanı sıra, sanat ve düşünce dünyasından isimler de bu şuraya katılırlar.
- 5) Yapılan kanun teklifleri ve bu kanun tekliflerinin üzerine yapılan toplantılar, fikir alışverişleri neticesinde 1965 senesinde Turizm ve Tanıtma Bakanlığı tarafından “Türk Sinema Enstitüsü Kanun Tasarısı Taslağı” hazırlanır.
- 6) 2 Eylül 1971-22 Ekim 1971 tarihleri arasında içerisinde “Atilla Dorsay, Onat Kutlar, Sezai Solelli, Alim Şerif Onaran, Mahmut Tali Öngören, Nijat Özön, Semih Tuğrul” gibi isimlerin olduğu İkinci Türk Sinema Kurulu toplanır.
- 7) İstanbul Türk Sinematek Derneği ve Ankara Sinematek Derneği tarafından 1974 yılında bir sempozyum düzenlenir. Yapılan bu sempozyum Milli Eğitim ve Turizm ve Tanıtma Bakanlığı tarafından desteklenmiştir. Sempozyuma “Film-Sen, Kültür-İş Sendikaları, Türk Filmcileri, Filmciler Derneği Kooperatifi, Film İthalatçıları Kooperatifi, Film İthalatları Cemiyeti, çeşitli sinema kulüpleri, Töb-Der” gibi sivil toplum kuruluşları katılmıştır (s.48).

2004 yılında yürürlüğe giren 5224 sayı numaralı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun” sayesinde Türkiye’de sinema için önemli bir dönüm noktası olur. Birçok Avrupa ülkesi ve diğer devletlerde olduğu gibi ülkemizde de yapım imkanı bulmakta zorluk yaşayan filmler desteklenir. Bu kanun sayesinde yapılması düşünülen birçok filme belli kategoriler altında destekler verilir. Yapım desteği, proje desteği ve yapım sonrası desteği olmak üzere verilen destekler (Kanburoğlu, 2017, s.27) zaman geçtikçe genişletilerek devam eder.

Günümüzde Sinema Genel Müdürlüğü tarafından animasyon yapım desteği, belgesel film yapım desteği, çekim sonrası desteği, dağıtım ve tanıtım desteği, ilk uzun metrajlı kurgu film yapım desteği, kısa film yapım desteği, ortak yapım desteği, proje geliştirme desteği, senaryo ve diyalog yazım desteği, uzun metrajlı film yapım desteği, yerli film gösterim desteği, dizi film desteği, yabancı film yapım desteği gibi birçok alanda yapımların öncesi ve sonrası desteklenmektedir (Sinema Genel Müdürlüğü, t.y.).

2000’li yılların başında sinemanın yeni bir kriz beklentisinde olması buraya yatırım yapacak olan yapımcıların da uzak durmasına neden olur. 2001 yılında yaşanan ekonomik kriz ile bu durgunluk iyice tetiklenmiş olur. Uzun süre devam eden bu durgunluktan çıkmanın etkili adımlarından biri de Kültür Bakanlığı tarafından projelere verilen destek olur. Kanun sayesinde belediye rüsumu, bandrol ücreti gibi gelirler sinema projeleri için aktarılmaya başlanır (Ulusoy, 2009, s.61).

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 2022 yılında toplam 293 projeye 92 milyon 198 bin liralık bir kaynak ayrılmıştır. Destek kalemleri arasında bulunan Uzun Metrajlı Film Yapım, İlk Uzun Metrajlı Kurgu Film Yapım, Çekim Sonrası, Ortak Yapım, Yerli Film Gösterim destekleri için sekiz kişiden oluşan bir jüri tarafından değerlendirilmiştir. “Değerlendirmeler sonucunda, 4 "Uzun Metrajlı Sinema Film Yapım" projesine 6 milyon 300 bin lira, 6 "İlk Uzun Metrajlı Kurgu Film Yapım" projesine 6 milyon 900 bin lira, 1 "Çekim Sonrası" projesine 400 bin lira, 3 "Ortak Yapım" projesine 1 milyon 750 bin lira, 18 “Yerli Film Gösterim” projesine 1 milyon 990 bin TL olmak üzere toplamda 17 milyon 340 bin lira destek sağlandı” (Kültür Bakanlığı, 2022).

Erkılıç (2008), 4. Sinema Kurultayında sinemacıların isteklerinin devlete bağlı ancak özerk bir kurum talepleri olduğunu aktarır. Sinemacıların söz hakkının kendilerinde olacağı ama devlete bağlı olan bir kurum istediklerini aktaran Erkılıç Türkiye'nin ulusal bir sinema kurumuna olan ihtiyacın da gerekliliğini vurgular. Bu noktada dikkat çektiği bazı hususlar vardır;

Ancak neden sektör içinde yapılanan, mali kaynakları ve yönetim özellikleri ile bağımsız olabilecek bir kurumsal yapı düşünülmemiştir? Öngörülen kurumun politikalarında devlet bürokrasisi mi, sektör temsilcileri mi belirleyici olacaktır? Finans kaynaklarını oluşturan devlet, kuralları koymak ve denetimi yapmak istemeyecek midir? (2008, s.62).

Erkılıç'ın sorduğu sorular çalışmamız için de önemli sorulardır. Özellikle günümüzde Sinema Genel Müdürlüğü tarafından verilen desteklerin sayısı oldukça fazladır. Türk sineması içerisinde bağımsız olarak nitelenen yönetmenlerin birçoğu, bir şekilde bakanlık destekli projelerini gerçekleştirmişlerdir. Tamamen bağımsız olduğunu iddia eden yapımcı veya yönetmen, o dönemki yönetimin ideolojisine ters düşen bir projesine destek bulabilecek midir? Ekonomik olarak gereken desteği veren kurum verdiği desteğin karşılığı olarak kendisinde projeye müdahale hakkı görecektir midir? Bir müdahalenin söz konusu olduğu ya da ideolojiye aykırı, içerik olarak muhalif bir tutum takınan projenin destek alması mümkün müdür? Mümkünse projenin bağımsız olduğu iddiası savunulabilir mi?

Comolli ve Narboni (2019), film nedir diye sorduktan sonra “bir yanıyla verili ekonomik ilişkiler içinde üretilen kendine özgür bir üründür ve üretimi için emek gerektirir -bu bağımsız film yapımcıları ve yeni sinema için de geçerlidir” cevabını verir. Burada bağımsız sinemanın altını özellikle çizen yazar filmin sistem içerisinde bir mala dönüştüğünü ve ticari bir değer kazandığını belirtir. Ortaya çıkan film maddi bir ürün özelliği kazanmasından dolayı da sistemin ideolojik bir ürünü haline alır. Hiçbir sinemacı kendi çabası ile filmlerin dağıtımını ve üretimini sağlayan ilişki ağını değiştiremez. Yapılan bu filmler nasıl ki ekonomik sistemin bir parçasıysa aynı şekilde ideolojik sistemin de bir parçası haline gelir. Aynı zaman da her film politiktir çünkü içerisinde üretildiği ideoloji tarafından belirlenir (s.90-91).

Özellikle 1980 senesinden sonra devlet – sinema ilişkisinde sinema lehine bir ilişkinin gelişimi söz konusudur. Sinemanın Türkiye'deki başlangıcından 1980'li yıllara kadar olumlu bir beraberlikten söz etmek mümkün değildir. Dünyada devletlerin sinemayı sanattan ziyade

daha çok ideolojik bir aygıt olarak görmesinden dolayı, oluşturdukları sinema politikaları yapımçı ve yönetmenleri ekonomik olarak bir nebze rahatlatma işlevi görür.

Ancak devletler oluşturdukları sinema politikaları sayesinde sinemayı sürekli kontrol altında tutma çabası içerisinde olmuşlardır. “Nitekim sinema endüstrisi süreçlerinin yönetilmesi, propaganda aracı olarak sinemanın kullanılması, sinemada sansür uygulanması, sinemanın mali yönden desteklenmesi gibi pek çok politika aracıyla devletler sinemayı yönetmektedirler” (Çiner, 2016, s.92).

3.1.4. Bağımsız Türk Sineması ve Eurimages

“Eurimages, Avrupa Konseyi Bakanlar Komitesi’nin 26 Ekim 1989 tarihli 420. dönem toplantısında Yaratıcı Sinematografik Görsel-İşitsel Eserlerin Ortak Yapımı ve Dağıtımını amacıyla” kurulur (Aşkan, 2019, s.98). Sinema yapanlar arasında ortak yapımları gerçekleştirmek, gerçekleştirilen sinema filmlerinin dağıtım ve gösterim ayağını sağlayarak bir “Avrupa Film Endüstrisi” oluşturmak gayesiyle kurulan yapı 12 kurucu üye ülke ile faaliyetlerine başlar (Aytekin, 2003, s.63).

Strasbourg merkezli kurulan Eurimages’ın iki temel amacına yönelik olarak üç ayrı programının varlığı söz konusudur. Bu amaçlardan biri kültürel iken diğeri ekonomiktir. Avrupa’da yaşayan hakların kozmopolitliğine vurgu yaparken diğer taraftan Avrupalı olduklarını göstermek kültürel amaç olarak karşımıza çıkar. Ekonomik amaç ise; fonun desteklediği çalışmaların sanat ürünü olarak algılanmasını sağlamaktır. Bu amaçlar için uygulanan üç program ise “ortak yapımların gerçekleştirilmesi, sinema ürünlerinin dağıtımının sağlanması ve sinema salonlarının desteklenmesidir” (Aytekin, 2003, s.64). Günümüzde Eurimages’ın programlarına bakıldığı zaman geçmişten bugüne bu skalanın genişlediği dikkat çeker. Ortak yapımlar, dağıtım, salonların desteklenmesi programlarına ek olarak cinsiyet eşitliği ve sürdürülebilir stratejiler gibi programların da eklendiği görülür. (<https://www.coe.int/en/web/eurimages/programmes>, 2023).

Türkiye ile Eurimages arasında 1990 senesinde Türkiye’nin üye olmasıyla başlayan süreç 1994 senesinde Türkiye’nin ödemesi gereken aidatı ödememesi nedeniyle çıkmaza girer. Fakat Türkiye’nin taahhüt ettiği yükümlülükleri yerine getireceğine dair yaptığı açıklama ile ilişkiler tekrar normale döner. Türkiye ile Eurimages arasındaki ilişkilerde dikkat çeken

noktalardan biri, Türkiye henüz Eurimages’a üye olmamışken bir filmin bu fondan destek aldığıdır. Senaryosunu Feride Çiçekoğlu’nun yazdığı ve Xavier Koller tarafından çekilen *Umuda Yolculuk* (1991) filmi Türkiye’nin üyeliği olmadığı halde Eurimages tarafından destek alan filmidir (Aytekin, 2003, s.66).

Türkiye’nin üye olduğu sene olan 1990 yılında Canan Gerede’nin *Robert’s Movie* filmi 228.674 Euro, Yavuz Özkan’ın *Ateş Üstünde Yürümek* filmi 198.184 Euro, Ali Özgentürk’ün *Nude* filmi 304.898 Euro para desteği alır. Eurimages 1990 senesinde Türkiye’nin 3 filmi de dahil olmak üzere üye ülkeler arasında toplam 40 tane uzun metraj filmi toplamda 13.702.578 euro ile destekler. Aynı dönem Eurimages dört tane de belgesel filme toplamda 274.409 Euro destek sunar (<https://www.coe.int/en/web/eurimages>, 2023).

1990’lı yıllarda Amerikan şirketlerinin Türkiye’de oldukça etkili bir şekilde piyasaya etki etmesiyle, Türk sineması Amerikan sineması karşısında gerilemeye başlar. Ancak bu dönemde buna maruz kalan ülke sadece Türkiye değildir. Avrupa ülkeleri ile aynı kaderi paylaşan Türkiye Eurimages sayesinde Avrupa tarafından oluşturulmuş bir ittifakın paydaşı halini alır. Açar (1996), bu ittifak içerisinde olmanın Türkiye için büyük bir avantaj doğurduğunu ifade eder. “Bir Avrupa sineması kimliği oluşturabilmek ve Avrupa’nın Hollywood’a karşı direnişinde yapım ve dağıtım gibi iki temel konuda maddi yardım sağlama” hedefini gözetken kuruluş bu açıdan Türk yapımları için bir fırsattır (s.1186).

Türkiye’nin Eurimages’a üye olduğu 1990 yılından 2006 yılının sonuna kadar 52 tanesi kurmaca, 2 tanesi belgesel olmak üzere toplamda 54 tane film yapımına destek sağlar. Bu rakam o döneme kadar yapılmış uluslararası film sayısından fazladır. 2006 yılına kadar vuku bulan bu durum Türk sinemasının içinde bulunduğu değişimin bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Daha önce sadece birkaç komşu ülke ile ortak yapım şansı bulan Türk sineması için bu durum oldukça şanslı bir görünüme bürünür. Bu durum Türk sinemasının “farklı Avrupa ülke sinemalarının film yapım pratikleriyle tanışmasını, filmlerin sermaye, çalışma ortamı teknoloji gibi faktörler açısından daha iyi koşullarda çekilebilir hale gelmesinin” yanı sıra Türk filmlerine uluslararası pazarlara girme şansı da tanır (Ulusay, 2008, s.145).

Eurimages üyeliğinin akabinde yabancı ülkelerle iş birliği içerisinde yapılan filmler tartışmaları da beraberinde getirir. Eurimages’ın projeye destek şartları arasında bu kuruluşa

üye en az iki ülkenin birlikte bir proje yapması gerekliliğidir. Bunun yanı sıra diğer bir özellik ise pratik ve kültürel açıdan vurgulanan Avrupalılık vurgusudur. Bu durumda üretilen filmler de kozmopolit bir yapı sergiler. Bu kozmopolit yapı teknik ekipten oyunculara kadar sirayet eder. Bu durumda her ne kadar ulusal kimliğe sahip ülke tarafından film çekiliyor olsa da ortaya çıkan durum uluslararasıdır. Ulusay (2008), bu şekilde yapılmış ortak yapımların kafa karışıklığı yarattığına dikkat çeker. Örnek olarak Barış Pirhasan tarafından çekilen *Usta Beni Öldürsene* (1996) filmini gösterir. Türkiye, Almanya ve Macaristan ortak yapımı olan filmin oyuncu kadrosunda toplam on altı oyuncu yer almaktadır. Bu oyuncuların on bir tanesi Macaristan, Almanya ve diğer ülkelere mensupken Türk oyuncuların sayısı beş olarak kalır. Ayrıca bu rollerin de yardımcı roller olduğu dikkat çeker (s.145-146).

Günümüzde 39 üye ülkesi olan Eurimages'in yönetimi her üye ülkenin fonun yönetimine atadığı bir temsilci ile oluşur. Yürütme komitesinin daimi ülkesi olan Fransa, Almanya ve İtalya'nın ulusal temsilcileri dışında üye devlet temsilcileri de Fonun Yürütme Komitesinde dönüşümlü olarak yer almaktadır. Eurimages üyeliği, Avrupa Konseyi'nin tüm üye devletlerinin yanı sıra ortak üye olarak diğer ülkelere açıktır.

Sinema temelli bir perspektifle günümüze bakıldığında iki kutuplu bir oluşumdan bahsedebilmek mümkündür. Bu kutbun bir tarafını Amerikan Hollywood sineması oluştururken diğer tarafı da Avrupa Sineması oluşturmaktadır. Ekonomik ve kültürel temelli oluşan bu kutuplaşmada Avrupa sinemasını ayakta tutmak ve güçlendirmek bakımından Eurimages önemli bir kuruluştur. Hollywood sinemasının sahip olduğu büyük bütçeler, star sistemi, dev platolarına karşılık olarak, Avrupa Sineması auteur yönetmenlerle karşılık verir. Eurimages "hem büyük bütçeli ve yıldız oyunculu filmleri hem de sanat sinemasını destekleyerek iki taraflı bir karşı durum yaratma" çabası içerisindedir (Pösteği, 2005, s.3).

Pösteği (2005), Türk sinemasında 1990'lı yıllara gelindiğinde iki farklı yönetmen tipinin ortaya çıktığını ifade eder. Bunlardan ilki gişe kaygısını ön planda tutarak filmler yapan bir yönetmen kuşağıyken ikincisi kendi dilini yaratan bir grup yönetmenin varlığıdır. Gişe kaygısı güderek popüler filmler yapmaya çalışan yönetmenlerin Eurimages ile bir münasebetinin bulunmadığı görünür. Pösteği; Eurimages'a başvuran yönetmenlerin daha çok eski kuşak ve politik filmler üreten yönetmenler olduğunu belirtir. Yeşim Ustaoglu, Ali

Özgentürk, Ömer Kavur, Handan İpekçi gibi isimler destek amacıyla Eurimages’a başvuran yönetmenlerdir (s.4).

Kutluğ Ataman, Kültür Bakanlığı’ndan destek alamayan sinemacıların alternatif olarak Avrupa’da faaliyet gösteren fonlara başvurduğunu belirtir. Ataman’ın bu konuda altını vurguladığı nokta; bu girişimin de filmi bağımsız kılmayacağı gerçeğidir. Ataman’a göre Avrupa’nın Türkiye’ye karşı ‘ırkçı’ bir tutum içerisinde olması yabancıların istek ve yönlendirmelerinin de işin içine girdiği gerçeğidir. Nihayetinde bu gerçeklik beraberinde ayrı bir bağımlılık getirir. Kendi çektiği *Kuzu (2014)* filmi için Kültür Bakanlığı’ndan para aldığını ancak bu filmin bağımsız mantığına uymadığını ifade eden Ataman, bağımsız sinemanın hiçbir fon ya da resmi kurumdan destek alınmadan mümkün olabileceğini ifade etmektedir. Özellikle Türkiye özelinde bağımsız bir film demek Avrupa fonları ve Kültür Bakanlığı’ndan destek almadan yapmak demektir (Özdemir, 2020, s.98-99).

3.1.5. Bağımsız Türk Sineması ve Kitlese Fonlama

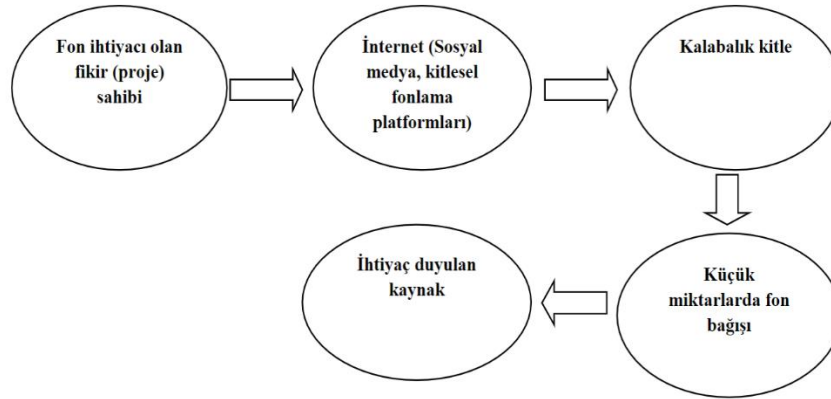
Amerikalı gazeteci Jeff Howe’un 2006 yılında ortaya crowdsourcing (kitlese tedarik) kavramı (Koçer, 2015, s.14); “yenilikçi fikre sahip girişimcilerin bu fikirlerini hayata geçirme aşamasında ihtiyaç duydukları finansmanı web siteleri ve sosyal medya araçları yardımıyla elde edebilmelerini sağlayan yeni bir finansman tekniği olarak ifade edilmektedir”. Ancak Hemer’e göre kitle fonlama faaliyetleri daha eski tarihlere dayanır. Ünlü müzisyenler Mozart ve Beethoven çalışmalarına ait el yazmalarını “avans abonelikleri sunarak konser ve yayınlara dönüştürmüştür”. Bir diğer örnek ise İngiliz müzik grubu Marillion’dur. Grup internet üzerinden Amerika’da yapacağı konseri duyurarak dinleyicilerinden 60.000 dolar para toplar (İzmirli Ata, 2018, s.275-276).

Son yıllarda Türkçe literatürde sıklıkla yer alan kavram kitlese fonlama olarak karşımıza çıkar. Kitlese fonlamayı kısaca “girişimci veya proje sahiplerinin gerçekleştirmek istedikleri girişime veya projeye, İnternet üzerinden ulaştıkları büyük kitlelerden küçük miktarlarda para toplayarak fon yaratması” şeklinde tanımlamak mümkündür. Yeni bir projenin hayata geçirilmesi, var olan projelerin geliştirilebilmesi gibi girişimler için alternatif bir finans kaynağı yaratması bakımından kitlese fonlama son dönemlerde rağbet gören bir oluşumdur.

Dünya Bankası 2012 raporuna göre kitlesel fonlama küresel çapta 2.7 milyar dolarlık bir kaynak oluşturmuştur (Atsan ve Oruç Erdoğan, 2015, s.298).

Projelerini gerçekleştirmek amacıyla kaynak arayan yatırımcılar ile bu projelere destek olmak için kişileri internet üzerinden buluşturan alanlara ise kitlesel fonlama platformları denir (İşler, 2014, s.52). Bu amaçla kurulmuş olan internet siteleri üzerinden yatırımcılar ve girişimciler projelerine ait bilgileri paylaşarak destek talebinde bulunur. Kickstarter, Indiegogo, Crowdfunder, Experiment, WeFunder, Seedinvest, lendingclub dünyanın en bilinen kitlesel fonlama siteleri arasında yer alır. Türkiye’de ise Arıkovanı, Buluşum, CrowdFON, Fonbulucu, Fongogo, İdeanest gibi kitlesel fonlama siteleri mevcuttur.

Kitle fonlama konusunda iki farklı yaklaşım bulunmaktadır. Bunlardan ilkinde projelere ulaşan kişiler projeye maddi destek verir. Bu desteğin karşılığı olarak projenin hedefine ulaşması halinde proje sahibi destekleyenlere destekledikleri oranda ödül verir. İkincisinde ise destekçiler destek verdikleri projenin yaratım sürecine de müdahil olur. Kitlesel fonlama aşağıdaki şemada yer aldığı şekilde işler (Sakarya ve Bezirgan, 2018, s.19):



Şekil 4: Kitlesel Fonlama Süreci

Kaynak: Sakarya ve Bezirgan, 2018, s.19

Türkiye’nin ilk kitlesel fonlama sitesi projemefon platformudur. Platform birçok alandan başvuruları kabul ederek aracılık yapar. Komisyon oranı yüzde on olarak düzenlenen platform “kickstarter gibi ya hepsi ya da hiç sistemini benimser”. Başvurulan projelerin destek süresi olarak belirlenen toplam gün sayısı 60’tır. Proje sahibi tarafından hedeflenen miktara

ulaşılamaması durumunda o süre içerisinde toplanmış olan paralar destek olmak isteyen kişilere geri gönderilir (Erkılıç ve Toprak, 2013, s.297).

Kitle fonlamayla ilgili yasal düzenleme taslak olarak 2016 yılında hazırlanmış, 5 Aralık 2017’de yayınlanarak yürürlüğe giren 7061 Sayılı Kanun’la yasallaşmış ve ikincil düzenleme aşamasındadır. Türkiye’de imece olarak bilinen yardımlaşma ve dayanışma kültürü kitle fonlamaya benzemektedir. Devlet kurumları tarafından yardıma muhtaç kişi veya başka ülkeler için halktan destek istenebilmektedir. Örneğin 1868 kuruluş tarihli Türk Kızılay’ı genel, sosyal yardım, uluslararası, afet müdahale, zekât, adak, ayni ve gayrimenkul bağışlar toplamaktadır. Bağış yöntemleri olarak internet, banka, kısa mesaj, çağrı merkezi, PTT ve yurt dışı kanalları kullanmaktadır. Türk Kızılay’ının kitlelerden bağış yoluyla fon toplaması da kitle fonlama ile örtüşmektedir (Kaplanoğlu ve Yükçü, 2018, s.406).

Tablo 16: Türkiye’deki Kitle Fonlama Platformlarının Faaliyet Alanları

Platform Adı	Alanı
Arıkovanı	Ödül
Fonbulucu	Ödül
Fongogo	Ödül, Bağış
CrowdFon	Ödül, Bağış
İdeanest	Bağış
Startupfon	Hisse
Fongogo Pro	Hisse
Startupmarket	Hisse

Kaynak: Can ve Başaran, 2020, s.63.

Yapısı gereği paraya ihtiyaç duyan sinema en büyük getirisini izleyiciler üzerinden sağlar. Filmlerini geniş kitlelere ulaştırmayı başaran sinemacılar tanınırlık ve bir sonraki filmlerini gerçekleştirme şansına daha kolay erişirler. Günümüzde yeni teknolojilerin getirdiği değişim iş yapma modellerinde de değişim getirir. Bu değişimden sinema da payına düşeni alır. İzleyicilere filmleri seyrettirmek için çaba gösteren sinemacılar zamanla seyircileri de yapım sürecinin içerisine katar. Bu durum filmlerin tanıtımını etkilediği gibi sinemacıların kendi izleyici kitlelerini oluşturması açısından da önemlidir. “Dolayısı ile ilerleyen dönemde üretim sürecine izleyiciyi dâhil eden kitle kaynak ve kitlesel fonlama benzeri uygulamaların artacağı ön görülmektedir” (Aktaş, 2019, s.281-282).

Trigonis, kitlesel fonlamanın gerçek manada bağımsız film yapımcıları için ideal bir kaynak bulma yöntemi olduğunu ifade eder. Hatta bu kaynağın sadece film yapımında değil müzik, dans, tiyatro vb. birçok kültürel alanda da kullanılmasının mümkün olduğunun altını çizer (s. xv). Trigonis, kitlesel fonlama için destek aramaya başlamadan önce dikkat edilmesi gereken en önemli şeyin, yapılmak istenen projenin bu platform için uygun olup olmadığına karar verilmesi gerektiğini belirtir. Bunun için gerekli zamanın olup olmadığının yanı sıra kampanyayı düzenli bir şekilde yürütebilmek önemli olan diğer bir noktadır. Yazılı bir senaryonun olmaması ya da planlaması tam olarak yapılmamış bir proje kitlesel fonlama için uygun değildir (2016, s.19).

Türkiye’de aktif olarak kullanılan beş tane platform 01.06.2014 – 07.02.2016 tarihleri arasında incelendiğinde 242 tane film projesinin başvurusu görülür. Filmlerin ulusal siteler üzerinden 478.875 TL, yabancı kaynaklar üzerinden ise 319.228 dolar fon elde ettiği görülür. Fonların sunduğu katkılarla çekilen bu filmlerin Türkiye’de ve uluslararası festivallerde ödülleri alarak görünürlüklerinin artması “kitlesel fonlamanın, Türkiye’de yönetmen ve yapımcıların bu modeli alternatif bir finansman kaynağı olarak kullandıklarına dair önemli bir göstergedir” (Kirel ve Aktaş, 2016, s.131).

Livberber’in, 27.07.2018-10.08.2018 tarihleri arasında Türkiye’de yer alan www.fongogo.com kitlesel fonlama sitesi üzerine yaptığı çalışmada film kategorisinin yüzdelik olarak en ön sırada olduğu dikkat çeker. Baz olarak alınan tarih aralığında site üzerinde

projesine destek arayan proje sayısı toplam 171’dir. Bu rakam içerisinde film kategorisi 74 adet ile en üst sırada yer alır. Onun hemen arkasında yer alan eğitim kategorisindeki proje sayısı 27’dir. 74 proje arasında yeni olarak 9 proje yer alır. Geri kalan projelerden 40 tanesi başarı sağlarken geri kalan 25 proje amacına erişememiştir (2020, s.121-122). Kategoriler olarak sınıflandırılan bu çalışmada film yapımı en üst sırada yer alırken kendisine en yakın kategori olan eğitim kategorisine neredeyse üç katlık bir fark attığı görülür. Çalışma film yapımında kitlesel fonlamanın da önemli bir kaynak yarattığını gösteriyor olması açısından önemlidir.

Kaplanoglu ve Yükcü (2018), tarafından yapılan çalışmada kültür sanat kategorisinin en fazla başvuru yapılan alan olduğu görülür. Video, müzik, dans, edebiyat, film ve fotoğraftan oluşan kültür sanat kategorisinin dahil olduğu toplam on kategori ağırlıkta yer almaktadır. Gıda, turizm, teknoloji, tasarım, eğitim, spor, sağlık, çevre ve diğer kategorisi geri kalan başlıklardır. Kaplanoglu ve Yükcü “kitle fonlama platformlarında 10.06.2018 tarihi itibarıyla yer alan projelerden kategorilerine göre tamamlanmış olanların sayılarını” şu şekilde aktarır:

Tablo 17: Platformların Proje Sayılarının Kategorilere Göre Dağılımı

Kitle Fonlama Platformunun Adı	Kategoriler										TOPLAM
	Kültür & Sanat	Teknoloji	Tasarım	Çevre	Eğitim	Gıda	Turizm	Spor	Sağlık	Diğer	
CrowdFon	84	50	16	19	-	-	-	-	-	32	201
FonGoGo	123	22	7	16	31	5	3	7	7	29	250
Buluşum	5	8	-	-	-	-	-	-	-	-	13
Arikovani	-	39	-	-	-	-	-	-	-	-	39
Fonbulucu.com	1	1	-	-	-	-	-	-	-	1	3
İdeanest	1	1	-	-	2	-	-	-	-	1	5
TOPLAM	214	121	23	35	33	5	3	7	7	63	511

Kaynak: Kaplanoglu ve Yükcü, 2018, s.412

Tablo 18: Kickstarter.Com Sitesinin Proje Kategori ve Sayısı

Kategori	Başlatılan Proje Sayısı	Genel Toplam (\$)	Başarılı Projeler (\$)	Başarısız Projeler (\$)	Başarı Oranı %
Toplam	386.585	3.470 000 000	3 092 000 000	378 000 000	35.91
Oyun ve Uygulama	35.724	748 020 000	683 240 000	62 040 000	35.72
Tasarım ve Mimari	30.452	733 030 000	662 340 000	67 310 000	35.21
Teknoloji	33.086	705 500 000	612 730 000	86 610 000	19.96
Film & Video	65.414	398 000 000	335 550 000	61 930 000	37.13
Müzik	54.579	207 430 000	189 820 000	17 190 000	49.44
Moda	23.117	134 180 000	117 240 000	16 550 000	24.82
Kitap & Dergi	45.371	146 720 000	127 170 000	19 000 000	26.14
Yeme & İçme	24.877	127 040 000	106 880 000	19 760 000	24.91
Kültür & Sanat	73.965	269 805 000	241 650 000	27 440 000	45.30

Kaynak: Sakarya ve Bezirgan, 2018, s.28

Yine aynı sene içerisinde Sakarya ve Bezirgan (2018) tarafından yapılan çalışmada yabancı kitle fonlama sitesi olan kickstarter’a ait verilere bakıldığında yine kültür sanat kategorisinin en fazla başvurulmuş alan olduğu dikkat çeker. Proje sayılarına paralel olarak katılımcıların destekleri de bu seviyede olmaktadır.

Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği tarafından hazırlanan “Bağımsız Film Yapımcılığında Yeni Yönelimler” (2013) raporunda *İron Sky* (2012) filminin yapımcısı Tero Kaukomaa kitlesel fonlamayla ilgili önemli deneyimler aktarır. Kaukomaa, filmin düşünce aşamasından yapımına kadar geçen sürenin 6 sene olduğunu söyler. Film çalışmalarına başlamak için öncelikli olarak bir topluluk yaratmaya (crowdsourcing) ihtiyaçları olduğunu ve işe bununla başladıklarını aktarır. Seyircilerin haricinde filmin ihtiyacı olan bir şeyler tasarlamak, film müzikleri hazırlamak gibi işleri yapacak insanlara gereksinim duyulur. Bu konuda yardım etmek isteyen insanlar ile bir araya gelerek, iş birliği konusunda bir kaynak oluşturur. Akabinde kurulan internet sitesi sayesinde birtakım küçük işler ve bu işleri yapacak insanların iletişim halinde olması sağlanır. İkinci aşamada kitlesel fonlama (crowdfunding) devreye girer. Katkıda bulunan insanlar her ne kadar bunun için bir karşılık beklemeleler de

yapımcılar buna karşılık olarak bastırdıkları tişörtler, koleksiyoncular için tasarladıkları özel aksesuarlar, sadece bir kağıttan ibaret olan savaş bonolarını destekçilerine gönderirler. Bu yolla yaklaşık olarak 300.000 euro para toplanır. Filme bütçe sağlayabilmek için ürünlerin satılacağı internet sitesinin açılması, belli bir ücret karşılığında senaryonun bir kısmını görebilmek ya da filmin birkaç dakikasını önceden izleyebilmek gibi yollara başvurulur. “Sonraki aşama ise benim topluluk yatırımı dediğim aşamaydı. Bu da aslında topluluk temelli bir finansman, ancak burada insanlar yatırdıkları parayı eğer siz de para kazanıyorsanız kısmen ya da tamamen geri almak istiyorlar”. Gönderilen paranın en az 1.000 en fazla 60.000 euro olduğu bir yatırım paketi oluşturulur. Bu pakete gelen destekler ve festivallerden topladıkları paralar ile film tamamlanır ve 2012 yılında Berlin’de vizyona girer.² Bu filmle beraber filmin yapımcısı olan Tero Kaukomaa Finlandiya Film Yapımcıları Merkez Organizasyonu tarafından *Iron Sky*’i finanse etme ve üretme konusundaki son derece cesur ve yenilikçi yaklaşımı nedeniyle ödüllendirir.

Film yapım aşamalarından olan post-produksiyon kitlesel fonlamanın katkı sunduğu önemli aşamalardan biridir. Bağımsız bir film üretebilmek için sistemin çarkları dışında yer alıyor olmak önem arz etmektedir. Bu açıdan kitlesel fonlama bağımsız bir filmin yapım aşamalarına katkı sunar. Teknolojinin gelişmesi sinemanın ihtiyaç duyduğu materyallerin daha erişilebilir ve daha ucuz bir hal almasını sağlar. Bağımsız sinema yapmak isteyen sinemacıların önündeki en büyük engellerden biri olan ekonomik ihtiyaç bu vesile ile azalmış olur. “Kitlesel fonlama sitelerindeki destekler genelde bireysel katılımcılar tarafından oluşturulduğu için maliyetlerin düşük olması hedefe ulaşmayı kolaylaştırmış olacaktır” (Çelik ve Çağıl, 2020, s.179-180).

Türkiye’de aktif olarak varlık gösteren kitlesel fonlama siteleri göz önüne alındığında destek için başvuran projelerin çoğunu kısa film ve belgesellerin oluşturduğu dikkat çeker. Kısa film ve belgesellerin maliyetinin uzun metraj filme nazaran çok daha düşük olması, projelerin başarıya ulaşma şansını artırır. Uzun metraj film projelerinin ise daha çok post-produksiyon aşamasında kitlesel fonlamaya başvurdıkları dikkat çeker.

² Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği tarafından yayımlanan 6 sayfalık bu raporda sayfa numarası bilgisi mevcut olmadığı için bu bilgiye yer verilememiştir.

3.2. Bağımsız Türk Sinemasının Gösterim Alanları

Sinema bir bütün olarak düşündüğünde üç farklı aşamadan geçtiği görülür. Bunlar yapım, dağıtım ve gösterim aşamasıdır. Filmin yapımı ile başlayan serüven, dağıtım aşamasının ardından gösterim ile sonlanır. Ancak yapısı gereği ticari bir mecra olan sinema endüstrisi kendisine para kazandırmayacak filmlerden uzak durmayı tercih eder. Alışılmış kalıpların dışında çekilen filmler dağıtım ağına girememekte ve seyirci ile buluşamamaktadır. Alternatif olarak çekilen filmlerin devam edebilmesi için bu filmlerin sahiplerine bir getiri sağlaması gerekir ki bir dahaki filmin yapımı sağlanabilsin. Ancak tekelleşen ağın içerisine giremeyen filmler sahiplerine zarar ettirmekte ve yeni bir filmin yapımı için kaynak yaratamamaktadır. Özellikle ülkemizde 1990'lı yıllardan sonra başlayan ve bugün köklerini iyice salan dağıtım ağındaki tekelleşme bu tarz filmlere neredeyse hiçbir şekilde gösterim şansı vermez.

1990'lı yılların başında Türk sinemasında içeriksel olarak farklı filmler birtakım sıkıntılarla karşı karşıya kalır. Yabancı şirketlerin Türkiye'de faaliyet göstermesine izin veren yasal düzenlemeden sonra yabancı şirketler dağıtım ve gösterim ağında bir tekelleşme meydana getirir. Bir zincir haline gelen dağıtım şirketi ve salonlar arasında kendine yer bulmaya çalışan sinemacılar yeni yöntem araştırma peşine düşerler. Bu arayışların en önemlileri arasında “Yeni Sinema Hareketi” gelir (Yıldırım, 2017, s.305).

Seyfi Teoman, Pelin Esmer, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Mahmut Fazıl Coşkun gibi yönetmenlerin bir araya gelerek oluşturdukları Yeni Sinema Hareketi, 2010 senesinde amaç ve hedeflerini açıklayan bir basın toplantısı düzenler.³ Ortak sorunların kendilerini bir araya getirdiğini vurgulayan hareket üyeleri temel sorunları “Sinema eserlerinin dağıtımı, RTÜK’ün uygulamaları, Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın sinemayı destekleme sistemindeki yanlışlar, bir sinema merkezinin eksikliği, yeni bir sinema yasasının hazırlanması” olarak sunarlar. Film üretiminin 70’e ulaştığı günümüz sinemasında devlet ve kanal desteklerinin belli başlı filmlere gittiğini ve yine bununla paralel olarak dağıtımda da belli başlı filmlerin yer aldığı vurgulanır. Dağıtım ağında yaşanan tekelleşmenin de büyük bir problem yarattığına dikkat çekerler;

³ Yeni Sinema Hareketi toplantıyı yapmadan önce basın bülteninde bakış açılarını ve varlık nedenlerini şu şekilde aktarırlar “Sinemayı öncelikle ve aslen bir sanat olarak görüyoruz. Sinema ürünleri arasında biçimsel ve türsel bir ayrım gözetmiyoruz. Sinema alanında üretim yapan kişiler arasındaki dayanışma, iş birliği ve iletişimi arttırarak, evrensel değerlerle uyumlu bir sinema kültürünün ülkemizde yerleşmesine ve gelişmesine katkıda bulunmak için bir aradayız”

Önümüzde uzun bir yapılacaklar listesi var. Biz ilki ile karşınıza çıkıyoruz. Üretmek temel sorunlarımızdan biri, ama onun kadar yakıcı olan bir sorun da filmlerimizin seyirci ile hak ettikleri şekilde buluşamaması. Bu anlamda, filmlerimizin daha çok izlenmesi için çalışacağız. Önümüze koyduğumuz hedef, Sinematek ruhu taşıyacak alternatif gösterim mecraları yaratmak ve bunları ülke çapında yaygınlaştırmak. Seyircisi yok denen filmler tanıtım yapılamadığından, yer bulunmadığından izlenemiyor. İstanbul'da bile yer yok. Halbuki Avrupa'da nüfusu on beş bini geçen yerleşim yerlerinde belediye ya da hükümet sinema salonu kurmak zorunda. Bu konu bir sinema izleyici, bir sinema kültürü yaratma meselesi. Bizde devletin, belediyenin finanse ettiği sinematekler yok. Buna dair çözüm önerisi sunmak istiyoruz (ntv.com.tr, 2010).

Ortak sorunların bir araya getirdiği yönetmen ve yapımcılar dağıtım konusundaki taleplerin aşılması adına ilk işlerinin 23 Nisan – 10 Mayıs 2010 tarihleri arasında Ortaköy Feriye Sinemasında düzenleyecekleri gösterimler olduğunu beyan ederler (bianet.org, 2010). Ortaköy Feriye Sinemasında başlayan etkinlikler daha sonra Beşiktaş Belediyesi'nin verdiği destekle Levent Kültür Merkezi'nde devam eder. Dört sene boyunca aynı mekanda devam eden etkinlik belediyenin sözleşmeyi yenilememesi üzerine son bulur (Yıldırım, 2010, s.307).

Dağıtım ve gösterim alanında yaşanan tekelleşme yapılan alternatif filmlere şans tanımadığı için sinemacılar alternatif arayışlar içerisinde olur. Bu arayışlardan biri de Başka Sinema'dır. Başka Sinema Platformu "Bize Her Gün Festival" sloganıyla 2013 senesinde kurulur. Kariyo ve Ababay Vakfı iş birliğiyle kurulan Başka Sinema dağıtım ağına girememiş ve sadece festivallerde gösterilmiş bağımsız filmleri yıl boyunca göstermeyi amaçlar. Başka Sinema platformu izleyicilere bir salonda, aynı gün içerisinde, üç farklı film izletmeyi taahhüt eder. Gösterime giren filmleri seyircilerin izleyebilecekleri kadar uzun süre vizyonda tutacağını beyan eden platform film sürelerinin 110 dakikayı geçmemesi halinde ara vermeden izletileceğini belirtir (baskasinema.com, 2013). Kariyo ve Ababay Vakfı iş birliğinde kurulan platformu vakfın kendisi şu şekilde açıklamaktadır;

2013 yılından önce, Türkiye ve Dünya sinemasından ödüller kazanan ve merakla beklenen birçok film, Türkiye'de hiç gösterim şansı bulamıyor ya da vizyonda çok kısa süre kalıyordu. Sinema aşkıyla çekilmiş iyi filmlerin gösterildiği bağımsız sinema salonları ise ekonomik sıkıntılar nedeniyle dijital teknolojiye geçmekte zorlanıyordu. Bu gidişatın doğal bir sonucu olarak, festivaller dışında, ulusal ve uluslararası bağımsız filmlerin seyirciyle buluşması olanaksız hale gelmişti. İşte durum tam da böyle iken; Kariyo & Ababay Vakfı ve bağımsız filmlerin dağıtımcısı Başka Sinema Dağıtım, bu sorunlara çözüm üretmek, bağımsız filmlere gösterim imkânı ve mekânı yaratmak, sinemaseverlere yepyeni ve farklı bir sinema deneyimi sunmak için "Başka Sinema"yı hayata geçirdiler. "Başka Sinema" sinemaseverlerin sabırsızlıkla bekledikleri filmleri artık yıl boyunca erişebilir kılıyor ve gün boyu her seansta farklı bir filmin antraksız olarak izlenebileceği salonlarla izleyiciye seçme özgürlüğü sunuyor. "Başka Sinema" yarattığı farklılıkla sinemaseverleri bir keşif yolculuğuna çıkarıyor. "Bize Her Gün Festival!" mottosuyla yola çıkan "Başka Sinema", 1 Kasım 2013'te başlayan gösterimlerle ilk aşamada

İstanbul ve Ankara'da bulunan 4 salonla seyirci karşısına çıktı. 2018 yılına varıldığında "Başka Sinema" ülke geneline yayıldı ve kendi seyirci kitlesini yarattı. "Başka Sinema" halen İstanbul, Ankara, İzmir, Eskişehir, Konya ve Diyarbakır'ın da aralarında olduğu toplam 16 kentte, 33 adet Başka Sinema Salonu'nda gösterimlerini sürdürüyor (kariyoababayvakfi.org).

Başka Sinema mevcut durumda 19 şehirde 37 salonda gösterimlerine devam etmektedir (baskasinema.com). Dağıtım ağı içerisinde yer alan Başka Sinema'nın 2022 senesinde 43 yeni filmi gösterime soktuğu ve dağıtımdaki toplam pazar payı içerisinde %0.59'luk bir orana sahip olduğu görülür (boxofficeturkiye.com).

2017 senesinde dağıtım ağı içerisinde yerini alan Başka Sinema platformu ilk senesinde 39 filmin vizyona girmesini sağlar. 39 filme toplamda 324.119 seyirci gelirken hasılat olarak 3.715.414 TL elde edilir. 2018 senesinde film sayısı 75'e çıkarken seyirci sayısında ise 5 bin kişilik bir artış gözlenir. Ancak buna rağmen gişeden elde edilen hasılat 3.489.379 TL olarak, geçen seneye göre düşüş yaşar. Başka Sinema'nın dağıtımcılığında 2019 senesi göz önüne alındığında dağıtılan film sayısı 80, izleyici sayısı 503.888 olurken gişe hasılatı büyük bir artış göstererek 6.350.451 TL olur (İli, 2021, s.77-78).

İpek, tarafından 2021 senesinde Başka Sinema izleyicilerine yönelik olarak düzenlenen alan araştırmasında dikkat çeken birkaç nokta söz konusudur. Başka Sinema'nın izleyicilerini, sanat sineması seyircisi olarak kodlayan çalışma kuramsal çerçevesini Bourdieu'nün *habitus*, *sermaye*, *alan* ve *oyun* kavramları çerçevesinde yapar. Çalışma "Başka Sinema seyircilerinin deneyimleri sanat sineması seyircisi olarak nasıl şekillenmektedir? Başka Sinema seyircileri kendilerini popüler sinema seyircilerinden farklı konumlandırıyorlar mı?" araştırma soruları ile yapılır. Alınan cevaplar değerlendirildiğinde "Görüşmecilerin hepsi popüler sinema seyircisi ile kendisi arasında "entelektüel" bir fark bulduklarını belirtmişlerdir". Yine çalışmanın ortaya çıkardığı diğer önemli bulgu Başka Sinema seyircisi olarak tanımlanan örneklemin "film seçimlerinde "daha çok efor" sarf ettiklerini belirtmeleri ve gelen seyircinin ne izleyeceği hakkında daha önceden bilgi edinerek geldiği ve daha bilinçli bir durum ortaya koydukları üzerine olmuştur" (2021, s.157-183).

Parlayandemir (2015) "Bağımsız Türk Sineması İçin Alternatif İzleyicilik Deneyimleri" başlıklı doktora çalışmasında bağımsız filmlerin gösterim mekanları olarak "Kamusal Alanda İzleyicilik" ve "Özel Alanda İzleyicilik" olarak iki ana başlık altında toplar. "Kamusal Alanda İzleyicilik" başlığı altında festivaller, Başka Sinema ve Sinema Salonları

olarak üç alt başlıkta toplanır. Sinema salonlarını da üç başlık altında inceler: Zincir salonlar ve alışveriş merkezindeki salonlar, bağımsız salonlar ve alternatif kamusal izleyicilik mecraları. Özel alanda izleyicilik olarak tanımlanan ikinci başlığın altında da televizyondan film izlemek, DVD’den film izlemek, internet tabanlı yeni medyadan film izlemek alt başlıkları bulunur (s.69-79).

Günümüze gelindiğinde film izleme deneyimleri yerini yenilerine bırakır. Sinema salonlarının alışveriş merkezlerinde çoklu salonlara dönüşmesi “sokağa açılan sinemaların” sonunu getirir. Multipleks sinema salonlarına direnen bu butik salonlar, pandeminin de etkisiyle ayakta kalma gücünü kaybeder. Bağımsız olarak tanımlanan filmlerin gösterim alanlarından olan bu salonların kapanmasıyla beraber bu filmlere erişim oldukça güç hale gelir. Anadolu’nun çeşitli şehirlerinde de yer alan bu salonlar için de alışveriş merkezleri odak olur. Anadolu’nun çeşitli şehirlerinde bireylerin bir araya gelerek oluşturdukları topluluklar üzerinden bağımsız ya da sanat filmi olarak tanımlanan filmler izlenir hale gelir. Son zamanlarda sayısı oldukça büyük bir hızla artan dijital platformlar bağımsız filmlerin izlenebilmesi için büyük bir açığı doldurur. Başka Sinema platformunun sektördeki payı oldukça az olsa da hala alternatif filmlerin izlenebilmesi için film dağıtımına devam eder.

3.3. Yeşilçam Dönemi Bağımsızlık Denemeleri

Sinemamızda Geçiş Dönemi (1939-1950) olarak adlandırılan zaman diliminde Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kâmil, Turgut Demirağ vb. yeni ve genç yönetmenler film çekmeye başlamışlardır (Esen, 2010, s.38). Kakinç (1996), bu dönemde bir ilginçliğe dikkat çekmektedir. O yıllarda Türk sinemasının iki ayrı koldan ilerlediğini, ilkinin Muhsin Ertuğrul’un izini sürdüren Refik Kemal, Sami Ayanoğlu, Talat Artemal, Hadi Hün, Ferdi Tayfur gibi tiyatro-sinemacılar, ikincisinin ise daha sonraki zaman diliminde Akad’ın açtığı yolda eserler üreten Şakir Sırmalı, Baha Gelenbevi, Turgut Demirağ, Aydın Arakon, Semih Evin gibi yönetmenlerin olduğunu ifade etmektedir. Kakinç’a göre; “bunlar bir yerden sonra ilk bağımsız sinemacılarımızdır” (s.335).

Zahit Atam (2011) Türk sinemasının dönemlendirilmesi üzerine tartışmalara yer verdikten sonra Türkiye’de Yeşilçam olarak tabir edilen dönemin 1939 yılında başladığını ve bunun 1990 yılına kadar gittiğini ifade etmektedir.

Dönemin en meşhur ve sevilen sesi Münir Nurettin Selçuk'un başrolünde olduğu ve film boyunca birçok şarkıyı okuduğu Allah'ın Cenneti (1939) adlı film yine Ertuğrul tarafından yapıldı. Artık operetlerin/vodvillerin yerine daha Doğulu ve giderek anonim, aynı şekilde belirli şablonlara sahip, daha pre-modern kültürel davranışların/inançların etkilerini taşıyan sahneler filmlerimizde yer almaya başladı. Bunların tümü daha sonraki gelişmeler ve ideallerden alınan örneklerle ve çok daha fazla sayıda tekrar edilip "zenginleştirilerek" Yeşilçam filmlerinin arketiplerini oluşturdular. 1938 ve 1939 yıllarında sırasıyla Aynaroz Kadısı ve Bir Kavuk Devrildi adlı filmler gösterime giriyor, niçin bunlar değil de Allah'ın Cenneti ve Mısır filmleri büyük oranda iş yapmaktadır sorusunun yanıtı anlamlı olabilir. Çünkü Türk halkı Doğulu kültürün özelliklerini, hassasiyetlerini, inançlarını, eğlenme biçimlerini tercih etmektedir, bunları hicvetmeyi değil. İşte bu tarihsel dönemde çok açık olarak bu gösterge de filmsel gerçekliğimizde batılı hikâye ve değerler dizisinin yenilgiye uğradığı ve sinemamızda çok uzun yıllar etkisini sürdürecektir bir doğulu kimliğini tekrar kazanma eğiliminin ortaya çıktığını anlatmaktadır (s.35-36).

Atam (2011), bu nedenlere dayanarak 1939 senesinin Yeşilçam için başlangıç tarihi olduğunu belirtir. Bu tarihten itibaren batıya ait kültür, ideal ve tutumların yerini doğuya doğru bir bakış alır. “1939'dan 1990 yılına kadar olan yaklaşık yarım yüzyıllık tarihsel kesitte, çok farklı eğilimleri de içinde barındırmak üzere tümüyle Yeşilçam dönemidir. 1990 ise dönemin bitişini gösterir” (s.36).

Ayça (1992), Yeşilçam'ın başlangıç yılı olarak 1950 senesine işaret eder. Demokrat Parti'nin iktidarı ile Yeşilçam sinemasının koşut olduğunu belirten Ayça durumu şöyle izah eder: “D.P. iktidarıyla başlayan siyasal, ekonomik ve kültürel yaşamdaki yeni oluşumlar Yeşilçam sinemasının da oluşumunu belirlemiş, ona kaynaklık etmiştir”. 1950'deki siyasal, ekonomik ve kültürel oluşumlarla başlayan Yeşilçam sineması 1970'lerin sonuna kadar devam eder. 70'li yılların sonunda toplumdaki siyasi söylemlerin giderek artması ve toplum üzerinde baskı kurmasıyla beraber “buna denk düşecek filmlerin bir çıkış olabileceği düşüncesi gündeme gelir”. Toplumun sağ sol şeklinde siyasi olarak kutuplaşması filmlere yansımaya başlar. Bu vesileyle Yeşilçam'ın oturmuş kalıplarının dışında filmler üretilir. Yeşilçam ise bu değişim ve dönüşüme bir cevap veremez ve dağılma sürecine girer (s.120-128).

Savaş Arslan, Türk sinemasının dönemselleştirilmesi üzerine yapılan tartışmalara yer verdikten sonra bu dönemselleştirme içerisinde 1950'lerden başlayarak 1980'li yılların sonuna kadar olan dönemi Yeşilçam Dönemi olarak dönemselleştirmeyi teklif eder. Bu vesile ile Türk sineması dönemselleştirme tartışmalarını Yeşilçam ekseninde kavramsallaştırmış olur. Yeşilçam sinemasının odak olduğu bu dönemselleştirmede Türk sinemasının ilk yılları

‘Yeşilçam Öncesi’ olarak tanımlanırken yeni Türk sineması ise ‘Yeşilçam Sonrası’ şeklinde tanımlanır (2022, s.52).

Arslan’ın kitabında dikkat çeken diğer bir nokta da iktisadi değişimlerin Yeşilçam sineması üzerine olan etkileridir. Yeşilçam’ın ilk yıllarından itibaren on yılda bir değişen iktisadi yapı Yeşilçam sinemasını etkilemiş haliyle de Yeşilçam sineması yaşanan toplumsal ve siyasal gelişmelerin “izdüşümü olmuştur”. 1940’lı yılların son döneminde oluşmaya başlayan Yeşilçam sineması ilk değişimini 1958 senesinde yaşanan devalüasyon ve akabinde 1960 askeri darbesi ile yaşar. Bu gelişmeler neticesinde “bir sinema endüstrisinin palazlandığı Erken Yeşilçam dönemi sonlanmış ve bunu takiben Yüksek Yeşilçam dönemine geçilmiştir”. 1970 yılında yaşanan ekonomik kriz ve hemen arkasından 1971 senesindeki askeri muhtıra sinema sektörünü etkiler ancak yapım, gösterim ve dağıtım ağı içerisinde herhangi bir olumsuz durum yaratmaz. Hatta bu duruma tezat bir şekilde Türk sineması en parlak dönemini yaşar. Yüksek Yeşilçam dönemi 1980’deki askeri darbeye kadar sürer. 80’li yıllarda yaşanan ekonomik sıkıntı ve darbenin etkisiyle yapım, gösterim ve dağıtımda yaşanan aksaklıkların yanı sıra üretilen filmlere müdahaleler de gerçekleşir. 1980’li yılların sonunda küresel ekonomilere entegre olma düşüncesi birçok alanda olduğu gibi sinema alanında da değişimleri meydana getirir. “Doğu Bloğunun dağıldığı ve küresel sermayenin tüm dünyayı teslim almaya başladığı bu dönemde Yeşilçam bitmiş, Hollywood egemenliğinin hüküm sürdüğü Yeşilçam sonrası dönem başlamıştır” (2022, s.435-438).

Yeşilçam, Türk sinemasının halk ile bağının en yoğun olduğu, halkın istediği filmleri üreten ve aydınlar tarafından hafıfsenen ve eleştirilen Türk sinemasının popüler kanadını ve kendine özgü üretim ilişkilerini anlatmakta kullanılan bir kavramdır. Yeşilçam adı aslında Beyoğlu’nda film yapım şirketlerinin yer aldığı bir sokağın kavramsallaştırılmış halidir. Aslında bir anlamda bu kavram bir dönemin film üretim ilişkilerine, kalıplarına, üretim ortamına ve gişeye odaklı üretim anlayışına işaret eder. Yeşilçam adının Hollywood (Kutsal Ağaç) gibi bir benzetmeden yola çıkarak Hollywood’u meydana getiren holly-kutsal (yeşil) ve wood-ağaç (çam) gibi iki kelimenin birleştirilmesinden ortaya çıktığı ileri sürülmektedir. Sinema üretim ve dağıtım ortamının Beyoğlu’ndaki sinema salonlarının en yoğun olduğu bu bölgede mekânsal olarak yoğunlaşması 1940’lı yıllarla birlikte artar. Yeşilçam Türk sinemasının en parlak olduğu dönemde Taksim ve Galatasaray arasındaki bölgenin tam ortasında Kuloğlu ve Ahududu sokak ile sınırlanan bir adadır (Kirel, 2005, s.179-180).

16 Ekim 1971 tarihinde yayımlanmış olan Ses Dergisi’nde; Yeşilçam sokağının artık bir sokak olmaktan çıkıp, bir semt olduğu noktasına vurgu yapılır. “İstiklal Caddesi’nde Taksim’le Galatasaray’ın tam ortasını bulun, buradan iki tarafa 40’ar metre gidin, bu

noktalardan da sağı ve sola 50’şer metre içeri girin. Yeşilçam bu dikdörtgendir işte. Filmciler, yazıhaneler, şirketler, işletmeler hep buradadır” (Balcı, 2014, s.1-2).

1950’li yıllar itibariyle artışa geçen yerli film yapımı seyircinin talebi doğrultusunda 1960’lı yıllarda da yükselerek devam etmiştir. Sinemasal olarak üretimin en üst nokta olduğu 1960’lı yıllar aynı zamanda düzeyli ve kaliteli filmlerin de vizyona girdiği yıllar olmuştur. Bu yıllardan sonra Türk sinemasında baş gösteren bu artışın nedenleri arasında sinemanın ucuz bir eğlence kaynağı olmasının yanı sıra; göç ve toplumsal yapıda meydana gelen değişimlerin de payı oldukça büyüktür (Tunç, 2012, s.92).

Karadoğan Türkiye’deki sanat sineması üzerine yaptığı çalışmada Şakir Sırmalı’nın 1957 yılında çektiği *Kamelyalı Kadın* filmi üzerine özel bir tartışma açar. Sanat sineması üzerine odaklandığı çalışmada, Sırmalı’nın Türkiye’de sanat sinemasının ilk bilinçli üreticisi olarak nitelenebileceğini ifade etmektedir. Sırmalı’dan aktardığı bilgilerde yönetmenin “sinema skolastiği dışı formülleri” araştırması (2018, s.119-124), çalışmalarında neden sonuç ilişkisine dayanan anlatı kalıplarını ortadan kaldırması, sinemasal mekânın devamlılığını bozması ve eleştirmenler tarafından ortaya atılan sinemasal tercihlerinin sinemaya aykırı olması gibi seçimler ile var olandan farklı bir üslup ortaya koymuştur (Yıldırım, 2010, s.18).

Ancak Nijat Özön, bu tartışmalara karşı çıkmaktadır. Sırmalı’nın sinema skolastiğini yıkmak için yeni formüller üzerine çalışmasını eleştiren Özön, bu kavramla Sırmalı’nın neyi açıklamaya çalıştığını anlamının güç olduğunu ve tartışmanın başka bir yerinde klasik kavramını kullandığını aktardıktan sonra “klasik ya da skolastik sinema nedir” sorusunu yöneltir. Bu kavramın nerede başlayıp nerede bittiğini, sinema tarihinde hangi dönemleri kapsadığını, hangi yapıtların ‘klasik’ ya da ‘skolastik’ sayılacağını sorar. Sırmalı’nın filmde kullandığı mekân atlamalarını da eleştiren Özön, bunun sinemada çok daha önceden kullanıldığını ancak bunun koşulları olduğunu belirtmektedir. Özön bu eleştirilerin akabinde Sırmalı’nın geleneksel üretim kalıplarının dışında işler yapmak istediğini belirtip filme dair eleştirilerin ucunu açık bırakmaktadır. Sırmalı’nın eleştirmenlere cevaben verdiği “sinema teorisi ile tekniğini öğrenmeleri” yönündeki telkinlerini yararlı bir öğüt olarak bulan Özön yönetmenin samimi olmadığını ifade eder (1995 2. Cilt, s.16-19). Özön’ün bu açıklamaları Sırmalı’ya bir cevap verme niyetinden öteye gitmemiştir. Sırmalı’nın var olan geleneksel üretim kalıplarının dışına çıktığı ve filminde bunları kullandığını kabul eden Özön’ün

eleştirilerinin yüzeysel olarak kaldığını söylemek mümkündür. Yazısının sonunda kendisi de Sırmalı'nın kalıpların dışında çıktığını ve filmini bu minvalde çektiğini kabul eder. Tartışmalardan çıkarılabilecek önemli noktalardan biri de yönetmen Sırmalı'nın teorik olarak da sinema sanatı üzerine düşündüğü ve bu teorileri filminde uyguladığıdır.

Karadoğan'ın sanat sineması üzerinde yaptığı bu tartışma bağımsız sinemaya atfedilen birçok özelliği tekrardan sorgulamamıza neden olur. Sanat sineması, bağımsız sinema, avangard sinema gibi birçok kavramın birbirinin yerine ikame edilerek kullanıldığı görüşü burada da ortaya çıkar. Karadoğan'ın Sırmalı üzerinden aktardığı bu yenilikçi üslup 1990 sonrası bağımsız olarak nitelendirilen sinemacılar tarafından da kullanılmıştır. Var olan ve kanıksanmış bir üsluba karşılık olarak ortaya çıkan farklı üslup ve bakış açısı bağımsız olarak nitelendirilen sinemacıların özellikleri olarak gösterilmektedir. Bu açıdan bakıldığında Karadoğan'ın altını çizdiği bu filmi Türkiye'de bağımsız olarak tanımlanan sinemanın ilk örnekleri arasında saymak mümkündür.

Akser (2012), Türkiye'de bağımsız sinema hareketlerinin başlama zamanı olarak 1960'lı yıllara vurgu yapmaktadır. 1960'lı yıllarda sinemamızda başlayan bağımsızlık hareketleri, her on yılda bir 'genç, yeni, farklı' olduğunu iddiasıyla tekrar ortaya çıkmaktadır. Akser'e göre bu akımlar geniş bir kitleye hitap edemeyen, özellikle estetik denemeler üzerinde durmuş ve Avrupa sanat sineması özellikleri taşıyan şehirli, eğitilmiş, elit sanatçılar tarafından meydana getirilmiş çalışmalardır. 1960'lı yıllara kadar film yönetmenlerinin herhangi bir kişisel, siyasal ya da estetik bir çabası dikkat çekmezken bu tarihten sonra ortaya çıkan bağımsız sinemacılar üzerinde iki engelin varlığından bahseden Akser, ilkinin sansür, diğerinin ise dönemin mevcut Yeşilçam endüstrisinin bağımsız sinemacıları dışlaması olduğunu aktarmaktadır (s.36-37). 1960'lı yıllarda bahsedilen bu bağımsız sinemacılar estetik olarak Avrupa sanat sinemasının izini takip etmişlerdir. Hollywood karşıtı doneler gösteren bu filmler kişisel olaylar üzerinden ilerleme kaydeder. 1980'li yıllarda uluslararası finansmanın sağlanmasıyla beraber çekilen bu filmler yurtdışında da gösterim şansı yakalamışlardır. (Akser, 2015, s.132)

Halk sineması olarak adlandırılan 1961-1965 tarihleri arasındaki sinema çalışmaları daha sonra ulusal sinema ya da toplumsal gerçekçi sinema anlayışına evrilir. Bu dönemde

sinema yapan yönetmenler için bağımsızlığın birtakım özellikler taşıdığını ifade eden Akser o dönemin özelliklerini şu şekilde ifade etmektedir.

- “Filmler gerçekçi olmalıdır, yani gerçek insanlar ve onların günlük sorunlarını anlatmalıdır”.
- “Filmlerin modern çağda bireysel ve insani değerlerin kaybını eleştiren anti-burjuva ve anti-kapitalist duruşu olmalıdır”.
- “Bu filmler büyük kent, grev, göç gibi toplumsal ve siyasi bir olay içermelidir”.
- “Bu filmlerde daha önce ana akım sinemada görülmeyen yeni bir estetik, biçimsel denemeler bulunmalıdır” (Akser, 2012, s.37).

Tansuğ (1966), ulusal sinema üzerine yazdığı yazısında ülke sinemalarının Hollywood karşısında duruşuna Hint sinemasının ünlü ismi Satyajit Ray’i örnek olarak verir. Ray, ilk filminde maddi imkansızlıklar, teknik yetersizlikler vb. sorunlarla mücadele ederek kendi kültürüne ait bir film çeker. Türkiye’de birkaç deneme yapıldığı ama bunların da hiçbir şekilde başarıya ulaşmadığına dikkat çeken Tansuğ; başarısızlığın sebebinin güçlükleri yenmek bir kenara, verili imkanları bile kullanamadıklarını ifade eder. Böyle bir durumda bağımsız sinema bir düş olmaktan öteye gidememektedir. Bunun yerine piyasa ortamını zorlamak bağımsız sinema için akla daha yakın gelmektedir. Devletin sinemaya dair sorunlar ile ilgilenmesi her daim tekrar edilen bir argüman olagelmıştır. Ancak Tansuğ bu şartlar altında dahi devletin herhangi bir katkı yapamayacağını belirtir. Bunun yerine ise tüm imkanları zorlayarak kısa belge filmler çekmenin en makul yol olduğuna vurgu yapar (s.46).

1960’lı yıllarda üretilen filmlerde yapım firmalarının üretim ve dağıtım mekanizmaları mali durumları ile paralellik göstermektedir. Bu durum bölge işletmecilerinin hem biçim hem de içerik yönünden etkin bir rol oynamasını sağlar. Atilla Tokatlı tarafından 1960 yılında çekilen *Denize İnen Sokak* filmi Locarno Film Festivalinde ödülle dönmüş olmasına rağmen Türkiye’de sadece yazlık sinema salonlarında yer bulabilir. Tokatlı ve diğer yönetmenlerin bu dönemde sistem dışına çıkarak farklı konuları ele aldıkları filmler, hâkim dağıtım ve gösterim ağı içerisinde yer bulamamaktadır. Bu dönemde video kaset teknolojisinin gelişmemiş olması, televizyonun hala çok sınırlı oluşu filmlerin seyirciye ulaşımı konusunda tekellerin dağıtımı haricinde sinemacılara herhangi bir şans tanımaz. Bölge işletmecilerinin hâkim olduğu ve sistemin canlılığını zirveye taşıdığı bu dönemde sinema salonları dışında seyirciye ulaşabilecek

bir olanak bulunmadığından, bağımsız bir sinema yapmayı olanaksız hale getirmektedir (Ünser, 2003-2004, s.26-27).

1960'lı yıllarda Yeşilçam kalıplarının dışında kalarak film üretmeye çalışan üç yönetmen dikkat çekmektedir. Metin Erksan, Atilla Tokatlı ve Alp Zeki Heper bu dönemde üretim kalıplarının dışına çıkarak filmler üretme arayışı içerisinde olmuşlardır. Atilla Tokatlı ve Zeki Heper yurtdışında aldıkları eğitimin akabinde Türkiye'ye gelmiş ve başarılı filmlere imza atmışlardır. Dönemin anlatı kalıpları ve endüstriyel ilişkilerinin dışında kalma çabası içerisinde olan iki yönetmen Yeşilçam'ın dışında kalarak filmlerini üretirler. Zeki Heper'in o dönem çektiği ve sansürden dolayı seyirci ile buluşma şansı yakalayamayan filmi *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* (1966) aşk teması üzerinden soyut kavramlar ve sürreal sinemadan izler taşır. Heper ve Tokatlı'nın çalışmalarını Sivas; bağımsızlık denemeleri olarak nitelendirmektedir. Her iki yönetmen de belli bir süre çalışmalar yapmış ancak yaptıkları birkaç çalışmadan sonra sinemaya veda etmişlerdir. Yine Metin Erksan bu dönem bağımsızlık denemeleri yapmış bu üç yönetmenden biridir. Özellikle Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) filmi ekonomik, anlatımsal ve seyretme ilişkisi pratikleri bakımından bağımsızlık denemesinde bulunulmuş bir film olarak nitelemek mümkündür (Sivas, 2007, s.196-197).

1939 yılında doğan Alp Zeki Heper görsel açıdan yakaladığı özgünlük, çektiği deneysel kısa filmleri ve kendi filmlerinin finansmanını kendisinin karşılaması gibi özelliğinden dolayı gerçekten Türkiye'de bağımsız sinemacı olarak anılacak isimler arasında yer alır (Akser, 2015, s.138). Filmin sansüre uğraması, vizyona giren filmlerin başarısızlıklarla sonuçlanması Alp Zeki Heper'in sinemaya küsmesine neden olur. Son filmini 1968 senesinde gerçekleştiren yönetmen bir daha sinemaya dönmez ve uzun yıllar hastalıklarla mücadele eder. Hayattayken *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* filminin seyirciye hiçbir zaman gösterilmemesini vasiyet eder (Balcı, 2014, s.3).

Ünser, Yeşilçam sineması olarak nitelenen dönemin aslında tipik bir yapımcı sineması olduğunu ifade eder. Ancak o dönemde bu yapımcıları kontrol eden ve işin asıl sahibi olan Anadolu sinemacıları bulunmaktadır. Kurulu olan bu sistem içerisinde kişisel olarak yapılmış birtakım girişimleri bağımsız olarak nitelemenin mümkün olmadığına vurgu yapan Ünser, 70'li yıllar itibari ile yapımcı sinemasının başka bir yöne evirildiğini ifade eder. 70'li yıllarda yapılan filmler yapım ve dağıtım yönünden iki farklı tür olarak boy göstermektedir. Bunlardan biri

Yeşilçam olarak nitelenen ve Anadolu yapımcıları tarafından siparişi verilen filmler, diğeri ise yabancı ortaklıklarla yapılan ve festivallerde gösterim şansı bulan filmlerdir. Son dönem yapım şansı bulan bu filmler kişisel konulara yönelerek Yeşilçam sinemasından farklı filmler ortaya koyarlar. Dönemin diğeri önemli değişimlerinden biri de yapımcı firmaların sayısının çoğalması olur. Bunlara reklam şirketleri ve televizyonlar da eşlik edince yapım alanındaki portföy oldukça genişler (2003-2004, s.27).

Coş (1974)'un Akademi Sanat dergisinde yer verdiği bağımsız sinema tartışmaları içerisinde kısa film dikkat çeker. Sorunlara gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşılması gerektiğini ifade eden Coş, Türkiye’de uzun metrajlı bağımsız bir filmin varlığından bahsetmenin mümkün olmadığını belirtir. 1968’li yıllarda Genç Sinema dergisi odağında toplanmış olan bir grup aydının düşüncelerini yazı üzerinden aktarmaları, 1974’lü yıllarda bağımsız ve siyasal kısa film hareketleri olarak filizlenmeye başlar. Bunun gerekli bir hareket olduğunu vurgulayan Coş, geçmişten ders çıkarılması gerektiğini aktarır. Kısa filmciyi, bağımsız sinema savaşçısı olarak niteleyen Coş, bu sinemacıların sabit kalması gereken tek amacını şöyle açıklar:

Türkiye’de egemen sınıfların yoz kültür politikalarının geniş kitlelere benimsetilmesinde en kestirme ve belirgin bir görev yüklemiş olan Yeşilçam sinemasının genel tavrına bir alternatif olabilmek, bir karşı sinemanın küçüğe olsa deneylerine girişmek, ezilen kitleleri uyandırıcı, silkindirici, devrimci bir öze ulaşmaya çalışmaktır. En kısa deyişle kamera, bağımsız sinemacının elinde geri bırakılmış Türkiye’imizde emperyalizme ve işbirlikçi burjuvaziye karşı emekçi sınıflardan yana bir mücadelenin aracı olmalıdır. Ancak sorunlara gerçekçi bir açıdan yaklaşmak gerekir. Türkiye’de uzun film düzeyinde tam anlamıyla bir bağımsız sinema henüz yoktur. 1968-1970 yıllarının kısa filme dayanan Genç Sinema deneyleri de Yeşilçam dışı bağımsız sinema örnekleri olarak yalnızca bir başlangıç olabilmiş, 1970 sonrasının siyasal baskı döneminde doğal olarak tam bir suskunluk içine girilmiştir (1974, s.3).

1980’li yıllardaki bağımsız sinemacıları ‘elitist’ olarak tanımlayan Akser (2012), bu dönem için Yılmaz Güney’in Cannes Film Festivalinde ödül alan *Yol* (1982) filmine dikkat çeker. Güney, büyük ödülü almasına rağmen kendi ülkesinde yasaklı ve sürgündedir. Güney’in içerisinde bulunduğu bu durum 1980’lerde bağımsız sinema yapmak isteyen yönetmenlerin ‘ihtiyatlı ve içine kapanık’ olmasına neden olur. Bu dönem özellikle yurtdışında sinema eğitimi alan ve Avrupa sanat sineması ile tanışan yönetmenlerin yurda dönmesiyle beraber Türk sineması yeni estetik üsluplara kavuşur. Bu dönemin en önemli yönetmenlerinden biri de Ömer Kavur ’dur. Kavur yurtdışında almış olduğu eğitimin akabinde ülkeye dönerek kendi yapım şirketi üzerinden filmler çeker ve bu filmler yurtdışında yapılan festivallerden ödüller kazanır.

Akser'e göre gişe ve seyirci taleplerini göz ardı ederek yeni estetik denemeler yapan Kavur "Türk bağımsız sinemasının 1980'lerdeki öncüsü olur". Erden Kıral, Yavuz Özkan, Zülfü Livaneli, Ali Özgentürk, Yusuf Kurçenli gibi yönetmenlerin bağımsız olarak tanımlandığı bu dönemde yönetmenlerin bağımsız olarak tanımlanmasını gerektiren özellikleri Akser şu şekilde özetlemektedir;

- "Modern hayatın yabancılaşmış bireyinin kişisel hikayelerini anlatmak".
- "Uzun kentsel veya kırsal peyzaj içinde bireyi yabancılaştıran bir çerçeveleme"
- "Karakterler sessiz ve derinden psikolojik travmalarıyla uğraşır".
- "Uluslararası finansman, festival ödülleri, uluslararası tanınma".
- "Yerel gişe ve dağıtım yoktur" (s.38).

3.4. 1990 – 2020 Arası Türk Sinemasında Bağımsızlık Örnekleri

Turgut Özal'ın batıyla bütünleşme hamlesi, sinema alanında da etkisini göstermiştir. Yabancı Sermaye Yasası ile yabancı şirketlerin Türkiye'de faaliyet gösterebilmesinin önü açılmıştır. Bu sayede uluslararası alanda faaliyet gösteren ve majör olarak nitelenen bu şirketler ülkemizde gösterim ve dağıtım imkânı yakalamışlardır. Buna paralel olarak video kaset, CD – DVD gibi teknolojik yenilikler seyircilerin izleme alışkanlıklarını değiştirmiş, insanları sinema salonlarından uzaklaştırmıştır. Hızla bir değişim yaşayan Türk sinema sektörü oldukça gerilemiş, yerli film yapım sayıları düşmüştür. Bu çöküşle beraber sinema seyircisi evine kapanmış ve televizyon karşısında zaman geçirir olmuştur. Bu dönemde Yeşilçam'a ait yapımcı prototipi de değişmiş, eskinin yerini yeni tür yapımcılar almıştır.

1989 senesinde başlayan Türkiye'deki bu küreselleşme hareketiyle beraber sinema da direkt olarak etkilenir. Çıkarılan kanunla iyice durma noktasına gelmiş olan Türk sineması yabancı filmlerin istilasına uğrar. 1970'lerin sonlarına doğru sinemadaki örgütlenmenin çözülmeye başlanması bu kararlar beraber yerini farklı bir yapılanmaya bırakır. Önceki dönemi ağ örgütlenmesi olarak nitelendiren Kalemci ve Özen (2011) bu döneme hiyerarşik ağ örgütlenmesi modeli ismini verirler.

Tablo 19: 1950-1989 Sinemacılık Sektörünün Örgütlenme Biçimi

Boyutlar	Özellikler
Örgütlenme Biçimi	Ağ örgütlenmesi
Temel Aktörü	Bölge işletmecileri
Gösterim Stratejisi	Az sayıda film kopyasıyla mümkün olan en fazla gösterim
Sinema Tipi	Tek sahneli sinemalar

Kaynak: Kalemci ve Özen, 2011, s.82

Tablo 20: 1989-2006 Sinemacılık Sektörünün Örgütlenme Biçimi

Boyutlar	Özellikler
Örgütlenme Biçimi	Hiyerarşik Ağ örgütlenmesi
Temel Aktörü	Büyük Dağıtım Şirketleri (Genellikle ABD kökenli)
Gösterim Stratejisi	Çok sayıda film kopyası ile aynı anda çok sayıda sinema salonunda gösterim
Sinema Tipi	Çok sahneli sinemalar

Kaynak: Kalemci ve Özen, 2011, s.82

Sinemanın ilk yıllarından 1950'ye kadar geçen zaman dilimi içerisinde yapım ve dağıtım alanında birkaç firmanın etkili olduğu görülür. 1950'den 1989'a kadarki süre içerisinde "bir önceki dönemin egemen dağıtımcılarının taşra şubelerinin evrimleşmiş hali olan bölge

işletmelerinin baskın olduğu bir ağ örgütlenmesi oluşmuştur”. Büyük çaplı yapımcı ve bölge işletmecilerinin hakim olduğu bu dönemde irili ufaklı birçok şirketin varlık gösterdiği dikkat çeker. Oldukça düşük kopya sayıları ile sinemalara dağıtılan bu filmler, o dönem ağırlıklı olarak tek salonların olduğu sinemalarda art arda gösterilmesi şeklinde bir işleyişe tabi olur. Türk sinemasında 1970’li yıllarda başlayan ve 1980’li yıllarda devam eden durgunluk, 1989 yılı itibari ile değişiklik gösterir. Yabancı yatırımcılara Türkiye’de şirket açma imkanı sağlayan yasa ile Amerikan şirketleri Türkiye’de faaliyete başlar. Kalemci ve Özen’in, hiyerarşik ağ örgütlenmesi adını verdiği bu model bu tarihten itibaren varlık gösterir. Bu tarihlerden itibaren tekli sinema salonlarını yerini çoklu salonlara devretmiştir (2011, s.82).

Zaman içerisinde kapısı sokaklara açılan sinemalar, yerini alışveriş merkezlerinin içerisinde yer alan çoklu salonlara bırakır. Sinema seyir deneyimi zamanla değişmiş, sinema salonları alışveriş merkezlerinin temel dinamiği olan tüketime eşlik eder hale gelmiştir. Yabancı şirketlerin faaliyet göstermesi ile başlayan değişim, dağıtım alanında birkaç farklı şirketin günümüzde söz sahibi olmasına yol açar. Değişen salonlar sürekli olarak yapılan teknolojik yatırımlar ve yapım üzerinden daha fazla pay alma üzerine yaşanan çatışmalar, kapitalleşen dünyada sinemanın da payına düşeni almasına vesile olur.

“Üretim ilişkileri, anlatı biçimi, seyirlik ilişkisi dönüşen sinema 1990’lı yılların ortasından itibaren hem Yeşilçam sinemasının bir parçası hem yönetmen sineması olmak isteyen hem o hem o, ne o, ne o diyebileceğimiz bir sinema olarak sanki uzun süre eşikte durmaktadır” (zeyneptulakbalsualp.com, 2010a). Çalışmasında Türk sinemasının son 15-16 senesine eğilen Akbal, daha önceki dönemlerden farklılaşmış bir yapı sunan bu dönemi “eşikte, dar vakitte yer çekimsiz” diye tanımlar. Dönem, farklı damarlara ayrılmış, yekpare bir görünüm sunmayan ve farklı dünyalar yansıtan bir görünüm sergiler,

Analiz etmeye çalıştığım bu dönemin içindeki sinemalardan birinci grubu dışarıklık, yani topluma, politik olamaya ve toplumsal analize dışarıklık, yerçekimsiz, yani mekânda ve zamanda bir boşlukta salınan, şehre küskün kara film bakışlı, ağır erkek melodramları ya da arabesk noir sinema olarak tanımlamıştım. Bu sinemayla haletiruhiyesi akraba bir damarın daha ortaya çıktığını, kendini mağdur ve yaralanmış gören kendi suretinden öfkeli bir hüznle lümpenliği, sıradanlığı kutsayan, kadına karşı hoyrat ve düşman bir hissiyatın melodramlarının kentte asılı kalmış kahramanın, taşraya kaçarcasına sığındığında da asılı kalmaya ve dışarıklık bakmaya devam ettiğine vurgu yapmıştım. Bu dönemin bir diğer damarı bize bir dönemsel ayırışmanın ipuçlarını verebilecek yenileştirici arayışların sinemaları olduğunu belirtmiştim. Bunlar farklı birer anlatı ritim anlatı üslubunun peşindedirler. Bu damarla akraba olabilen diğer bir damar toplumsal duyarlılığını, siyasi analizini inatla sürdüren kadın yönetmenlerden

gelmekte olduğunu ve son yıllarda daha genç bir sinemacı kuşağa köprü oluşturdıklarını belirtmiştim. Ama son gelen sinemanın da yekpare bir kuşak olmadığına vurgu yapmışım (zeyneptulakbalsualp.com, 2010b).

Küreselleşmenin hızla yayıldığı 1990’lı yıllarda sinemaya olan bu etki sadece ekonomik olarak yaşanmaz. Küreselleşmenin etkisi filmlerdeki dramatik yapıya da etki eder. Küreselleşme ile oluşan yeni ekonomik düzenin, insan hayatında yarattığı değişim ve bireylerde uyandırdığı kaygıların temsili sinemada karşılık bulur. Dünya üzerindeki birçok ulusal sinemanın maruz kaldığı bu durum Türk sinemasında da baş gösterir. Filmlerdeki dramatik yapının küreselleşmeden etkilenmesiyle beraber “yersiz yurtsuzluk, yurt özlemi, evsizlik ortak yapımlarla ya da bağımsız yapımlarla gündeme getirilmektedir”. Yine bu dönem küreselleşmenin getirmiş olduğu etkiyle çekilen filmlerde yabancı karakterlerin sıklıkla yer aldığı dikkat çeker. “Yabancı karakterlerin Türk filmlerine sızması (Rus Gelin, Herkes Kendi Evinde, Balalayka, Kayıkçı gibi) küresel ekonomi karşısında yaşanan sosyal değişimin etkilerini ortaya koyar bir biçimde Türk sinemasında temsilini bulmuştur”. Söz konusu filmlerde yer alan karakterler küreselleşmenin doğası gereği sürekli dolaşım halinde karşımıza çıkar (Kırel, 2004, s.109).

Bu dönem yaşanan değişimlerden biri de yerel motiflerin temsilinin televizyona kayıyor oluşudur. Yeşilçam’ın dağılmasıyla beraber Yeşilçam sinemasına ait popüler konular televizyon dizilerinde hayat bulmaya başlar. Küreselleşmenin yaşanmasıyla beraber bireysellik üzerine yoğunlaşan sinema yerel özellikleri dışlar. “Ataerkillik, maço kodlar, gelenekler, görenekler, Anadolu’ya ait yaşam biçimleri, kent ile köy arasına sıkışmışlık, mahalle hayatı vs. diziler yoluyla televizyona aktarılmakta ve seyirciyle buluşmaya devam etmektedir” (Kırel, 2004, s.109).

1980’li yıllarda başlayan toplumsal ve ekonomik değişimler 1990’lı yıllarda da devam eder. Toplumsal ve ekonomik alanda yaşanan bu değişim ve dönüşüm, sinema üzerinde de oldukça etkili olur. Bu döneme kadar geleneksel bir yapım diline sahip olan Türk sineması yeni dönemle beraber kendi üslubunu kurmaya çalışan bir grup sinemacı ile tanışır. Bu yönetmenler kişisel dünyalarını minimal bir şekilde yansıtarak seyirci karşısına çıkarlar. Küçük prodüksiyonlar ile iyi işler ortaya koyan Zeki Demirkubuz film çekmek isteyen yeni ve genç yönetmenlere ilham kaynağı olur. Reis Çelik, Handan İpekçi, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Kudret Sabancı, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu, Kutluğ Ataman gibi isimler

bu dönemde sinemaya girer ve yeni sinema anlayışları ile eserler ortaya çıkarırlar (Boydak, 2011, s.152-153).

1990'ların başından itibaren Türkiye'de hem popüler filmler sinemaya izleyici çekmeye başlar hem de geleneksel film kalıplarının dışında üretilen filmler çekilir. Bu dönemde yaşanan önemli gelişmelerin başında Eurimages ve Hubert Bals gibi kuruluşların vermiş olduğu destekler gelir. Bu kuruluşlar tarafından fonlanan sinemacılar ortak yapımcılar bulur ve filmlerdeki üslup değişim gösterir. Ayrıca Kültür Bakanlığı tarafından verilen destekler, televizyon kanallarının katkısı, yerli sponsorların verdiği destekler dönemin film üretim tarzında gelenekselden kopuşun işareti olarak karşımıza çıkar. Bütün bunların yanında bireysel olarak tamamen kendi imkanlarıyla film çeken sinemacıların varlığına da şahit oluruz (Zıraman, 2015, s.68).

Değişen yapıyla beraber alternatif üretim yöntemleri içerisinde film çeken Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler kısıtlı bütçe ve imkanlarla filmlerini tamamlar. Yönetmenlerin yaptıkları filmler o dönem için ekonomik olarak bağımsız film diye değerlendirilmiş ancak bu durum uzun süre devam ettirilememiştir. Zeki Demirkubuz çektiği ilk filmlerin jeneriğine bağımsız film yazısını eklemiş ancak ilerleyen yıllarda bundan vazgeçmiştir. 1990'lı yılların başında artan film grafiği içerisinde bireysel üslupla farklılaşan bu filmler ulusal ve uluslararası festivallerde aldıkları ödüller ile bir sonraki filmleri için kaynak bulma şansını artırır. Çektikleri filmler Türk sinema tarihi içerisinde yer alan bu yönetmenlerin kendilerine ait bir üslup oluşturdukları görülür. "Gene de bunlar, topyekûn 'bağımsız' ya da 'yeni sinema hareketi' izlenimi oluşması için yeterli değildir" (Zıraman, 2015, s.69).

1990'lı yıllar küresel ölçekteki şirketlerin hızla yayıldıkları bir dönem olur. Bu yayılma beraberinde ekonomik, sosyal ve kültürel alanlarda da birçok değişim getirir. Uluslararası şirketlerin dünyaya egemenlik kurduğu bu dönemde sinema da payına düşeni alır. Hollywood şirketlerinin yayılmacı siyaseti dünyadaki birçok ulus sineması üzerinde tahakküm kurmaya başlar. Bu dönemde Türkiye'de varlık gösteren bu şirketler karşısında Türk sineması bocalama yaşar ve yönünü tayin etmeye çalışır. Hollywood'un yayılmacı politikasının Türkiye üzerinde etkilerini Serpil Kirel, ev metaforu üzerinden yapar;

Bu ev yerel olanla küresel olanın karmaşılaştığı, iç içe geçtiği bir yerdir. Yeni kuşak sinemacıların, bağımsız yapımlarıyla 'kendilerine ait bir oda' bulmaya, kendilerine Avrupa

sinemasının 'auteur' geleneği çerçevesinde yer açmaya çalıştıkları bir dönemdir. Bağımsız yapımlar ve sanat sineması örnekleri -yani popüler olandan uzak olanlar- Hollywood'un ezici varlığı karşısında kendilerini ülkelerine ispat etmeye çalışırlar. Festivaller yoluyla kendisine güç katmayı amaçlayan bağımsız sanat sineması denemelerinin yanında Hollywood'u örnek alarak yoluna devam eden popüler sinema denemeleri de vardır (Kirel, 2004, s.118).

1970'li yıllarda Yeşilçam içerisinde başlayan kriz çığ gibi büyüyerek 1990'lı yılların ortalarından itibaren yeni oluşum süreci içerisine girer. Bu dönemi 'Yeni Türk Sineması' olarak tanımlayan Suner (2006), bu filmlerin ekseninin temelini atan ve ilk filmlerini 90'lı yıllarda yapmış genç bir yönetmen kuşağının olduğunu ifade eder. Bu dönemde sinema birbirine koşut iki düzlem içerisinde devam etmektedir. İlk düzlemde yer alan filmler yıldız oyuncular ile çalışan, filmlerin reklam kampanyalarına yer veren, dağıtım ve gösterim alanında fazlaca imkana sahip olan ve gişede başarılı olan popüler sinemadır. Diğer düzlemde ise filmin yaratım sürecinde auteur kuramın özelliklerini taşıyan, filmin her aşamasına damgasını vuran yönetmenlerin olduğu ve aldığı ödüllerle adından söz ettiren sanat sinemasıdır. Sanat sineması olarak ifade edilen yönetmenlerin çektikleri bu filmler genellikle amatör oyuncuların olduğu, dağıtım ve gösterim alanında şans bulamayan ve bu şansı çoğunlukla festivallerde yakalayan filmlerdir (s.33).

Scognamillo (1996), Yeşilçam sinemasının bir endüstri oluşturmamış olmasına rağmen kendine özgü bir yapısı olduğuna dikkat çeker. Yeşilçam Sineması kendi kendine geliştirdiği yöntem ve uygulamalar ile bir düzen kurmuş ve bu düzen içerisinde varlığını sürdürmüştür. Kendi eksiklikleri ya da zamanın değişen ruhuna ayak uydurarak yerini bireyci ve bağımsız bir yönetmen, yapımcı topluluğuna bıraktığına dikkat çeken Scognamillo bu topluluğun kaynaklarını birçok yerden yarattığına dikkat çeker. Kaynaklar iç pazarın yanı sıra dış pazara da taşar. Bu dönemde sinemacılar sponsorluk anlaşmaları, devlet desteği ve bunun yanı sıra televizyon kanallarının da desteğini almayı başarır (s.246-247). Scognamillo'nun bağımsız kelimesini kullanması dikkat çeker. Burada filmin bağımsızlığından ziyade Yeşilçam'ın üretim dinamiklerinin dışında bir bağımsızlık söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Her ne kadar Yeşilçam bir sektör oluşturmamışsa da onun dışında yapılan üretimler dönemin mevcut üretim dinamiklerinin dışında olduğu için bağımsız terimini kullandığını ifade edebiliriz. Bu kullanım bağımsız kavramının ilk çıkış noktası olan Hollywood endüstrisinin dışında üretilen sinema filmlerine götürmektedir

Evren Türkiye’deki bağımsız sinemacılar üzerine yaptığı çalışmada bağımsız sinemayı; “kendilerinden talep edilmeden kendilerinin tüm riskleri göze alarak film yapmaya talip oldukları bir sinema eylemi” şeklinde tanımlar. Özellikle *Eşkıya* filminin sinema salonlarını seyirci ile doldurması, Türk sinemasının değişimine bir işaret fişeği olur. Bölge yapımcılığı modelinin yok olması ve konjonktürle beraber değişen durumlar bireysel yapımcıların ortaya çıkmasını sağlar. Bu yapımcılar aynı zamanda kendi filmlerinin de yönetmenidirler (2003-2004, s.14).

Daldal (2018), sinemamızın dönüm noktası olarak 1996 senesine dikkat çeker. Yavuz Turgul’un *Eşkıya* (1996) ve Derviş Zaim’in *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi bu dönümün başlangıcına işaret eden filmlerdir. Zaim’in filmi o güne kadar alışılmış olan sinema kalıplarının dışına çıkılarak çekilmiş bir film olma özelliğini taşır. Düşük bütçe ile çekilmiş olan bu filmde amatör oyunculara yer verilmekte ve alışılmadık bir konuya değinilmektedir. “Zaim’in filmi Yeşilçam ve benzeri bütün alışlagelmiş ticari oluşumların dışında, farklı bir söylem ve toplumsal hassasiyetle kotarılan yeni bağımsız Türk sinemasının ilk örneklerindendir” (s.275-276).

Bağımsız bir sinemadan bahsedilmek için ekonomik olarak kazanılmış bağımsızlığa ek olarak “sinemayı zanaat, yaşamını idame ettirecek bir iş olarak görmeden kendini ifade etme derdiyle ortaya çıkan kişilerin varlığı oluşturuyordu”. Yeşilçam’ın çökmesiyle beraber Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Serdar Akar gibi yönetmenler yeni bir sinema yaratmış ve bu yeni sinemayla beraber kendi seyircilerini de oluşturmuşlardır (Evren’den akt. Onaran ve Vardar, 2005, s.7).

Yeşilçam’dan sonra oluşan Türk sineması içerisinde kurucuların başında gelen Zeki Demirkubuz bağımsız sinemaya dair görüşlerini şu şekilde ifade eder:

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 için bir kahramanlaştırma gördüm ve bu noktada bundan vazgeçtim. Bağımsız filmi son derece iyi bir niyetle ya da kötü niyetle, meseleyi göz ardı etmemize, bir filmi anlamamıza bizi engelleyici bir tanım olarak görüyorum (Akt. Onaran ve Vardar, 2005, s.7).

Yeni Türk sineması olarak bu dönemi kavramsallaştıran Suner, başlangıcı Yavuz Turgul 'un *Eşkîya* filmi ile başlatır. Sanat sineması ve popüler sinema olarak iki ayrı düzlemde değerlendirdiği dönemin popüler kanadını bu filmlerle başlatmanın mümkün olduğunu vurgular. “*Eşkîya*, Yeşilçam sinemasının ana eksenini oluşturan temel anlamsal karşıtlıklar (aşk/para, kişisel erdem/maddi başarı vs.) etrafında örülmüş öyküsünü, Hollywood tarzı iyi kotarılmış ve parlak bir görsel dille harmanlayarak” oldukça yüksek bir gişe geliri elde etmiştir. Gişe gelirleri ve insanların tekrar sinemalara dönmesini sağlamanın yanında Türkiye’deki popüler sinemanın sürekli olarak başvuracağı formülü de oluşturmuştur. *Eşkîya* ile başlayan bu popüler film furyası *G.O.R.A* (2004), *Vizontele* (2000), *Vizontele Tuuba* (2004), *Gönül Yarası* (2005) gibi filmler, Yavuz Turgul, Yılmaz Erdoğan, Sinan Çetin, Çağan Irmak, Ezel Akay, Taylan Biraderler vb. yönetmenler tarafından devam ettirilmiştir. Ancak tüm bu gelişme ve Türk filmlerinin vizyonda yakalamış olduğu başarıya rağmen Türkiye’de güçlü bir sinema endüstrisinin oluşmaya başladığını söylemek mümkün değildir (Suner, 2006, s.34-36).

Bu dönemde yapılan filmlerin yer aldığı bir diğer düzlemi sanat sineması olarak değerlendiren Suner, aynı dönem çekilen Zaim’in *Tabutta Rövaşata* filmine vurgu yapar. Türk sinemasında daha önce çekilenlere benzemeyen bu film, gelecekte yapılacak olan filmlerin habercisi gibidir. Yalın ve gösterişsiz bir üslup takınan bu filmin izleri daha sonra *Masumiyet*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Güneşe Yolculuk* gibi filmlerde de görülür. Türkiye’de bu filmlerin öncülüğünde ortaya çıkan sanat sineması 2000’li yıllarla beraber genç yönetmenlerin katkısı sayesinde adından söz ettirmeye başlar. 2002 yılında Zeki Demirkubuz’un *Yazgı* (2001) ve *İtiraf* (2001) filmleri aynı anda Cannes Film Festivalinin ‘Belirli Bir Bakış’ bölümüne seçilmiş, yine Nuri Bilge Ceylan’ın *Uzak* (2002) filmi Cannes Film Festivalinde hem Jüri Büyük Ödülü hem de En İyi Erkek Oyuncu ödülünü almıştır (Suner, 2006, s.37).

1995 yılından sonra üretilen ve bağımsız olarak tanımlanan *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan 1998), *Mayıs Sıkıntısı* (Nuri Bilge Ceylan 2000), *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz 1997), *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoğlu 1998), *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim 1996) gibi filmler bireysel problemlerin ele alındığı, amatör oyuncuların tercih edildiği ve minimal bir bütçe ile çekilen filmlerdir. Geleneksel üretim kalıplarının dışına çıkmış bu yönetmenler, odaklandıkları konulardaki özgünlük ve farklı finansal kaynaklar sayesinde farklı bir sinema üslubuna imza atmışlardır (Daldal, 2021, s.164).

Minimalist hikayeler ve bütçelerle çekilen bu filmler seyircinin alışık olduğu sinema anlayışının karşısında işler olarak boy gösterir. 2000’ler sonrası dönemde çekilen filmlerin diğer önemli özelliklerinden biri de çekilen komedi ve melodram filmlerin sinemalara seyirciyi yeniden kazandırma yeteneğidir. Seyircinin salonlara karşı artan ilgisi sektörün hızlı büyümesine de vesile olur. Ancak bu büyüme dağıtım ve gösterim ayağında sorunları da beraberinde getirir. “Son 20 yıl içinde ana akım Türk sineması aynı içerikleri üreterek kültürel daralma yaratırken bağımsız filmler üretim, dağıtım ve gösterim alanlarında sorunlar yaşamaya devam eder” (Birincioğlu, 2019, s.80).

1990’lı yıllarda Türkiye’de ‘bağımsız sinema’ adına dikkat çeken durumlardan biri de kendini ‘yeni sinemacılar’ olarak tanımlayan yönetmenlerin yapmış olduğu işlerdir. Serdar Akar, Önder Çakar, Kudret Sabancı’nın aralarında olduğu bu yönetmenler ilk işleri olarak *Gemide* (1998) filmini yaparlar. Daha sonra bunu *Laleli’de Bir Azize* (1999), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000), *Maruf* (2001) vb. filmler izler. Filmler üzerindeki sansürün kalkması, yurt içinde ve dışında filmler için finans kaynaklarının daha alternatif bir hal alması ve dağıtım içerisinde yer alabilme şansı yakalamaları bu dönem sinemacıların ‘bağımsız film’ yapabilmelerine olanak sağlar (Akser, 2012, s.38).

Cantek, 2000 yılında yaptığı çalışmada son beş sene içerisinde yapılan filmlerin bağımsız Amerikan sinemasından çeşitli yönlerde etkilendiğini ifade eder. Bu yansımayı gerek tecimsel gerekse de sanat sinemasında görmek mümkündür. “Popüler sinema ile sanat sineması arasında bir film dili ve ticari sinemaya yaklaşma arzusu, özellikle konu seçimlerinde ve anlatım biçimlerinde görülmektedir”. Son dönem mekân ve müzik kullanımlarının bağımsız Amerikan sinemasından oldukça fazla benzerlik taşıdığını aktaran Cantek *Laleli’de Bir Azize* ve *Gemide* filminin mekân ve müzik kullanımı açısından bağımsız Hollywood filmlerini izlediklerini ifade eder,

Yerli filmlerde kullanılan müzik, mantık olarak bağımsız Hollywood filmlerini izlemektedir. Bu filmlerin müziği, belirgin bir üsluptan çok eklektik özellikler içermektedir; ya popüler kültüre, eski güzel günlere göndermeler yapılarak unutulmuş şarkılar yeniden sunulmaktadır (Pulp Fiction) ya da filmin atmosferini besleyecek etnik ya da arkaik müzikler (American Graffiti) seçilmektedir. Bu tercih, her zaman, filmin içerisine yedirilen moda olan sert bir soundla (Hard Rock ya da Heavy Metal gibi) bir arada (Vahşi Duygular, Katil Doğanlar) yürümektedir. Gemide ve Laleli’de Bir Azize’de klarnet, tulum, sipsi, bendir, zil, darbuka, kaşık, def, meydan ve koltuk davulu gibi Doğu’ya özgü geleneksel çalgılar müziğin hakimidir. Film boyunca çalan Roman, Kafkas ve Orta Anadolu melodilerini çağrıştıran ezgiler, metropolün

dilinin ve bu dilin çıktığı alanın farklı kültür ve etnisitelerden beslendiğini vurgulamaktadır. Kimi zaman pavyon müziğiyle özdeşleşmiş elektro saz, kimi zaman da akordeon ve caz ritimleri duyulmaktadır. Benzer bir müzik anlayışı Tabutta Rövaşata filminin müziklerini yapan Baba Zula ve Yansımalar gruplarında da görülmektedir. Eşkiya 'da kullanılan rap motifleriyle bezeli "Karanlığın İçinden" şarkısı, Her Şey Güzel Olacak' ta kullanılan Sami Özer'in uzun havası ve Karışık Pizza'daki saksafon ağırlığı, bu metropol dilinin/müziğinin ayrı yörüngelerdeki uzantılarıdır (Cantek, 2000, s.69-70-71).

Saydam, Yeşilçam'ın ardından yaşanan değişikliklerin sadece yönetmenlerle sınırlı olmadığını belirtir. Bu dönem sinema alanında yaşanan üretim farklı dinamikler çerçevesinde şekillenmeye başlamaktadır. 1990 yılında Türkiye'nin Eurimages'a üye olmasıyla bağımsız filmlerin yapımında başka bir destek kapısı açılmış olur. Saydam, çalışmasında bağımsız Türk sineması için bağımlı mı, bağımsız mı tartışmasını yaptıktan sonra Türkiye'de üç tipte bağımsız film yapımının olduğunu belirtmektedir. Devlet destekli, Eurimages ve festivallerden gelen destekler ve yönetmenlerin öz kaynakları ile çektikleri filmlerdir. Devlet tarafından kültürel faaliyetlerin desteklenmesi amacıyla verilen desteklerin yeterli gelmemesi neticesinde film sahipleri Eurimages ve festivallerden gelen paralarla filmlerini tamamlamaktadırlar. Kendi öz kaynakları ile film üretim denemeleri ise çok sınırlı kalmaktadır (tsa.gov.tr, 2016).

Uluslararası sinema sektöründe sıklıkla zikredilen bağımsız sinema denemeleri Türkiye'de de karşılık bulmuştur. Yapımcılar tarafından ekonomik olarak bir kazanç öngörülememesi neticesinde yönetmenler kendi öz kaynakları, devlet ve uluslararası destek sayesinde birtakım filmler meydana getirmişlerdir. Ancak bu filmleri bağımsız olarak niteleyebilmek için Amerika'daki Hollywood gibi bir sektörden bahsedebilmek gerekmektedir. Türkiye'de böyle bir sektörün yokluğu kavramın da sınırlı olmasını gerektirmiştir. Türkiye'de çekilen bağımsız filmleri duyarlı birkaç dağıtımçı sayesinde görmek mümkün hale gelmiştir. Bu dönemde bağımsız filmlerin gösterim yeri olarak sınırlı sayıdaki dağıtımçıların yanı sıra yapılan festivaller olduğu bilinmektedir (Bozdemir, 2003-2004, s. 25).

Evren (2003-2004) incelemesinde özellikle 1994 senesine vurgu yapmaktadır. Bu tarihten sonra bağımsız sinemacılar olarak nitelendirdiği yönetmenlerin sinemaya başladıklarını vurgular. Değindiği ve dikkat çektiği noktalardan biri de bağımsız sinemacı olarak nitelendirilenlerin ortaya çıkış amacının aynı olduğudur. Bu dönem ortaya çıkan ve bağımsız sinemacı olarak nitelendirdiği bu sinemacıların bir takım ortak yanlarının varlığına vurgu yaparak, bu ortak yanları şu şekilde açıklar;

- 1 – Bağımsız sinemacılar olarak tanımlanan bu grup ilk kez toplu bir şekilde yurtdışından getirdiği paraları Türk sinemasına aktarmışlardır. Bölge işletmeciliği modeli dışında gerek sponsor gerek yardım ve yahut kendi öz kaynakları ile filmlerini gerçekleştirmişlerdir.
- 2 – Sinemanın üretim sıkıntısı yaşadıkları bu dönemde yaptıkları filmlerin senaristi, görüntü yönetmeni yeri geldiğinde oyuncusu olarak kendi beğeni ve isteklerini ortaya koymuşlardır.
- 3 – Türk sinemasına ait geleneksel kalıpların dışına çıkarak kendi değer yargılarına uygun filmler yapmışlardır.
- 4 – Filmlerin dağıtım ve gösterim aşamasında eski yapımcı yönetmenler gibi sinema salonu aramak yerine dağıtım firmaları ile uzlaşma yoluna gitmişlerdir. Filmlerinin dağıtımını konusunda tekelleşmiş büyük firmalar üzerinden filmlerini gösterme şansına sahip olmuşlardır.
- 5- Kitleleri salonlara çeken klişelerden uzak durmuş ve onların beğenilerini göstermektense kendi beğenilerini onlara kabul ettirmenin yolunu denemişlerdir. Bunun sonucunda kitlelerden ziyade festivallerde ve yarışmalarda daha çok gösterim şansına sahip olmuşlardır.
- 6 – Bu sinemacıların diğer bir özelliği ise star oyuncuların dışında bilinmeyen isimlerle çalışmış olmalarıdır. Yaptıkları minimalist filmler oyuncu seçimlerinde de etkili olmuştur.
- 7 – Bu dönem ki bağımsız sinemacıların işlediği konular genellikle bireysel olmuştur. Bireylerin iç çatışmalarının fiziksel dünyaya yansımaları çalışmalarının temelini teşkil etmiştir.
- 8 – Yeşilçam’dan sonra oluşan bu dönemde yapım pratiklerinin değiştiği de görülmüştür. Bu dönemde yaşanan değişimle beraber sponsorluk da önemli bir tutmuş ve bağımsız yönetmenlerin oldukça istifade ettiği bir kaynak haline almıştır.

- 9 – Bağımsız sinemacıların bu dönemki ortak noktalarından biri de pazarlama noktasıdır. Yapım öncesi ve post prodüksiyon aşamasında filmlerin pazarlanması sağlanmıştır (Evren, s.16-17).

Becerikli (2018), seyirci temelinde Türk sinemasının 2008-2017 arası dönemine odaklandığı incelemesinde, festivallerde ödül kazanmış olan, bağımsız ya da sanat filmi şeklinde tanımlanan filmlerin gösterim olarak birtakım zorluklar yaşadığına dikkat çeker. Bakanlık tarafından verilen desteklerin sadece yapım aşaması için olduğunu, ancak bu filmlerin dağıtım ve gösterim aşaması için de gerekli desteklerin sağlanması gerektiğini ifade eder. Çözüm önerisi olarak da festivallerde ödül kazanan ya da bağımsız olarak tabir edilen filmlerin gösterimini sağlayan salonlara gerekli ekonomik desteklerin verilmesini önerir. Yazar sanat ya da bağımsız filmlerin gösterimi için önemli bir mecra olan Başka Sinema isimli oluşuma da dikkat çeker (s.292).

Süalp, bağımsız kavramının belgesel ve kısa filmlerde varlık gösterdiğini ifade eder. Yaşam alanı olarak da internetin varlığına dikkat çeker. Ulusal ve uluslararası festivallerde dolaşan filmler için bağımsızlık kavramı sıfat olmaktan ziyade bir isim haline dönüşmektedir. Bu çerçeveden son dönem Türk filmlerine bakıldığında zaman “bu filmlerin hangi duruştan, hangi sistemden, hangi anlatı kalıbından, hangi seyretme ilişkisinden bağımsız olduklarını sormak gerekiyor” (2003-2004, s.22).

3.5. Türkiye’de Bağımsız Sinemaya Eleştirel Bakış

Bağımsız sinemaya dair literatür çalışmasında dikkat çeken en önemli noktanın Türkiye’de bağımsız bir sinemanın olmadığına dair görüşlere yer verilmiyor oluşudur. Bağımsız sinema çalışmalarına eleştiri olarak sunulan bu görüşler göz ardı edilmiş ve çalışmalara dahil edilmediği görülmüştür. Oysaki kavramın çıkış noktası olan Amerika’da dahi bu kavram üzerine tartışmalar netleşmemişken, Türkiye sinemasında bağımsız sinemanın varlığı peşinen kabul edilmiştir. Diğer çalışmalardan ayrılan ve özgün tarafını oluşturan bu kısımda Türk sineması içerisinde bağımsız sinemaya dair olumsuz eleştirilere odaklanılmıştır.

Türkiye’deki bağımsız sinema kavramına dair en ciddi itirazlardan biri literatürde de ismi bağımsız sinemacılar arasında geçen Derviş Zaim’den gelir. Türk sinemasının önemli yönetmenleri arasında yer alan Zaim, yönetmenliğinin yanı sıra düşünsel olarak da Türk

sineması üzerine katkılar yapar. Konuya dair kendi internet sitesi üzerinden iki parça halinde yazdığı “Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul” başlıklı çalışması bağımsız Türk sineması üzerine eleştirel yaklaşımların en önemlileri arasında yer alır.

Zaim, çalışmasında 1990’lardan itibaren biçim ve estetik yönünden ‘eleştirel ve riskli’ filmler yapabilmek adına ulusal ve uluslararası farklı üretim modelleri deneyen bir grubun varlığından bahsetmenin mümkün olduğunu ifade eder. Bu gruba ‘yeni’, ‘genç’, ‘bağımsız’ gibi isimler verildiğine dikkat çeken Zaim, bu kavramların birtakım sakıncalar taşıdığını ve bu kavramların yerine alternatif bir kavram önereceğini aktarır. Çalışması boyunca bağımsız kavramını tırnak içinde kullanan yazar bunun yerine ‘alüvyon’ kavramını önerir. Türkiye üzerinden yapılacak değerlendirmede ‘bağımsız’ sinema ile ana akım sinema arasındaki en dikkat çekici farkın ülke içinde ve dışındaki satış, dağıtım ve pazarlama konularının farklılığıdır. Türk sineması içerisinde ‘bağımsız’ olarak nitelenen filmlerin yurt içi ve dışında satış dağıtım ve pazarlama noktalarında ana akım sinemanın pratikleri dışında bir görünüm sergilediğini aktaran Zaim; ana akım sinema pratiklerine baktığımız zaman yurt dışında Türk asıllı göçmenleri hedef alan bir üretimin söz konusu olduğunu ifade eder (t.y.).

Burçak Evren, Türk sineması içerisinde bağımsızlar dönemi olarak bir dönemlendirme yapmakta ve bu dönemi 1994 senesi ile başlatmaktadır. Evren dönemi bu şekilde ayırıp 1994 tarihini vermesinin sebebini ise Zeki Demirkubuz’un *C Blok* ve *Üçüncü Sayfa* filmlerinde ‘bağımsız yapım’ yazısını referans aldığını ifade etmektedir. Evren Türk sinemasının ekonomik bir yapıya sahip olmadığı için bunu bağımsızlık olarak tanımladığını ve film içerisinde alternatif konuları işlemenin de bağımsızlık olduğunu dile getirmektedir. Ancak Giovanni Scognamillo, Evren’in bu tanımlama ve dönemlendirmesine karşı çıkar. Ona göre Evren’in 1994 senesinden başlatarak isimlendirdiği ‘bağımsızlar’ idealist bir düşünce olarak vuku bulmaktadır. Scognamillo, bağımsız sinemanın sadece Türkiye’de değil bütün dünyada var olabileceğine inanmadığını ifade eder. Açıklamasının temel dayanak noktası olarak dağıtım ağını gösterir. Yapım aşamasında tamamen bir bağımsızlıktan söz edebilmenin mümkün olduğunu ancak dağıtım aşamasında filmin başka bir şirkete teslim edilmesi noktasında ‘nerede bağımsızlık?’ sorusunun sorulması gerektiğini dile getirmektedir (Akt. Sivas, 2010, s.135-136).

Kırel (2021), bağımsız sinemaya dair tartışmaya bir eleştiri ile başlamaktadır. Bağımsız sinemaya dair tanımın genellikle bir ön kabule dayandığı ve yeterince sorgulanmadığına dikkat çeker. “Adında ‘bağımsız’ sıfatı olan ve iddiası ‘bağımsız olmak’ olan bu sinemasal üretimden neler beklenmesi gerektiği büyük bir soru olarak karşımızdadır”. Bağımsız sinemanın birkaç tanımına değinen Kırel tanımlarda ağırlıklı olarak yer alan ve sadece yapım üzerinden endüstriyel bir varlık göstermenin yeterli olmayacağına dikkat çekerek bağımsız sinemanın geleneksel üretim koşul ve biçimlerinin farklılık yaratan bir ‘karşı alan’ açması gerektiğini ifade etmektedir (s.63-64). Uluslararası fon ve ortak yapımlar noktasında bir filmin bağımsızlığı ile ilgili bir noktaya dikkat çekmektedir. “Ulusal ya da uluslararası fon ve ortak yapımlara yüzünü dönmüş/dönmek zorunda kalmış, çoklu yapım anlayışıyla üretilen ve aslında bu nedenle ‘bağımsız’ oluşundan daha yolun başındayken ödün veren yapımlar olma ‘tehlikesine’ dikkat çekerek tartışmayı başlatmak alana katkı sağlayabilir”. (s.65).

Hollywood sinemasının dünya sinemaları üzerinde olan etkisi, ulusal sinemaların yeni fırsatlar yaratmasını sağlamıştır. Ulusal sinema çatısı altında bir şeyler yapmak isteyen yapımcı ve yönetmenler Amerikan yapımı filmlerden tamamen farklı yapımlar ortaya koyma fikrini değerlendirmişlerdir. Ortaya çıkan bu yeni durum başta Avrupa olmak üzere birçok ülkede filmlerin entelektüel bir etkinlik olarak saygı görmesini sağlamıştır. Bu durum yapımcıların büyük bir isteklilikle yönetmenleri desteklemesi ile sonuçlanmıştır. Bu imkânı yakalayamamış ve dağıtım ağının içerisinde yer bulamamış yönetmenler devlet kurumlarının özellikle de devlet televizyon kanallarının verdiği destek sayesinde projelerini gerçekleştirme şansına sahip olmuşlardır. Fakat devlet desteklerinde atlanılmaması gereken en büyük problemin destekle beraber gelen devlet kontrolü olduğudur (Kolker, 2010, s.8).

Bozdemir bağımsız olarak nitelenen yaratıcıların kâr amacı gütmmediği konusunda ortak bir kanı olduğunu vurgulamaktadır. Önemli olarak gördüğü bir diğer noktanın da bu yaratıcıların bir alt kültür oluşturduğu gerçeğidir. Ancak temel sorunun tam da burada başladığına dikkat çekmektedir. “Ama sorun bu yönetmenlerin ne kadar bağımsız, nereye kadar bağımsız ve nasıl bağımsız olduğu gibi saçma bir noktada düğümleniyor”. Netice itibarı ile bir üretim içerisinde olan bu insanlar beğenilme isteğine bağlı olup olmaksızın seyircilerin önüne bir film koyan “hem bağımsızdır, çoğu zaman da bağımlı. Yani ürettiği işlerle özgürleşip kendi alanını yaratırken, beğenilmenin ya da beğenilmemenin, göz önünde olmanın, kendini ifade

etmenin baskısı altına girer, girebilir”. Bağımsız sinemayı büyük stüdyoların dışında üretilen filmler olarak tanımlayan Bozdemir; içerik üzerinde ağırlık kurmaktadır. Yapım aşamasında bağımsızlığın sağlanmasının bağımsız demek için yeterli bir koşul olmadığını söylemek mümkündür. İçerik olarak da yapımların bu bağımsızlığı sağlaması gerekmektedir. Ancak Bozdemir’in dikkat çektiği gibi yaratıcı kişi üretim aşamasında üzerinde birtakım baskıları hissetmektedir. Beğenilme ya da beğenilmeme duygusu ile hareket etme seyircinin üretici üzerinde bağımsızlığının sorgulanmasına sebep olmaktadır (2003-2004, s.24).

Ünser, Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan üzerinden bağımsızlık kavramının sorgulamasını belli başlı sorular üzerinden yapmaktadır. Zeki Demirkubuz’un *Bekleme Odası* (2003) filmini örnek gösteren Ünser bu filmde Demirkubuz’un maliyeti minimize ederek, senaryoyu kendi yazarak, filmde kendi oynayarak ve filmin kurgusunu yaparak, yine aynı şekilde Nuri Bilge Ceylan’ın filmleri kendi yazıp, çekerek ve ailesini oynatarak yaptıkları bu çalışmaların bu filmleri bağımsız yapıp yapmadığını sormaktadır. Bu iki yönetmen üzerinden yaptığı değerlendirmede bağımsız sinemada politik bir tavır bulunduğunu ancak zaten bu politik tavrında aslında bir bağımlılık olduğunu vurgulamaktadır (2003-2004, s.27).

Oğuz Adanır, 2003-2004 yılında bağımsız sinema üzerine kaleme aldığı incelemesinde öncelikli olarak bağımsız bir sinemadan bahsedebilmek için ana akım ya da egemen bir sinemanın var olması gerektiğini vurgulamaktadır. Kavramın yaklaşık otuz senedir Türkiye’deki dergiler tarafından sürdürüldüğünü ve bugünlere kadar getirildiğini belirtir. Egemen sinema üzerinden yapılacak olan bir tanımla girişimi “Türkiye’deki egemen sinema nedir?” sorusunu beraberinde getirir. “Türkiye’de egemen olan bir yerli sinema var mıdır? Egemen denilen şey Amerikan sinemasıysa o zaman neden bağımsızlar gidip Amerika’da film çekmiyorlar gibi abuk bir soru sorabiliriz”. Türkiye sineması özellikle 1980 sonrasında büyük bir bunalım içerisine girmiş ve kendisine çıkış kapıları aramıştır. Entelektüel açıdan bir çıkmaz içine giren aydınların felsefi ve ideolojik olarak üretimden uzak olmaları, kültür ve sanat açısından yeniliklerin meydana gelmesini de engellemiştir. Bu bakış çerçevesinde Türkiye için egemen bir sinemanın varlığına ihtiyaç duyulmaktadır. Ancak Amerika’daki gibi bir sektörden söz edebilmek güçleşmiştir. Burada Türk sinemasına düşen şey seyircileri sinema salonlarına kazandırabilecek yerli yapımları üretmektir. Fakat ne yazık ki Türkiye’de böyle bir yapılanma ve buna destek olabilecek bir sermayenin varlığından söz etmek zor bir hal almıştır. Neticede

sinema sektörünün yönünü belirleyecek ve insanları salonlara çekecek ya da seyircinin belirleyeceği bir üretim alanından bahsetmek mümkün değildir. Bu durumda beğenilen tür ve buna bağlı alt türler de oluşmamıştır. “Bu şekilde bakıldığında bağımsız olmak ne anlam ifade edebilir ki? İster tam bağımsız ister reklamcı, isterseniz dışarıda yaşayan bağımsızlardan olun içinde yaşadığınız topluma seslenemiyor, onun ilgisini çekemiyor, ona bir şeyler veremiyorsanız ne olduğunuzun pek bir önemi olamaz” (s.19).

Bağımsız sözcüğünü kullanabilmek için öncelikli olarak ortada birtakım yapıların ve ilişkilerin olması gerekmektedir. Yalnızlık ve örgütsüz bir toplumda ya da siyasal olarak özgür olunmayan toplumlarda bağımsız kavramı bir karşılık bulamamaktadır. Kim ve ne’den bağımsız olunması gerektiğine dair ortada bir varlık baş göstermediği müddetçe film yapımcısı için bağımsızlık kavramı havada durmaktadır. Bağımsızlığın koşullarının ortadan kalktığı bir durumda kavram da şekil değiştirir. Bu durumda “bağımsızlık tanımı ancak bir şıklık, süs, aksesuar, imaj gibi bir şeydir. Toplumsal kaygının, bireysel ifade özgürlüğünün olmadığı yerde bağımsızlık bir süslü etikettir” (Süalp, 2003-2004, s.21).

Süalp, Türk sinemasının dönemselleştirilmesi üzerine yaptığı çalışmasında 1990’lı yıllardan sonra bağımsızlık kavramının kullanılmasındaki sıkıntıya dikkat çeker. Akbal bu kullanımın doğru olmadığını belirtir. Tanımın şu an kullanıldığı şekliyle kullanılmasının yanlış bir tavır olduğunu ifade eder. “Daha önce başka yazılarda da tartıştığım gibi, bağımsızlık, film üretme biçiminden film yapma, film anlatı biçimine, seyirciyle girdiği ilişkiye kadar uzanan çok katmanlı ve birbirinden ayıramaz ilişkilerden oluşur” (zeyneptulakbalsualp.com, 2010a).

Akser (2012), bağımsız sinemanın yaygınlaşıp halk tarafından kucaklanan bir üretim biçimi olmasının önünde birtakım engeller olduğunu ifade eder. Bu engeller; “film endüstrinin ekonomisi, Avrupa özentisi ve sansür”. 1970’lerdeki üretim yapan sinemacıların görece siyasi bağımsızlığı, 1980’lerdeki askeri darbe tarafından bertaraf edilmesinden sonra 1980 sonrası dönemde bağımsız sinemanın vardığı nokta “kişisel ama politik, dijital bir festival sinemadır. Bu estetik kentsel yabancılaşmanın eleştirildiği bireyci sinemadır” (s.37).

Türk sinemasının önemli yönetmenleri arasında yer alan Kutluğ Ataman, bağımsız sinema dendiğinde baktığı noktanın Amerikan Bağımsız Sineması olduğunu vurgular. Türkiye’de bağımsız sinemaya dair emarelerin olduğunu ancak bu emarelerin de Amerikan

Bağımsız Sineması ile paralel bir karşılaştırma olamayacağının altını çizer. Ataman, Yeşilçam olarak tabir edilen sinemaya karşı olarak doksanlarda ortaya çıkan sinemanın bağımsız olarak nitelenemeyeceğini ifade eder. Ortak paydada birleşen ve bu ortak paydada kar etme amacı güden bir filmin gişe derdi olduğunu belirten Ataman, bütçenin de tamamen bağımsız yapımcılardan toplanamadığını belirtir. Kültür Bakanlığı ya da TRT'den alınan desteklerle yapılan filmlerin bağımsız olmadığını bu manada da ülkemizde kendini bağımsız olarak tanımlayan sinemacıların bu çerçeve içerisine yerleştirilemeyeceğini vurgular. Avrupa'ya bakıldığında kendini finanse eden bir bağımsız sektörün bulunduğunu eğer bir bağımsızlıktan bahsedilecekse bunların bağımsız sinema olarak tanımlanacağını ifade eden yönetmen çekilen filmlerin seyirci üzerinden finanse edilebildiğini belirtir (Özdemir, 2020, s.98).

50. Altın Portakal Film Festivali'nde ödül alan *Kusursuzlar* (2013) filminin yönetmeni olan Ramin Matin, Türkiye'de bağımsız sinema kavramının kullanımını garipsediğini vurgular. Ona göre bağımsız sinema Amerika'daki stüdyo sisteminin dışında yapılan sinemadır. Türkiye'de herhangi bir stüdyo sisteminin olmaması bağımsız kavramının kullanımını da manasız kılar. Yönetmen bununla bağlantılı olarak filmlerin sanat ya da festival filmi diye kategorize edilmesinin de yanlış, zararlı ve de yanıltıcı olduğunu belirtir (Özdemir, 2020, s.108).

Savaş Arslan, Türkiye'de bağımsız sinema kavramının özgün anlamından farklı şekilde kullanıldığını belirtir. İthal olan bağımsız sinema kavramı özünde Hollywood'dan bağımsız olma anlamına gelir. Ancak ülkemizde “çok farklı bir biçimde daha çok genç sinemacıların toplumsal gerçekçi ve düşük bütçeli filmlerini anaakım ya da popüler sinemadan ayırmak için kullanılmaktadır” ifadesini kullanır (2022, s.429).

BÖLÜM IV: KİŞİSEL GÖRÜŞMELERDEN ELDE EDİLEN BULGULAR

Çalışmanın dördüncü bölümü, literatürde bağımsız olarak geçen yönetmenlerle yapılan görüşmelere odaklanmaktadır. Literatür tarandıktan sonra amaçlı örneklem yöntemi ile 10 yönetmen ve bağımsız olarak tanımlanan 5 yapımcı seçilmiştir. Mülakat yapılmak istenenlerin bir kısmının müsait olamaması bir kısmının da görüşmeyi kabul etmemesi nedeniyle görüşme; 5 yönetmen ve 3 yapımcı ile gerçekleştirilmiştir.

Görüşmeyi kabul etmeyen yönetmenlerden birisi de Türkiye'nin en önemli yönetmenlerinden Semih Kaplanoğlu'dur. Bağımsız yönetmenler arasında ismi en sık geçenlerden birisi olan Kaplanoğlu, kendisiyle yapılan bir görüşmede ilk uzun metraj filminden sonra (*Herkes Kendi Evinde* 2001) yaşadığı sıkıntılardan dolayı kendi yapım şirketini kurduğunu aktarmıştır (Kaplanoğlu, 2008, s.146). Kaplanoğlu, görüşmek istememe nedenini şu şekilde açıklamıştır:

Filmlerimin ya da film yapma yöntemlerimin dahil edildiği ya da edileceği akademik/sosyolojik vs. hiçbir çerçeveyi olumlu / olumsuz kabul etmiyorum. Bağımsız sinema, sanat sineması, ana akım gibi bir takım protez kategorileri ve bu alanda uydurulmuş akademik ya da otodidac literatürün bizim sinemamızı kapsamadığını düşünüyorum. Kapitalist ve liberal bir ekonominin geçerli olduğu bir dünyanın ürettiği popüler kültür ürünlerinin yanında / karşısında ortaya çıkan, çıkartılan “Amerikan Bağımsız Sineması” dinamiklerinin Amerika dışındaki sinemalara uyarlanması mümkün değildir. Bugün bir kara deliğe dönüşen ve her şeyi içine çeken dijital platformların global üretim mekanizmaları ve kültür mühendisliğine karşı ne yapabiliriz? Asıl sorun bu? (Kaplanoğlu, 2022, Kişisel Görüşme).

Derviş Zaim, Ümit Ünal, Tayfun Pirselimoglu, Emin Alper, Tolga Karaçelik, Zeynep Atakan, Nadir Öperli ve Serkan Çakarer çalışma kapsamında görüşme talebimizi uygun bulmuşlardır. Çalışma boyunca yapılandırılmış yedi sorudan oluşan görüşme formundaki sorular adı geçen yönetmenlere sırası ile yönlendirilmiştir. Cevapların derlendiği bu bölümde bir isme ait bütün cevaplara yer vermek yerine her soruya ait bütün cevaplara yer verilmiştir. Bu şekilde her bir soruya hangi görüşmecinin ne cevap verdiği görülecek ve konu bütünlüğü sağlanacaktır. Ayrıca bütün cevapların aynı soru başlığı altında değerlendirilmesi ile konuya yaklaşımlarının benzer ve farklı yönleri de daha net bir şekilde görülecektir. Katılımcılarımızın isimleri alfabetik olarak sıralanmıştır.

4.1. “Sizce bağımsız sinema nedir?” Sorusuna İlişkin Bulgular

Derviş Zaim: “Sizce bağımsız sinema nedir?” şeklindeki ilk sorumuzu “Her yerde geçerli bir tanım yapmak ne kadar doğru olur ya da bizi ne kadar özgür kılar emin değilim” şeklinde yanıtlayarak genel geçer bir tanım yapılmasının imkânsızlığına vurgu yapar. Mevcut tanımların ya da daha doğru ifadeyle Türkiye’de kullanılan tanımlamaların problemliliğini; çünkü Türkiye özelinde bağımsız sinema gibi bir kavramı karşılayacak bir durumdan söz etmemizin mümkün olmadığını belirtmiştir. Ona göre “Bağımsız sinema dendiğinde kendisini bütünüyle var etmiş, tüm koşullarını oluşturmuş bir merkezin varlığından söz edilmesi” gerekir. Teorik olarak durum böyleyken uygulamada böyle bir konumlandırmayı gerçekleştirebilmek gerçekçi bir durum değildir. Bu bağlamda bağımsız sinema kavramını açıklamak bu koşullar içerisinde çok zordur. Bununla birlikte kavramı bir kenara bırakıp tamamen kullanmamak da doğru değildir. Bunun yerine “tenzilatlı bir şekilde kullanmak” daha uygun olacaktır. Eğer bağımsız tanımı kullanılacaksa özellikle neden bağımsız olduğunu belirtmek ve akabinde kullanmak daha sağlıklı olacaktır” (Zaim, 2023, Kişisel Görüşme).

Emin Alper: Yönetmenin soruya verdiği cevap iktisadi bir noktaya değinir ancak konuyu açtıkça kavramın birçok yönüne vurgu yapar. Yönetmen ilk olarak bağımsız sinemayı; “ekonomik olarak piyasayla bir bağı olmayan yani ekonomisi bilet gelirleri ya da başka bir getiriye bağlı olmayan” şeklinde tanımlamıştır. Fakat böyle bir tanımlamanın peşinden başka soruları da getireceğini belirten yönetmen, insanların direkt olarak haklı bir şekilde “o zaman bir film nereden gelecek gelirle yapılacak sorusunun” geleceğini belirtmiştir. Bunun şu an için en makul yolunun kamu kaynakları tarafından desteklenmek olduğunu belirten Alper, örnek olarak Devlet Opera ve Balesi, Devlet tiyatroları gibi örnekler verir. Devlet kurum ve kuruluşları tarafından sanatın birçok dalı nasıl ki destekleniyorsa sinemanın da benzer şekilde desteklenmesinin en makul yol olduğunu ifade eder. Ancak peşine hemen ekler; “haliyle burada da başka bir mesele karşımıza çıkıyor. Kamuya ait kaynaklar dağıtılırken sinemacının ya da sanatçının otoriteye bağımlı olma meselesi söz konusu”. Cevapların yeni sorular açtığı bu durumda, bağımsız sinemanın çok soyut ve çok teknik bir kavram olarak karşımızda durduğunu ifade eden yönetmen; “bağımsız sinema dendiğinde kastedilen piyasadan bağımsız olmak olsa da bizim gibi ülkelerde bir şekilde politikaya bağı olunabiliyor” diyerek kavramın çelişkisini bir kez daha ortaya koyar. Ancak sanatçının piyasadan bağımsız kaldığında ürettiği sanatın,

sanatçıyı gerçek manada özerkliğe götürdüğünü belirtir. Alper; yapılan işte kişi daha fazla izlenebilmek adına klişelere sığınmadan işini icra ediyorsa bu durumun bireyi sanata götüreceğini belirttikten sonra, “bu nedenle de sanat filmleri için aynı zamanda bağımsız film tanımlaması da kullanılıyor” cümlesi dikkat çeker (Alper, Kişisel Görüşme, 2023).

Nadir Öperli: Yapımcı Öperli ’nin soruya karşılık olarak verdiği ilk tepki bağımsız sinemayı tanımlamanın “çok zor” olduğudur. Bağımsız sinemanın tek bir tanımını yapmanın mümkün olamayacağını ifade eden yönetmen, sinemanın özü itibarıyla çok derin bir sanat olduğunu ve bunun içerisinde bağımsız sinemaya ait bir tanım getirmenin kendisince mümkün olmadığını belirtir. Teknolojisinden anlatımına kadar sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde olan sinema söz konusuken bağımsız sinema kavramının da farklı dönemlerde farklı karşılıkları olduğunu aktaran Öperli, 1960’lı yıllardaki bağımsız sinema ile günümüz bağımsız sineması arasında ciddi farklılıklar olduğunu ifade eder. Net bir tanım yapmanın oldukça güç olduğunu ifade eden yapımcı; “sektörünün sermaye yapılarıyla ilişkisinde daha özgür olan, belli baskılara ya da modalara göre film yapmak yerine yönetmenin yaratıcılığını, yaratıcı ekibin kendi öncelikleri ve dünya ile ilgili meseleleri anlatmak istedikleri şeylere öncelik veren sinemayı” en geniş hatlarıyla bağımsız sinema olarak tanımlayabileceğini ifade eder (Öperli, Kişisel Görüşme, 2023).

Serkan Çakarer: Yapımcı Çakarer, bağımsız sinema nedir sorusuna cevap olarak bunun çok farklı cevapları olacağını çünkü cevap verenin hangi pozisyonda olduğunun önemli olduğunu vurgular. Yönetmenin, senaristin ya da yapımcının buna vereceği cevapların farklı olacağını beyan eden Çakarer, bu sorunun cevabının coğrafyalara göre de değişeceğini belirtir. Amerika’daki bağımsız tanımı ile bizim bağımsız tanımımız arasında oldukça anlam farklılığı bulunduğunu buna göre de tanımı belirleyen kişinin ve coğrafyasının da çok etkili olduğunun altını çizer. Yapımcı son zamanlarda bağımsız sinemaya dair yapılan en büyük hatanın bağımsız sinemanın sadece içerikle ilgili bir meseleymiş gibi algılanması olduğunu aktarır. Bağımsız filmin; sanat filmi, auteur film, festival filmi olması anlamına gelmediğini ancak Türkiye’de bu anlamların içerisine sıkıştırıldığını belirten Çakarer, teknik açıdan bakıldığında *Bergen* (2022) filminin de bağımsız olduğunu belirtip, filmin yedi buçuk milyon seyirci toplamış olması onun bağımsızlığının önünde bir engel teşkil etmediğini belirtir. Bundan hareketle de düşük bütçeli olması, az seyirci toplamaması, sanat filmi olması ya da az popüler

olması bir filmin bağımsız olması anlamına gelmediğini aktaran Çakarer, bu durumun Türkiye’de yanlış anlaşıldığını söyler. “Türkiye’deki insanların bağımsız film dedikleri, festivallerde gösterilen, dağıtım imkanına daha zor ulaşılan, daha sanat içerikli ya da yönetmenin dünya misyonunu, görüşünü vs. içeren ve biraz daha farklı belki politik içerikli olan filmler olduğunu biz çoğunlukla görüyoruz”. Bir yapımcı olarak kendi tarafından baktığında bir filmin sanat filmi olup olmadığının önemli olmadığını vurgular. Bir yapımcı olarak bağımsız yapımcı kimdir sorusuna karşılık olarak; “Bir filmin fikir aşamasından başlayıp senaryosunun yazılması, prodüksiyonunun gerçekleşmesi, ulusal ve uluslararası festivallerde, dağıtım kanallarından seyirciyle buluşmasına kadar dediğimiz o bütün sürecin içinde aktif olarak görev alan kişi” cevabını verir. Bağımsız yapımcıyla ilgili en çok konuşulan konulardan biri içerisinde olduğu pozisyonudur. Daha çok istihdam edilen bir kişi olarak düşünülen yapımcının, aslında bunun tersine girişimci bir kişilik olduğunu belirten Çakarer, yapımcı denilen kişinin zengin olduğuna yönelik algının da Türkiye’de ağır bastığını, ancak bağımsız bir yapımcının aslında fakir olduğunu ve bugüne kadar aksini görmediğini söyler. Popüler filmler yapıp, para kazanmak gibi bir alternatifler dururken, bağımsız yapımcının sanat filmlerine yönelmesinin belli başlı sebepleri olduğunu ifade eden Çakarer, bunun temel sebeplerinden birisinin bağımsız yapımcının bir merakının olduğunu belirtir. Bağımsız yapımcının sadece para bularak filmi yapmadığını, onun birçok aşamasına katkı sunduğunu aktarır. Sorunun karşılığı olarak konuyu toparlayıp bir cevap verilmesi durumunda bu aktiviteleri yapan bağımsız yapımcıların yaptığı filmleri bağımsız sinema olarak nitelemenin mümkün olduğunu belirten Çakarer, kendi üzerinden durumu şu şekilde açıklar: “Projemi kendim seçiyorum, bir şirketin içinde çalışmıyorum, projeleri nasıl finanse edeceğime ben karar veriyorum. Senaryoyla ilgili tüm revizyonları yapıyorum ve bunun finansmanını sağladığım noktada gerçekleştiriyorum filmi”. Çakarer, bu bağlamda aslında bağımsız yapımcı denilen kişinin bir girişimci olduğunu fakat kar amacı gütmmediğini kendi kendisine bir işveren olduğunu ve kendisinin de filmin bir çalışanı olduğunu söyler (Çakarer, Kişisel Görüşme, 2023).

Tayfun Pirselimoglu: Bağımsız sinema deyince iki türlü bir tanımlamanın aklı geldiğini açıklayan Pirselimoglu; bunlardan ilkinin ekonomik olarak ana akım işlerin dışında yapılan yani finansmanın sadece gişe gelirlerine bağlı olmadığı filmler olduğunu ifade eder. İkinci manada ise işin sanat kısmıyla ilgili olanıdır. Gişeden bir gelir beklemeden istediğini yapma konusunda daha bir hassasiyetle yapılmış olan işler olduğunu aktaran yönetmen, kendisi

için bağımsız sinemanın işin ekonomik kısmından ziyade sanatsal kısmının ağır bastığı ve bu çabayla yapılan filmler olduğunu belirtir (Pirselimoğlu, Kişisel Görüşme, 2023).

Tolga Karaçelik: Bağımsızlık kavramını genelde eser, özelde de sinema için kullanan Karaçelik, eseri meydana getirmek isteyen kişinin kendine has esasları tabi almak koşuluyla, eserini istediği şekilde bitirmesi ve eserini ulaştırmak istediği kitleye ulaştırabilen bireylerin yaptıkları işlere bağımsız eser veya bağımsız sinema denebileceğini ifade eder. Dolayısıyla bunu hem yönetmen hem de yapımcı hem de yazar için söylemenin mümkün olduğunu belirten Karaçelik, bu döngü içerisinde olanların bağımsız olarak nitelenebileceğini belirtir. Burada haklı olarak BKM Film, Necati Akpınar'ın ürettiği eserler bağımsız değil midir gibi bir soru gelebileceğinin altını çizen yönetmen, burada bir kriter daha olmasını gerektiğini ve bunun da eserin sanat eseri olarak üretilip üretilmediği kıstası olduğunu belirtir. Para kazanmak ya da başka güçler elde etmekten ziyade o filmin sanat eseri olarak üretilmesinin, bağımsızlığın kapısını aralayan en önemli özellik olduğunun altını çizen Karaçelik, “bir üreticinin bir yaratıcının kendi içsel sebeplerle ürettiği bir eseri bağımsız bir şekilde üretebilmesi sonucunda oluşan şeye bağımsız film” dediğini ifade eder. Aynı zamanda eseri üretirken sermaye gruplarından, sinema salonlarının baskılarından ya da başka platformlardan gelecek dayatmalardan uzak durmanın da önemli olduğunu belirtir. Karaçelik, sanatçının kendi içsel yolcuğunda oluşturmuş olduğu duyguları aktaran, yeri geldiğinde seyircinin ne istediğini de göz ardı ederek üretilmiş olan filmlerin bağımsız film olarak tanımlanmasının kendisi için doğru bir açıklama olduğunu aktarır. Karaçelik'in bağımsız sinema ve bağımlılık arasında var olan ince çizgiye dokunuşu dikkat çeker. Ona göre tamamen bağımsız bir sinema yoktur. Bağımsız sinemanın başka, bağımlılığın başka bir şey olduğuna vurgu yapan yönetmen bunu biraz da kişinin niyetine bağlar. “Bağımsız sinema içerisinde dediğimiz her şeyi de bağımsız olarak düşünemeyiz. Ama bu demek değildir ki bağımsız sinema yoktur. Bağımsız sinema birazcık niyetle de alakalıdır”. Bağımsız sinemanın tamamen her şeyden bağımsız olması gibi bir durumun söz konusu olmadığını hatta sanatın bağımsız olmadığını vurgulayan yönetmen sanatın rönesanstan beri bir patronel ilişki içerisinde olduğunu belirtir (Karaçelik, Kişisel Görüşme, 2023).

Ümit Ünal: Tanım itibariyle finansal bir bağımsızlık fikri geldiğini belirten Ünal bağımsız sinemayı; “Büyük yapım şirketlerinden, TV kanallarından bağımsız olarak, piyasa

beklentileri ve yapım koşullarının dışında, kendi özgün finans kaynaklarını yaratarak yapılmış sinema” şeklinde tanımlar. Ancak bu duruma bir şerh koyarak bazı durumlarda tanımın gereklerini yerine getiren ancak bağımlı olan filmlerin de olabileceğini belirtir. Gerçek manada bir bağımsızlıktan söz edebilmek için temel şartın fikrî olarak bağımsız kalmak gerektiğini belirten yönetmen, yapılan bazı filmlerin finansal olarak piyasa dışında gerçekleştirilmiş olmasına rağmen resmi ideolojinin seveceği şekilde, suya sabuna dokunmayan bir zihniyetin ürünü olduğunu belirtir. Ünal, bu tarz filmlerin finansal olarak sonuna kadar bağımsız olmasına rağmen kendisi için bağımsız olmadığını belirtir. Ancak bunun tersine de örnekler görmek mümkün olduğunu açıklayan yönetmen “Charlie Kaufman'ın "I'm Thinking of Ending Things" ya da Alphonse Cuaron'un "Roma" filmleri, Netflix gibi dev bir ticari platform içinde yapılmış olmalarına rağmen "kafaca" bağımsız filmler” olduğunu aktarır (Ünal, Kişisel Görüşme, 2023).

Zeynep Atakan: “Bağımsız sinema bana göre aslında sanatçının odak noktasında olduğu, sanatçının endüstrinin yapısından bağımsız olarak kendi sanatı olarak ürettiği bir eserdir”. Atakan, bağımsız demesinin nedenini sanatçının hiçbir baskı ile karşı karşıya kalmamasının yanı sıra, gişe geliri, belirlenmiş bir izleyici sayısı hedeflememesi gibi ayrıntılar olduğunu belirtir. Ana akım sinema içerisinde kalıplaşmış normların dışında bir tavır tutturmanın yanı sıra bağımsız sinemanın süresinden, türüne kadar her şeyin sanatçı tarafından karar verilecek bir kavram olduğunun altını çizer (Atakan, Kişisel Görüşme, 2023).

4.2. “Dünyadaki ve Türkiye’deki bağımsız sinemanın durumu ve geleceği hakkında ne düşünüyorsunuz?” Sorusuna İlişkin Bulgular

Derviş Zaim: Özellikle pandemi ve dijital platformlardan sonra dünyada bağımsız sinemanın bir belirsizlik içerisinde kaldığını belirten Zaim, şu an için bağımsız sinemanın yönünün nereye evrileceğini tahmin etmenin de güç olduğunu belirtir. Bundan önce Amerikan sinemasının merkez olduğu ve ulusal sinemaların sadece kendisiyle sınırlı olduğunu belirten Zaim, Avrupa sanat sinemasının “bir anlamda oksijen çadırı” görevi gördüğünü aktarır. Yönetmen, bu dönemde ulus sinemalarının, Amerikan sinemasının merkez sayıldığı pozisyona karşılık olarak kendilerine Avrupa sanat sinemasını ya da üçüncü sinemayı referans aldığını belirtir. Bu şekilde merkezin karşısında daha ‘yeni’ bir sinemanın çıkacağına olan inancın güçlendiğini ve hala devam ettiğini vurgulayan Zaim, bu durumun problemler içerdiğini aktarır. Avrupa merkezli ya da sanat sineması denen yapının ulus sinemalarına açıktan ya da üstü örtük

bir şekilde müdahalede bulunduğunun altını çizen Zaim, bu durumun bağımsızlık denen olgunun üzerinde tahakküm eden bir etkisinin olduğunu söyler. Dolayısıyla yağmurdan kaçarken doluya tutulmak misali ana akım Amerika sinemasından kaçarken, Avrupa sinemasının üretim modellerinin altında işler yapmanın da problemli olduğunu belirtir. “Ben bağımsızım diyebilmen için güç ilişkilerinin farkında olmak, o farkındalığın süreçlere nasıl yansdığını bilmek gerekir. Ancak bundan sonra bir sinemacı özgür olabilir”. (Zaim, Kişisel Görüşme, 2022).

Emin Alper: Bağımsız sinema kavramının başka ülkelerde kullanımı ile bizim ülkemizdeki kullanımı arasında farka dikkat çeken Alper, bu farklılığın tanımlamadaki farklılıkları da beraberinde getirdiğini vurgular. Amerika’daki bağımsız film sektörünün var olan ana akım dışında küçük şirketler tarafından oluşturulduğunu belirtirken, Avrupa’da bu durumun farklı olduğunu söyler. Avrupa’da daha kurumsallaşmış fon sistemi olduğunu, özellikle son zamanlarda kitlesel fonlama siteleri sayesinde Avrupa’da birçok filme destek verildiğini belirten yönetmen ülkemiz için de böyle bir oluşumun iyi olabileceğini düşündüğünü söyler. Öncelikli olarak covid ardından ne zaman biteceğini bilmediğimiz ekonomik krizin zaten zor olan bağımsız sinemayı iyice belirsizleştirdiğinin altını çizer. Sinemada gittikçe azalan seyirci sayısı bağımsız sinemada daha da büyük kayıplar yaratacak diyen yönetmen, dijital platformların şimdilik bir nebze de olsa çare olduğunu söyler. Alper, dijital platformlar arasında bağımsız filmlere yatırım yapanların olduğunu ancak yapılan bu yardımların zaten para sıkıntısı yaşamayan yönetmenlere yapıldığına dikkat çeker. Fakat dijital platformların seyirci açısından çok iyi olduğunu, bu gelişmenin bağımsız filmciler için çok da katkı sağlamadığını belirtir. Yönetmen, Fransa’nın Netflix üzerinde yapılacak bir vergilendirmeye oradan gelecek paraları bağımsız sinemacılara aktarma gibi bir düşüncesi olduğunu ve bunun da bağımsız filmler için bir yöntem olabileceğini ifade eder. Alper; yapılan sanat ya da bağımsız filmlerin seyirci sayılarının düşük olması kültür politikalarını yürüten bireylerde kimsenin izlemediği filmleri fonluyoruz gibi bir algı oluşturduğunu, bunun da bağımsız sinemacılar için olumsuz bir durum yarattığını belirtir (Alper, Kişisel Görüşme, 2023).

Nadir Öperli: Yapımcı Öperli, bağımsız sinemanın günümüzde en zor dönemini yaşadığını ifade eder. Bu durumun hem Türkiye hem de dünya için aynı olduğunu söyler. Öperli, İkinci Dünya Savaşından sonra Hollywood egemenliğine karşı ulusların kendi

sinemalarına korumak adına birtakım oluşumlar gerçekleştirdiklerini belirtir. Yapımcı Öperli; Avrupa’da o dönemde, Türkiye’de ise 2000’lerde başlayan kamu finansmanı sisteminin Amerikan hegemonyasına karşı geliştirilen fikirler olduğunu aktarır. Günümüzde uluslararası şirketler olan Netflix, Amazon, Disney gibi şirketlerin yeni bir iş tanımı geliştirdiklerini aktaran Öperli, bu şirketlerin dağıtım ve gösterim ağını gelenekselin aksine tek elde topladığını belirtir. Bu durum her ne kadar olumlu olarak algılanıyor olsa da bağımsız sinemacılar için problemli bir durum söz konusudur. Çünkü bağımsız yapımcılar bu vesileyle çok büyük şirketlerle baş başa kalmış durumdadır. Teknolojik gelişmelerin önemli olduğunu aktaran yapımcı bu durumda yaşanan olumsuzluğa dikkat çeker; “aslında belli bir anaakım anlatım yapısının, bağımsız olmayan anaakım bir dilin oluşması ve bağımsız sinemanın o dünyanın dışında kalmasıyla sonuçlandı”. Bağımsız olarak çekilmiş filmlerin dijital platformlara tek tük girişi haricinde varlık gösteremeyeceğine inandığını belirten yapımcı, buna ek olarak da dijital platformların yönetim ve gelir modelleri planlarından kaynaklı olarak girdikleri ülkelerde fiyatları ciddi şekilde artıracaklarını belirtir. Öperli, dijital platformlara iş yapacak şirketlerin ana akım şirketler olacağını, bundan kaynaklı olarak da enflasyonist bir ortamın doğacağını belirtir. Bu durumda bağımsız film yapmaya çalışan sinemacıların ekip bulamayacağı bir sisteme ve krize doğru ilerlediğimizi belirtir. Bağımsız sinema açısından hem dünyada hem de ülkemize kısa zaman içerisinde iyiye bir gidiş beklemediğini aktaran Öperli, uluslararası şirketlerin ulusal küçük şirketlerle rekabet koşullarının düzenlenmesi gerektiğinin altını çizer (Öperli, Kişisel Görüşme, 2023).

Serkan Çakarer: Özellikle Türkiye’de ve dünyada bağımsız sinemanın zor bir dönemden geçtiğini ifade eden Çakarer, Türkiye’deki bağımsız sinema ile dünyadaki bağımsız sinemanın farklı olduğunu ve farklı bir şekilde ele alınması gerektiğini söyler. Özellikle pandemiyle beraber ciddi değişimlerin olduğunu belirten Çakarer, bu değişimin nereye doğru evrileceğini şu an için öngörmenin çok zor olduğunu belirtir. Türkiye’nin ekonomik olarak bir kriz yaşadığını ve bu krizin de yapım koşullarını inanılmaz zorlaştırdığını belirten yapımcı, bir film yapmanın iki buçuk, üç yıl gibi uzun vadeli bir iş olduğunu ve bu vadede ekonomik olarak planlamalar yapmanın gerektiğini aktarır, şu an ki koşullar içerisinde bunun mümkün olmadığını belirtir. Çakarer, bozulan bu yapıyla beraber Türkiye’de bağımsız sinemanın kendisine gelebilmesi için öncelikli olarak siyasi ve ekonomik bir rayına oturmuşluk durumuna ihtiyacımız olduğunu aktarır. Dünyada da bağımsız sinema ile ilgili sıkıntıların oldukça

arttığına değinen yapımcı, artan dijital platformlarla beraber sinemaya giden seyirci sayısının da düştüğünü söyler. “Bu açıdan bakıldığında bağımsız sinema Türkiye’de son yirmi senesindeki en sıkıntılı zamanlarını yaşamaktadır” (Çakarer, Kişisel Görüşme, 2023).

Tayfun Pirselimoglu: Yönetmen bu konuda dünya ile ayrı bir noktada varlık gösterdiğimizi ifade eder. Özellikle Avrupa’da sinemacılar için oluşturulmuş çok fazla fonun varlığı söz konusu olduğunu belirten Pirselimoglu, bu konuda Türkiye’de sadece Kültür Bakanlığı tarafından verilen bir fon olduğunu belirtir. Burada özellikle bir şeyin altını çizmek istediğini beyan eden Pirselimoglu, bütün dünyada ana akım sinemanın çok saldırgan bir şekilde genişlediğine ve bağımsız sinema için var olan alanın giderek daraldığına dikkat çeker. Yönetmen ekonomide yaşanan problemlerin bütün dünyayı etkilediğini ve bu gidişatı bağımsız sinema için hiç iyi görmediğini belirtir. Pirselimoglu burada başka bir konuya daha değinerek günümüzde çok fazla film üretimi yapıldığını ve bunun da nedeninin dijitale geçiş olduğunu belirtir. Film sayısında yaşanan artışın dünya genelinde bir kalitesizliği de getirdiğini belirten Pirselimoglu, bu durumdan bağımsız sinemanın da payını aldığını ifade eder. Bağımsız seyirci de payını alıyor çünkü: “bu talepler seyircinin görmek istediği sinema bu aslında biraz ana akımın alanına da girer oldu dolayısıyla böyle bir tuhaf bir zaman yaşıyoruz gibi geliyor bana” (Pirselimoglu, Kişisel Görüşme, 2023).

Tolga Karaçelik: Soruya verilen cevabın başlangıcı hemen hemen diğer cevaplarla aynı nitelikte bir görünüm sergiler. Öncelikli olarak dünyada kullanılan bağımsız sinema ile bizde kullanılan kavramın farklı olduğu ve bağımsız sinemanın zor bir dönemden geçtiğidir. 1990’lı yılların sonunda başlayan gelenekleri yıkma kalıplarının kendi ve diğer bağımsız sinemacılar tarafından devam ettiğine vurgu yapan Karaçelik, Türkiye’de oldukça zorlandıklarını vurgular. Yabancı ülkelerde fonların kurumsallaşmış bir hal aldığını ve bu destekler sayesinde varlığını sürdürdüğünü belirtirken, Türkiye’de sadece bakanlık katkısından söz edilebildiğini ifade eder. Pandemi ve dijital platformların varlığı sinema seyirci sayısında düşüşü getirdiğini söyleyen yönetmen, bu düşüşle beraber 2000’li yıllardan gelen film yapma pratiklerinin sorgulandığı bir dönem olduğunu belirtir. Dolayısıyla da gelecek nesillerin film yapma yöntemlerinin de değişeceğini söyler. Değişecek olan film yapım yöntemlerinin kendisiyle beraber birtakım aşamaları getireceğini vurgulayan Karaçelik, bu aşamaların bağımsızlık kavramını daha da tehlikeye atacağını belirtir (Karaçelik, Kişisel Görüşme, 2023).

Ümit Ünal: Günümüzde ana akımın ticari beklentilerinin dışında işler yapmak isteyen sinemacıların işlerinin çok zor olduğunu belirten Ünal, bağımsız olarak üretilecek bir filmin bütçesini toparlayabilmenin birçok farklı kaynak gerektirdiğini ve çok uzun sürece yayılan emeğin ürünü olduğunun altını çizer. Dünyanın her yerinde böyle bir durumun varlığı söz konusuysa özellikle Türkiye’de film izleyen nüfusun normal nüfus içerisindeki oranının çok az olduğunu söyleyen Ünal, ekonomik nedenlerin burada çok önemli bir etken olduğunu belirtir. İnsanların sinemaya gidemediğini, seyrek olarak sinema salonlarına giden insanların da belli başlı filmleri tercih ettiğini belirten yönetmen, hal böyle olunca da birkaç filmin milyonlarca izlenirken bazılarının hiç izlenmemesinin üzücü olduğunu aktarır. Türkiye’de bir normallikten bahsetmenin zor olduğunu aktaran Ünal: “Türkiye pazarında ara tonlar yok. Ya çok para kazanıyorsunuz ya batıyorsunuz. Türkiye’de bağımsız bir sinemacının tek yolu, uluslararası dolaşıma girebilmek” olduğunu belirtir. Bunun için en önemli olan şeyin ise art-house iş yapan yapımcı ve dağıtımçıların ilgisini çekecek filmler yapmamız gerektiğini ifade eden Ünal, piyasada var olabilmenin tek yolunun bu olduğunu söyler (Ünal, Kişisel Görüşme, 2023).

Zeynep Atakan: Atakan, dünyanın birçok yerinde, bağımsız sinemanın tanımına girebilecek birçok kişinin ana akım endüstri içerisinde de yer aldığını belirtir. Bağımsız kavramının geldiği yer olan Amerika’ya bakıldığında zaman kalıpların, yöntemlerin formüllerin değiştiğini ve bağımsız sinemaya dair var olan formüllerin bozulduğu bir dönemde olduğumuzu söyleyen Atakan, bu durumun Türkiye’de de olduğunu belirtir. 2000 ile 2020 arasında kendisinin de içerisinde yer aldığı bu dönemde çok iyi filmler yapıldığını belirten Atakan, bağımsız sinemadan bahsedilecekse bu döneme bakmanın doğru olacağını söyler. Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoglu, Kutluğ Ataman, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, yurt dışında yaşayan sinemacılar Fatih Akın, Ferzan Özpetek, daha yeni kuşaktan Emin Alper, Özcan Alper, Pelin Esmer, Gürcan Keltek, Tolga Karaçelik gibi isimleri sıralayan Atakan, Türkiye’nin bu açıdan çok zengin bir dönemi geçirdiğini belirtir. Ancak bağımsız sinemanın para olmadan yapılan bir sinema olduğu algısına karşı çıkan yapımcı, aslında “endüstrinin birtakım yaptırımlarını kabul etmeden yaptığınızda para bulma şansınızın zorlaştığı” bir durumun söz konusu olduğunu ifade eder. Türkiye’de bağımsız sinema üretiminin çok yoğun olduğunu ancak bu yoğunluğun karşılığını bulamadığını söyleyen Atakan, bağımsız sinemacıların hala çok ciddi bir finansman sıkıntısı yaşadığını belirtir. Burada

bir parantez açan Atakan, bağımsız sinemacının parayı veren değil de parayı bulan kişi şeklinde düşünmenin daha doğru olacağını ifade eder (Atakan, Kişisel Görüşme, 2023).

4.3. “Türkiye’deki devlet kurumlarının sinemaya verdiği desteğin bağımsız sinemaya etkisi hakkında ne düşünüyorsunuz?” Sorusuna İlişkin Bulgular

Derviş Zaim: “Parayı veren senin işini belirler. Ama bu kadar basit olmamalı. Yani emme basma tulumba ilişkisi her zaman bulunmayabilir parayı verenle filmi yapan nihai ürün arasında. Her zaman bu kadar belirleyen belirlenen ilişkisi var mıdır”. Olabilme ihtimalinin olduğunu vurgulayan Zaim, buna örnek olarak Sovyetler Birliği’ni gösterir. Devlet tarafından desteklenen filmler için verilen senaryoların farklı, çekilen filmlerin farklı olduğunu söyleyen Zaim, Tarkovski’nin otobiyografisinde bunları anlattığını ve ortaya çok farklı filmler çıktığını belirtir. Hollywood’un içerisinde de böyle örneklerle rastlamanın mümkün olduğunu ifade eden Zaim, Hitchcock’un yaptığı kimi işlerin buna örnek olarak göstererek, yönetmenin Hollywood kalıpları dışında işler yaptığını söyler. Devletin kurumlarından alınan paranın içerik üzerinde belirleyici olabilme hakkını elinde bulundurduğunu belirten Zaim, özellikle şunun altını çizer: “Bunu da yanlış anlaşılmasa için tekrarlayayım. Ama daha incelikli bir belirlenen, belirleyen ilişkisi modeline ihtiyacımız var. Her ülke için, her durum için, her çağ için ya da her süreç için. Devlet, parayı verip düdüğü çalar, bu mudur? Hayır bu değildir”. Özellikle çağımızda karmaşık ilişkiler ağının olduğunu belirten Zaim, bu süreçleri açığa çıkaracak mekanizmaların ne olduğunu araştırmamız gerektiğine dikkat çeker. Parayı veren düdüğü çalar demenin kolay olduğunu belirten Zaim,

Peki nasıl oluyor da Andrei Rublev gibi filmler yapılıyor? Nasıl oluyor da çok farklı örnekler ortaya çıkabiliyor? Bunların ortaya çıkmasını sağlayan mekanizmalar neler? Çünkü bunlar sistemin göbeğindeler. Bir dağıtım ağına ihtiyaç duyuyorlar. Bir finansman ağına ihtiyaç duyuyorlar. Peki sistem adını verdiği şeyin dışında, bunları ya da ona eleştiri olacak şekilde bunları gerçekleştirmenin yolları her ülke için her zaman için her tarih için nasıl zuhur etmektedir? Bende biliyorum parayı verenin düdüğü çaldığını söylemeyi. Bu herkesin katılabileceği bir şeydir. Ama ortalıktaki hakikati açıklamakta yersiz kalabilir. Kültür Bakanlığı’nın verdiği paralar insanları belli bir yöne doğru gitmeye zorluyor. Evet doğru. Mademki bundan kaçabilmek için kendini kısıyorsun ne kadar bağımsızsın? Bağımsız değilsin? Evet bu da doğru. Peki nasıl oluyor da arada sırada kaçaklar ortaya çıkabiliyor? Bunlarda sistemin göbeğinde olan insanlar. Sistemden kaçmak diye bir şey yoktur. Sistemden kaçmak diye bir şey olmadığına göre, bunlar sistemden daha farklı daha sistemin kenarında, dışında, altında, üstünde, yanında duran işleri yapmayı nasıl becermişler? Bunların mekanizmaları nelerdir? Halbuki kültür bakanlığı eksenile birlikte Türkiye’de yapımcıların destek aldığı sponsorluk mekanizmaları var bu bir. İkincisi Kültür Bakanlığına eş derecede dikkat edilmesi gereken bir

başka merci daha var, yurt dışı fonlar. Yurt dışı fonların özgürlük getirdiğini mi iddia edeceğiz? Ya da getirdikleri özgürlük nasıl bir özgürlük? Ya da eğer parayı veren düdüğü çalıyor, yurt dışı fonlarında parayı verip düdüğü çaldırmaları gibi bir sonucu beklememiz gerekmez mi? Peki oralarda nasıl oluyor? Yani yurt dışından gelen destekle yapılan filmler Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı'nın verdiği destekle yapılan filmlerden daha özgür mü diyeceğiz? Peki o zaman koşulları ne bunların? Başka bağımlılık zincirleri içerisindeyiz. Başka bağımlılık zincirleri içerisinde bütün bunların bizi nereye mahkûm ettiğiyle ilgili fotoğraf çekmek gerekiyor. Çünkü nasıl ki Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı parayı verip düdüğü çalanın hangi şarkıyı çalacağını belirliyorsa, yurt dışı fonlarda parayı verdikleri zaman çalınan türkünün hangi enstrümanla çalınacağını, nasıl çalınacağını ne kadar süreyle çalınacağını belirliyor (Zaim, Kişisel Görüşme, 2023).

Emin Alper: Kültür Bakanlığı tarafından sinema sektörüne verilen desteğin çok önemli olduğuna vurgu yapan Emin Alper, bu durumu kimsenin inkar edemeyeceğini vurgular. Yönetmen Alper, Türkiye’de bağımsız sinema gibi bir kavramın vuku bulmasında en büyük paylardan birinin bakanlık tarafından verilen destekler olduğunu ifade eder. Kültür Bakanlığı tarafından destekler verilmeden önce Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi bir elin parmağını geçmeyecek kadar yönetmenin kendi imkanları ile film çektiklerini aktaran Alper, bakanlık desteklerinin yepyeni bir kuşağı ortaya çıkardığını belirtir. Kendisinin de bu duruma örnek olduğunu söyleyen Alper, “bu destekler olmasaydı çekmem mümkün olmazdı” beyanında bulunur. Bakanlığın destek vermeye başlamasından beri siyasetin gölgesi altında olduğunu ancak bunun sayısının çok az olduğunu belirten Alper, özellikle 2016 senesinden sonra baskının arttığına vurgu yapar. Alper bu durumu; “birkaç filmini çekmiş ben ve benim gibi yönetmenler için piyasada para bulmak mümkünken hiç film yapmamış, ilk filmini yapacak olan yönetmenler için büyük bir darbe” şeklinde açıklar (Alper, Kişisel Görüşme, 2023).

Nadir Öperli: Dünyadaki bağımsız film çalışmalarına bakıldığında zaman temel dinamiğin devlet kurumları tarafından dağıtılan kaynaklar olduğunu belirten Öperli, bu kaynakların sadece devlet destekli olmadığını çeşitli fonların da buna katkı yaptığını belirtir. Kamu kaynaklarının bağımsız sinema yapabilmek için elzem olduğuna değinen Öperli, devlet kurumlarının yanında İzmir Sinema Ofisi gibi yeni girişimlerin de olduğunu aktarır. Üretim modeli olarak Avrupa sinemasına benzeyen Türk sinemasının, bu benzerliğe yakın bir şekilde devlet kurumları ya da özel fonlar tarafından fonlanması gerektiğinin altını çizen yapımcı, bu destekler sayesinde yabancı ortaklı işlerin de daha rahat yapılabileceğini söyler. Sinema filmlerini destekleme yasası çıktığından beri bağımsız olarak yapılan filmlerin sayısında

yaşanan artışın umut verici olduğunu söyleyen Öperli, son zamanlarda siyasetin dozunun sertleşmesiyle kamu kaynaklarının içeriğe bağlı hale geldiğini ifade eder. Siyasette yaşanan değişimin kamu kaynaklarını belirmesinin kendileri için ciddi problem olduğunu belirten yapımcı, siyasetin belirsizliğine vurgu yapar. “Biz sinemacılar için kamunun kırmızı çizgileriyle mücadele etmek çok daha zor, çünkü ne olduğunu bilmiyoruz. Bilmediğimiz bir şeyle mücadele etmek her zaman daha zor oluyor”. Yönetmenliğini Emin Alper’in yaptığı *Kurak Günler* (2022) filminin yapımcısı olan Öperli, bu durumu filmde yaşadığını belirtir. Destek aldıklarında hükümetin önceliklerinin farklı olduğunu ancak film bitikten sonra bu önceliklerin değiştiğini ve kendileri için ciddi bir problem yarattığını ifade eder. Bağımsız sinema yapanlar için kamu kaynaklarının olmazsa olmaz olduğunu belirten Öperli, Türkiye’de Avrupa’ya benzer şekilde bir ulusal sinema merkezinin kurulması gerektiğini belirtir. Kurula liyakat sahibi insanların atanarak harcanacak fonların siyaseten bağımsız ve hakkaniyetli bir şekilde dağılım yapılmasının çok önemli bir durum olduğunu söyler (Öperli, Kişisel Görüşme, 2023).

Serkan Çakarer: Mevcut siyasi ve ekonomik düzen değişmediği müddetçe Kültür Bakanlığı’na başvurmayacağını ifade eden Çakarer, günümüzde bakanlığın verdiği parayı geri istediğini, filmin içerik ve montajına karıştığını ve kendisinin böyle bir durumu kabul edemeyeceğini için uzak duracağını belirtir. “Bizim yönetmenle beraber senaryo üzerinde yapacağımız değişiklikler yaratıcı duruma hizmet ediyor” diyen Çakarer, yapımcı ve yönetmenlerin inanılmaz bir şekilde kabul edilemez değişiklikleri kabul ettiklerini ifade eder. İşin ehli olmayan insanların bu kurullarda görevlendirilmesini de ayrı bir garabet olarak değerlendirir. Çakarer, Kültür Bakanlığı tarafından verilen fonun artık bir krediye döndüğünü ve kültür insanlarının, sanatçıların evlerini ipotek ettirmesine kadar varan bir duruma geldiğini belirtir. Bakanlık ile bankaların verdiği krediler arasında bir paralellik kuran Çakarer, en azından bankaların verdiği kredi için gelip evin içine bakmadıklarını ama bakanlığın senaryoların içeriğine müdahale ettiğini söyler. Sanatçılardan destek karşılığı olarak evlerinin ipotek edilmesini ya da bankalardan teminat mektupları istenmesini doğru bulmayan Çakarer, bu düzen devam ettiği müddetçe bakanlık fonuna başvuru yapmayacağını yineler (Çakarer, Kişisel Görüşme, 2023).

Tayfun Pirselimoglu: Bakanlık destekleriyle ilgili olarak gelen eleştirilerin haksızlık olduğunu vurgulayan Pirselimoglu, sinemanın pahalı bir sanat olduğunu ve bir film çekebilmek için sadece bilet gelirlerinin mümkün olmadığını belirtir. Bağımsız sinema açısından olmazsa olmazlardan birinin bu destekler olduğunu ve dünyanın birçok yerinde bunun böyle işlediğini vurgular. Bakanlık destekleri ve fonlar olmazsa değil Türkiye’de dünyanın hiçbir yerinde bağımsız sinemadan bahsetmenin mümkün olmayacağını söyleyen yönetmen, bunu ihtiyatla söylediğini eğer ki filminize dair bir takım değişiklik talebi ya da sansür söz konusuysa kabul edilemez olduğunu belirtir (Pirselimoglu, Kişisel Görüşme, 2023).

Tolga Karaçelik: Kültür Bakanlığı desteğiyle film çekenlerden birisinin de kendisi olduğunu belirten Karaçelik, bakanlığın tutumunun sürekli değiştiğini dolayısıyla da şeffaf bir süreç izleyemediklerini belirtir. *Sarmaşık* (2015) filmine destek veren bakanlığın tamamen politik nedenlerle *Kelebekler* (2018) filmine destek vermemesini bu politik tutum değişikliğine bağlayan Karaçelik, bunların yaşanmaması gerektiğine dikkat çeker. Sermaye gruplarına bağlı olmadan film yapma yöntemlerinin arasında önemli yer tutan Kültür Bakanlığı desteklerinin kritik bir yer tuttuğunu belirten yönetmen, ülkesinden destek alamayan projelerin yabancı ülkelerde de desteklenmediğini ifade eder. Tolga Karaçelik Kültür Bakanlığı’ndan fon alma ve bağımsızlık meselesi arasındaki tartışmaya dair önemli bir noktaya dikkat çeker. Kültür Bakanlığı tarafından verilen paraların zaten seyircilerden alınan paralar olduğunu, biletlerden alınan yüzdelik ile bunların sinemacılara verildiği belirten Karaçelik, siyasi erk tarafından kullanılan bu bütçeye başvurmalarının temel iki nedeni olduğunu söyler. Bunlardan ilkinin o paranın sinemaseverler tarafından alınan biletlerden bütçeye aktarıldığını yani o paranın hükümetin kasasından çıkan bir para olmadığını, o yüzden başvurmama gibi bir durumun söz konusu olmadığını belirtir. İkinci noktanın ise eserlere karar verecek olan komisyonun farklı meslek gruplarından seçiliyor oluşudur. Kültür Bakanlığı’nın net olarak bir tavrının olmadığını ve bundan dolayı oldukça muzdarip olduklarını belirten yönetmen, bakanlığın şeffaf olması durumunda işlerin kolaylaşacağını söyler. Bakanlığın dönemsel olarak gösterdiği tavır değişikliğinin bağımsız sinemacılar için ciddi bir sıkıntı yarattığını belirten Karaçelik, bir filmin gösterimi için İstanbul Film Festivali’nin Ulusal Yarışma bölümünün kaldırılmasını örnek olarak verir.

Bizim yaptığımız filmlerin seyirciye çok çekici gelmemesi veya gişe başarısı amaçlayan filmler olmadıkları için bir şekilde desteklenmesi kaçınılmaz. Dolayısıyla direkt bir

fonun varlığının, bağımsızlığı yok ettiğini düşünmüyorum. O fonun nasıl davrandığı, siyasal iktidarın etkisiyle ne yaptığı değiştirir. Fakat bunun varlığı bizim için elzem. Dediğim gibi bizim yaptığımız iş nerden baksanız en ufak bir filmi çekmek iki milyon üç milyon liralardan başlıyor günümüzde. Biz ressam değiliz, biz kitap yazmıyoruz. Biz kolektif ve maddi bir desteğe ihtiyacı olan bir şey yapıyoruz. Sadece film çekmek değil. Bunun dağıtımı bunun gösterimi bunun tanıtımı... Bunlar hep para gerektiren şeyler. Dolayısıyla herhangi bir sinemanın, özellikle bağımsız sinemanın tam tersi böyle bir destekler olmadan var olabileceğine inanmıyorum. Eğer bu olmazsa o zaman sermaye gruplarının istediği filmleri veya seyircinin istediği filmleri çekmek zorunda kalırız.

Bunun illa para vererek desteklenmesi de gerekmediğine dikkat çeken Karaçelik, vergi indirimleri ya da alternatif çözümler üretmenin de bağımsız sinemacılara ciddi destek sağlayacağını belirtir (Karaçelik, Kişisel Görüşme, 2023).

Ümit Ünal: Devlet tarafından verilen desteklerin Türk sineması için ciddi katkıları olduğunu, birçok filmin bu sayede yapılabildiğini belirten Ünal, son dönemlerde toplumda yaşanan politikleşmenin bu alana da yansıdığını ifade eder. Sadece muhalif oldukları için son dönemde destek verilmeyen birçok sinemacının adını duyduğunu aktaran yönetmen, *Kurak Günler* filmine verilen desteğin geri istendiğini buna örnek olarak gösterir (Ünal, Kişisel Görüşme, 2023).

Zeynep Atakan: Kamu desteğinin hem Türkiye’de hem yurtdışında bağımsız sinemacılar için çok önemli olduğunun altını çizen Atakan, Kültür Bakanlığı desteklerinin çok geç başladığı ve daha destekler başlamadan kendisinin yaptığı filmlerde çok zorlandığını belirtir. Kamu kurumundan destek almanın çok önemli olduğunu çünkü alınan bu destek sayesinde yurtdışı fon bulmada sinemacının elini güçlendirici bir durum yarattığını söyler. Bir dönem birtakım sapmalar yaşansa da kamu desteklerinin her daim olması gerektiğine inandığını beyan eden Atakan, “90’lı yılların sonunda yılda 7 ile 10 film üretilirken bugün 150’nin üstünde film üretiliyor. Burada baktığınızda bakanlık destekli çok fazla film görüyor olacaksınız. Buda üretime katkı olduğunu gösterir aslında” diyerek Kültür Bakanlığı’nın verdiği desteğin önemini ortaya koyar (Atakan, Kişisel Görüşme, 2023).

4.4. “Dijital platformların yaygınlaşmasının bağımsız sinema üzerine olan etkileri hakkında ne düşünüyorsunuz?” Sorusuna İlişkin Bulgular

Derviş Zaim: Teknolojinin bir başına iyi ya da kötü olarak değerlendirilmesini doğru bulmadığını ifade eden Zaim, burada belirleyici olan şeyin bizim teknolojiye nasıl

yaklaştığımız gerçeğine odaklanmak olduğunu belirtir. Anlamın, bağlamdan doğduğuna vurgu yapan Zaim, platformların anlamını ve değerini belirleyen şeyin nasıl bir bağlamda servis edildikleri olduğunu belirtir. İyi tarafları olduğu gibi kötü taraflarının da olduğunu vurgulayan yönetmen, buradaki meselenin her iki durumu da aynı anda değerlendirebilme yetisini göstermenin gerekliliğine vurgu yapar. Dijital platformların daha fazla insana ulaşma, filmin yapımı için birtakım bütçeleri peşinen ödeme gibi iyi tarafları olduğunu belirten yönetmen, “Ama onlarda parayı verip düdüğü çalmanın ya da hangi şarkıyı çalacağını belirlemiyorlar mı?” diye sorar. Biçim ve içerikte onların belirlediği çerçevede işler yapmanın zorunluluğundan bahseden Zaim, “Dolayısıyla biçim ve içerikte platformların belirlediği yönlelere doğru yelken açmak zorunda” kalındığını vurgular (Zaim, Kişisel Görüşme, 2023).

Emin Alper: Dijital platformların ülkemize sayılarının artmasının iki yönlü etkisi olduğuna dikkat çeken Alper, dijital platformlar sayesinde bağımsız olarak çalışan yönetmenlere işler çektirmelerini olayın bir yüzü olarak değerlendirir. Bağımsız olarak çalışan yönetmenlerin on sene öncesine kadar sıkıcı işler yaptıkları düşünülüp iş verilmediğini, ancak dijital platformların sayısının artması ve bu platformların alternatif bir sinema arayışı içerisinde olmalarını Alper, bağımsız sinemacılar için şans olarak görür. Çünkü bu sayede hayatlarını idame ettirmenin yanı sıra yapacakları filmlere de yapımcı bulma açısından daha fazla şansa sahip olduklarını vurgular. Alper, günümüzde bağımsız olarak çalışan yönetmenlerin bazı şirketlere yaptıkları işlere karşılık olarak, çekecekleri filmlere bu şirketlerin yapım desteği sunduklarını belirtir. Ancak yönetmen bunun da çok sınırlı olduğunu, dijital platformların iş yaptırdığı bağımsız sinemacıların ise genelde tanınmış isimler olduğunu belirtir. Bunun dışında dijital platformların bağımsız sinema için hiçbir katkısı olmadığını vurgular. Çekilen bağımsız filmlerin Netflix ya da Disney gibi şirketlere satılamadığını, ancak ve ancak MUBİ’ye verilebildiğini belirtir. Ancak “bir filmin finansmanını karşılayanın onda birine falan bile ulaşılmıyor MUBİ’nin verdiği rakamlar, gerçekten komik düzeyde fiyatlar öneriliyor MUBİ’de”. Netflix ya da Disney gibi şirketlerin ticari olarak kendisine getiri sağlamayan filmlere sıcak bakmadığını belirten yönetmen, şu an için dijital platformların bağımsız sinemacılar için bir yarar sağlamadığını düşünür. Alper, dijital platformların varlık göstermeye başladığı ülkelerde sektöre dair fiyatları inanılmaz yükselttiğini belirtir. Dijital platformların çok fazla iş yaptırmaları, ekipman kiralari, ekipmanların tedariği, çalışan personel ücretlerini çok yükselttiğini belirten yönetmen, ucu ucuna film çeken sinemacıların artık böyle bir şey

yapamaz hale geldiklerini ifade eder. “Hal böyle olunca da bağımsız sinemanın üretimini zora soktu”. Yine olumsuz taraflarından biri de seyirciyi sinemadan koparması oldu diyen yönetmen, pandeminin de buna tuz biber olduğunu vurgular. Güç bela gösterime girdikleri salonlarda bilet gelirlerinin kendilerine küçükte olsa bir kaynak sağladığını söyleyen Alper, bağımsız sinemanın oldukça zor duruma doğru sürüklendiğini belirtir. (Alper, Kişisel Görüşme, 2023).

Nadir Öperli: Almanya, Fransa gibi ülkelerde televizyonların yasal olarak filmlere yatırım yapma zorunluluğuna vurgu yapan Öperli, dijital platformların bu alandaki boşluğu doldurmak için kurulduğuna vurgu yapar. Filmlerin televizyonda gösterim alanı bulunmadığı ülkelerde bu yayıncılar ilk başladıkları dönemde bütçelerinin %80’ini film almaya, %20’lik kısmını üretime ayırdıklarını belirten yapımcı, pandemi ile bu işin tamamen tersine döndüğünü söyler. Öyle ki artık günümüzde %80’i kendi yaptırdığı içerik iken alıma sadece %20’lik pay ayırır hale gelmiş olduklarını vurgular. Öperli, burada bir de parantez açarak alınan filmlerin de tamamen bağımsız filmler olmadığını, ana akımın dışında üretilen filmler olduğunu belirtir. Netflix özelinde konuşan yapımcı bu platformun film alım işlerinin de çoğunlukla Amerika merkezli pahalı filmler olduğunu vurgular. Yapımcısı olduğu *Kız Kardeşler* ve *Kurak Günler* gibi filmlerin Netflix tarafından alındığını ancak bu tarz filmin yıl içerisinde bir elin parmağını geçmeyecek kadar az olduğunu belirtir. Nadir Öperli ’nin dikkat çektiği noktalardan biri de Türkiye’de üretilen içeriklerin birçoğunun Amerikalı şirketlere ait olduğudur. Amerikan şirketlerinin iş yapabilmesi için yabancı çekim izni alması, bakanlığa çekimlere dair bilgilerin verilmesi, senaryonun sunulması vb. birçok prosedürden kurtulmak için işlerini yerli şirketler üzerinden yaptıklarını ifade eder. Netflix gibi büyük bir kuruluşun yaptığı işlerle, faaliyet gösterdiği ülkelerdeki yetkilileri üzmemek için gösterdiği hassasiyete değinen Öperli, Netflix’in devletlerin önceliğine göre yayın politikasını belirlediğini belirtir. Nadir Öperli de Emin Alper ile aynı noktaya parmak basar. O da Netflix ve diğer yayıncı kuruluşların Türkiye pazarına girmesiyle maliyetlerin çok arttığına vurgu yapar. İstedikleri paraların çalışanların hakkı olduğunu söyleyen yapımcı, kıt kanaat gerçekleştirdikleri filmlerde bu bütçelerin kendilerini çok zorladığını belirtir. Herkesin aynı içerikleri görmekten şikayet ettiğine değinen yapımcı, bu durumun değişmesi için kimsenin de herhangi bir şey yapmadığını söyler. Covidin etkisinin hala devam ettiğini belirten Öperli, zaman içerisinde taşların yerine oturacağını ve üretim ilişkilerinin yeniden düzenleneceğini söyler. Nadir Öperli, Netflix ve Danimarka hükümeti arasında geçen güzel bir olayı örnek gösterir. Danimarka hükümetinin Netflix’ten

yıllık kazancının belli bir bölümünü tekrar endüstriye kazandırma talebinde bulunduğunu ve bunu birçok ülkenin yaptığını aktaran Öperli, Türkiye’de de önümüzdeki dönemde böyle bir yapılanmanın olmasını ümit ettiğini söyler. Fakat burada bir de parantez açarak bize düşeni hatırlatır: “TRT’nin böyle bir şey yapmadığı ortamda Netflix’ten bekleyemeyiz tabi ki ama TRT’den başlayarak kamu finansmanını genişletici, bağımsız sinemanın finansman araçlarını çeşitlendirici bir girişimin mutlaka olması gerekiyor” (Öperli, Kişisel Görüşme, 2023).

Serkan Çakarer: Dijital platformların seyirciye filmleri ulaştırma ve bunları izlettirebilmesi adına olumlu şeyler olduğunun altını çizen Çakarer, bu platformların bağımsız sinemacılar üzerinden de kendini pazarladığına vurgu yapar. Bağımsız filmlerin bu platformlarda gösteriliyor olmasının izleyici için pozitif olduğunu ancak sinemacının buradan hiçbir fayda sağlayamadığını belirtir. Yıllar harcayıp, milyonlarca para döküp bir film çektikten sonra filmini vizyona sokamayan film sahibinin filmini buraya vermesini “cinayet” olarak niteler. Bir sinemasever gözüyle bakıldığı zaman durumun çok cazip olduğunu belirten Çakarer, bu platformlardan alınan parayla o işin döndürülmesinin mümkünatı olmadığını belirtir. Dijital platformların iyi bir mecra olduğunu belirten Çakarer, bu platformların piyasaya hakim olabilmesi için vizyona giren filmlerin kazandığı paraların üzerinde bir para vererek sistemi domine etmesi gerektiğini belirtir. Dijital platformların hala bu kadar az para verdiği dönemde sinemacılar için bu durumun sürdürülebilir olmadığını belirten Çakarer, ana akım sinema filmleri ve bağımsız sinemacılar için hala en iyi platformun sinema salonları olduğunu belirtir (Çakarer, Kişisel Görüşme, 2023).

Tayfun Pirselimoglu: MUBİ’yi ayrı bir kenara koyduğunu belirten yönetmen, dijital platformların içerisinde bulundukları ticari faaliyetin kefareti öder gibi yılda birkaç iş yaptırdıklarını ve bunları desteklediklerini ifade eder. Bu platformun seyircilerinin böyle bir talebi olmadığını söyleyen Pirselimoglu, bu platformların yaptığı şeyin sinemayla kurdukları ilişki adına bir kefaret ödeme olarak bunu yaptıklarını söyler. MUBİ’nin varlık nedeni olarak; sinemanın sanat olduğuna inanan insanların ve buna inanarak üretim yapan insanları bir araya getirdiğini vurgulayan yönetmen, diğer platformların amacının seyircinin “iştahını doyumak” üzere tasarlandığını belirtir. Düşünülenin aksine platformların bağımsız sinema için ciddi bir tehdit oluşturduğunu düşündüğünü söyleyen yönetmen durumu şu şekilde açıklar: “Bu alanı çok kısıtlar hale geldiler çünkü bu platformların esas derdi ana akıma ana akım işleri daha da

harlamak daha da büyötmek üzerine kurulu”. Bir şekilde yaşam alanı bulabilen bağımsız sinemanın, bulabildiğı bu alanı da iyice daralttığını söyleyen Pirselimöglü, bu durumu hem Türkiye hem de dünya için büyük bir tehlike olarak gördüğünü belirtir. Yönetmen, ilerleyen zamanlarda bunun sıkıntısının su üstüne çıkacağını ve üretilen nitelikli işlerin de iyice alanın dışına itileceğini ifade eder (Pirselimöglü, Kişisel Görüşme, 2023).

Tolga Karaçelik: Yapılan filmlerin dijital platformlar vasıtasıyla daha çok kişiye ulaşmasının kendisini heyecanlandırdığını belirten Karaçelik, artan platformlar yüzünden sinemanın gücünün azalıyor oluşunu da kaygı verici olarak niteler. İnsanların evlerinden çıkmadan filme ulaşacaklarını bilme fikrini yönetmen, izleme alışkanlığı bakımından sinemalar için ciddi tehlike olarak nitelendirir. İzleme alışkanlığı bakımından yarattığı farklılık ve ekonomik olarak sinemaya gitme maliyetinin oldukça artması gerçeğinin yadsınamaz bir şekilde orada durduğunu ifade eden Karaçelik, sinema salonlarının kendilerinde yeni bir anlam yaratması gereken bir zaman dilimi içerisinde olduklarını belirtir. Bir sosyal aktivite olarak sinemaya gitme deneyimi, filmi büyük perdede izleme şansının hala canlı bir şekilde durduğunu belirten yönetmen, buna rağmen dijital platformların çoğalmasıyla sinema salonlarının geleceğinin sorgulanır hale geldiğini söyler. Dijital platformlar çıkmadan önce de sinemada bağımsız filmleri izleyen sayısının oldukça düşük olduğunu vurgulayan Karaçelik, *Kelebekler* 2018, *Sonbahar* (2008) gibi filmlerin 300 bin – 400 bin seyirci rakamına ulaştığını ancak diğer bağımsız filmlerin on bin – on beş bin civarlarında kaldığını belirtir. İyice düşük olan izleyici sayılarının dijital platformlarla iyice yok olduğunu ifade eder. Ancak burada bir parantez açmamız gerektiğini ifade eden Karaçelik, birçok filmin vizyon şansı bulamadığını ve seyircilerin bu dijital platformlar sayesinde bunları izleyebildiklerini söyler. Son dönemde Türk sinemasında çok güzel işler yapıldığına, *Çatlak* (2020), *İki Şafak Arasında* (2021) gibi kaliteli filmin izlenmeden yok olup gidebileceği gerçeğini de unutmamamız gerektiğini vurgular. Karaçelik, platformların bu denli artmasıyla beraber birçok kurumun kendisini yeniden dizayn etmesinin gerekli olduğunu belirtir (Karaçelik, Kişisel Görüşme, 2023).

Ümit Ünal: Dijital platformların eski büyük Hollywood stüdyoları mantığıyla çalıştığını dile getiren Ünal, bu yapıların algoritmalara dayalı çok büyük kuruluşlar olduklarını belirtir. Yurtdışında Netflix’in özgün yapıtları desteklediklerine şahit olduklarını ancak bu işin Türkiye’de Yeşilçam formüllerini takip eden bir yapı gösterdiğini aktaran yönetmen, yıldız

isimler, belli hikayeler ve belli formlar üzerinden ilerlediğine vurgu yapar. Türkiye özelinde dijital platformlara bakıldığında sinema ve dizi piyasasına hakim olan OGM, BKM, Ay Yapım gibi şirketlerin buraya da hakim olduğunu belirten Ünal, dolayısıyla bağımsız olarak tabir edilen işlerin buralarda yer bulma şansının pek olmadığını söyler (Ünal, Kişisel Görüşme, 2023).

Zeynep Atakan: Alfonso Cuarón'un *Roma* (2018), Bong Joon-ho'un *Parazit* (2019) filmi dijital platformlar tarafından desteklenmiş iyi projeler olduğuna değinen Atakan, dijital platformların ekonomik anlamda iyi birer oyuncu olduklarını düşündüğünü belirtir. Seyirci yaratma açısından da oldukça etkin olan bu platformların maharetini özellikle pandemi döneminde gördüğümüzü ifade eden yapımcı, insanların istedikleri mecradan diledikleri şekilde bu içeriklere eriştiklerini ve bu durumun kendisine çok demokratik geldiğini belirtir. Dijital platform dendiğinde tek bir içerik olarak algılanmaması gerektiğini dile getiren Atakan, buranın da kendi içerisinde büyük bir endüstri yarattığını, bu endüstrinin içerisinde televizyon şovlarından, bağımsız yapımlara kadar geniş bir yelpazenin yer aldığını ifade eder (Atakan, Kişisel Görüşme, 2023).

4.5. “Film festivallerinin bağımsız sinemaya etkileri hakkında neler düşünüyorsunuz?” Sorusuna İlişkin Bulgular

Derviş Zaim: Yönetmen, ilk yıllarda yapılan festivaller ana akım Amerikan filmlerine karşı alternatif filmlerin gün yüzüne çıkma yerleri gibi bir imaj çiziyorken, zaman içerisinde festivallerin de kendi habituslarını yarattığını ifade eder. Festivallerin ilk yıllarında filmler için çizilen belli güzergahların olduğuna değinen yönetmen, filmin festivalde başlayan yolculuğunun sinemada gösterimle devam edeceğini, akabinde de DVD, televizyon satışları ile sürdüğünü belirtir. Zaim, geleneksel gösterim çizgisinin böyle olduğunu belirttikten sonra o dönemki festivalleri “merkezi Amerikan sinemasından farklı filmlerin keşfedildiği, ortaya çıktığı, bulunduğu, dağıtıldığı, gösterildiği onlara kıymet verildiği yerlerdi” şeklinde tarif eder. Ancak bir müddet sonra kendi habituslarını kuran bu festivallerin iyi taraflarının yanında kötü tarafları da olduğunu vurgulayan Zaim, bunların beraber değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çeker ve festivalleri masum yerliler olarak görmekten vazgeçilmesi gerektiğini belirtir. “Amerikan sinemasına karşı, Amerikan merkezine karşı mücadele eden masum yerler olarak görmekten vazgeçmeliyiz. Onların da başka tahakküm biçimlerinin parçası olduğunu bilmek

durumundayız”. Festivallerin belli alanlara, belli temalara ağırlık vererek, bunları öne çıkararak bir güç odağı haline gelmelerinin ciddi manada bir mesele olduğunu belirten Zaim, festivallerin şu filme yer veririm, şu filme yer vermem tartışmalarından ziyade sinemanın nereye gideceğini belirlemelerinin problem olduğuna vurgu yapar (Zaim, Kişisel Görüşme, 2023).

Emin Alper: Film festivallerini “bağımsız sinemayı yaratan kurumlar” olarak tanımlayan Alper, bu kurumların çok ciddi bir otoriteye sahip olduğunu belirtir. Dünya çapında hangi filmlerin izlenmesi gerektiğini, hangilerinin öne çıkması gerektiğini belirleyen bu kurumların, ciddi manada eleştirildiğini belirten Alper, bu durum karşısında alternatif sorulduğunda bir cevap verilemediğini ifade eder. Türkiye’de eskiden yapılan ve festivallere gönderilen film sayısı 10’u zar zor bulurken, günümüzde 50-60 tane filmin gönderildiğini ve bunların birçoğunun elenmek durumunda kaldığını aktaran Alper, elemelerden çıkamayan filmlerin maalesef kaybolup gittiğini belirtir. Bu durumun sadece Türkiye’de değil bütün dünyada böyle olduğuna değinen yönetmen, dolayısıyla da festivallerin sinemayı yeniden ürettiklerini ifade eder. Bütün dünyanın aynı anda on – on beş yönetmenden bahsettiğini bunun da nedeninin festivallerin onları ön plana çıkarmasından kaynaklı olduğunu belirtir. Festivale gelen filmlerin elenip kaybolmasını seyircilerin de istediğini vurgulayan Alper, festivallerin bunu gönüllü bir şekilde yaptığını söyler. Bu elemeyi yapan kişi sayısının bir elin parmağını geçmediğini ifade eden yönetmen, bu durumun bir adaletsizlik yarattığını ancak alternatif olarak ne sunulacak dendiğinde yine bir çıkmazla karşılaştığını belirtir. Bu durumun sinema yazarları için de geçerli olduğunu ve onların da bizim yerimize böyle bir elemeyi gerçekleştirdiğini belirtir. Alper, aynı tepkinin onlara da gösterilebileceğini ancak unutmamamız gerekenin piyasa koşulları olduğunu hatırlatır. Kendileri için her ne kadar bağımsız dense de piyasa koşullarından bağımsız olamadıklarını ifade eden Alper, “her ne kadar ilk başta bağımsız olmayı tanımlarken bunu söylesek de bağımsız sinemanın tabi olduğu küçük bir piyasa var çok küçük bir piyasa bu ama onun da bir piyasası var, dolayısıyla piyasada var olmanız için festivaller ve eleştirmenlerin” varlığına ve bunları öne çıkarmalarına ihtiyaç duyduğumuzu belirtir (Alper, Kişisel Görüşme, 2023).

Nadir Öperli: Yapımcı, film festivalleri için “bağımsız sinemanın kalesi” şeklinde bir tanımlamadan sonra bu durumun geçmişte ve bugün de böyle olduğunu, gelecekte de bunun böyle olacağına inandığını belirtir. Bağımsız sinemacıların var olan bütün bütçesini filmin

yapımında kullandığını belirten Öperli, filmin diğer aşamaları için festivallerin kendileri açısından çok önemli olduğunu aktarır,

Bütçemiz dolayısıyla pazarlamaya, dağıtım, gösterime, film bittikten sonraki tanıtım ve filmin seyirci ağlarını genişletici aşamalara yapımcı olarak bütçe ayıramıyoruz. O anlamda büyük dağıtımıcılar da bağımsız filmle ilgilenmedikleri için çok fazla dağıtımıcılardan da bir bütçe desteği göremiyoruz. Dolayısıyla festivaller aslında otomatikman böyle bir fayda sağlıyor. Hani belki parayla satın alınamayacak bir tanıtım imkanı sağlıyor. Festivalin çapına ve büyüklüğüne göre uluslararası A kategori denen Cannes Berlin, Venedik gibi festivalde filminizin kabul edilmesi aslında pazarlamaya ayıracığımız büyük bir bütçeden daha etkili bir reklam aracına dönüşebiliyor. Film bir de çok doğru bir izleyici kitlesiyle buluşuyor. Tabi hem sinema endüstrisinin farklı bileşenleriyle buluşma imkanı hem de sinemayı bağımsız film üretkenlerin penceresinden gören bir seyirci kitlesine ulaşma imkanı sağlıyor festivaller bize. Dolayısıyla çok çok önemli.

Festivallerin tali olarak da kendileri için önemli bir platform olduğunun altını çizen Öperli, bağımsız bir yapımcı olarak filmleri gerçekleştirmek için yararlandığı önemli kaynakların arasında fonların olduğunu söyler. Son zamanlarda bu fonların da festivaller ile entegre bir şekilde hareket ettiğine vurgu yapan Öperli, festivallerin tali olarak kendilerine sunduğu katkılar arasında buranın önemli bir nokta olduğunu ifade eder. Günümüz festivallerinin artık sadece film gösterilen yerler olmadığının altını çizen yapımcı, festivaller aracılığıyla farklı ülkelerle yapılan iş birliklerine, ekonomik ortaklıklara vb. birçok noktaya vurgu yapar (Öperli, Kişisel Görüşme, 2023).

Serkan Çakarer: En çok karşılaştığı şeyin festival için film yapıyorum kelimesi olduğunu ifade eden Çakarer, böyle bir durumun söz konusu olmadığını, hiçbir yapımcının ya da yönetmenin festival için film yapacağına inanmadığını belirtir. Bu kelimenin çıkış noktasının neresi olduğunu bilmediğini ama bağımsız ya da sanat filmi yapan insanların bunu kullanmaması gerektiğini ifade eden yapımcı, o cümlelerin ticari film dağıtımını yapan şirketler ve sinema salonlarının aşağılamak için uydurduğu bir şey olduğunu söyler. Değişen sosyal ve ekonomik yapıyla beraber festivallerinden de değişim ve dönüşüm gösterdiğini aktaran Çakarer, hiçbir ayırım yapmadan son dönem festivallerin çok kötü yönetildiğini belirtir. Günümüzdeki bu festivallerin sinemaya, sinema endüstrilerine hiçbir katkısı olmadığını aktaran yapımcı, festivallerin günümüzde film günleri düzenlemek, film gösterimleri organize etmek gibi bir misyon içerisinde faaliyet gösterdiklerinin altını çizer. İzleyicilerin filmleri izlemeleri açısından iyi bir durum söz konusu olduğunu ancak bu etkinliklerin endüstriyel bir şekil aldığını ve sorunlarla ilerlediğini belirtir. Çakarer, çoğu festivalin tüzüğünde yaşanan hatalardan

kaynaklı olarak filmlerin kayırılması, festival tüzüğüne aykırı ödül vermeler gibi sorunların dillendirildiğini ve bunların da siyasi baskılardan kaynaklı olarak gerçekleştiğini ifade eder. Çakarer, film festivallerinin tüzüklerinde yaşanan hatalardan dolayı yarışmaya kabul edilmemesi gereken filmlerin kabul edildiği, tüzüğün ödül verilemez dediği filmlere ödül verildiği gibi birtakım teknik hataların yaşandığı ve bunların dikkat edilmesi gereken konular olduğunu belirtir. Festivallerle ilgili yaşanan adam kayırmacılıkla ilgili olarak “zaten o jüriler önceden deklare ediliyor, jürisinin adam kayıracağını düşünüyorsan o festivale filmi göndermezsin. Ben yapımcı olarak öyle düşünüyorum” yorumunu yapar. Siyasal ve ekonomik alanda yaşanan bütün olumlu ya da olumsuz gelişmelerinin yankılarının festivallere de sirayet ettiğini belirten Çakarer, bakanlıklardan ya da diğer kurumlardan destek alanların sadece film yapanlar olmadığını, festival komitelerinin de buradan yararlandığını belirtir.

Sinemacının görevi ben bir film yapayım da festivale girsin, o filmi böyle yapmayayım şöyle yapayım değildir. Böyle bir kafada film yapmazsınız. Film yaparken ben ülkenin folklorunu göstereyim, bilmem nesini göstereyim de demezsiniz. Çünkü sonuçta film bunlar, kamu spotu değil ki. Ben tabii ki Türkiye'deki bir sorunun, bir derdin, problemin, bir insanlık durumunun evrensel bir tarafa değen bir tarafı olduğunu düşünüp uluslararası anlamda onu tartışmaya açmak için o filmi yaparım. Bu filmimi yaparsam Berlin alır, şu filmi yaparsan Rotterdam alır, öyle bir şey yok yani. Şimdi Çin'den alınan filmler, Çin'in propaganda filmleri mi? Ya da Amerikan filmleri Amerika'yı mı övüyor? Yok. Baktığın zaman o filmlerin hepsi zaten eleştirel filmler. Ben burada şöyle bir şey görüyorum. Buradan senin filmin oraya gidebilmesi için Türkiye'yi kötü göstermen gerekir ki filmin orada ancak o zaman kabul edilir. Türkiye'yi iyi gösterirsen film kabul edilmez argümanı bana komik geliyor (Çakarer, Kişisel Görüşme, 2023).

Tayfun Pirselimoglu: Her festivalin kendisine ait bir kimliği olduğunu ve bu kimliğe göre hangisine göndereceğine karar veren kişinin filmin sahibi olduğunu belirten yönetmen, festivalin bağımsız sinemacılar ile sorgulanması gereken kısmın festival tarafı olduğunu ifade eder. Festivallerin herhangi bir kuruluşa bağlı olmasının da problem olduğunu dile getiren Pirselimoglu, festival denilen şeyin bir kabul mercii olduğunu belirtir. Herhangi bir festivalde ideolojik nedenlerle elenmiş bir filmin dolaşabileceği birçok festival olduğunu dile getirir (Pirselimoglu, Kişisel Görüşme, 2023).

Tolga Karaçelik: Günümüzde festivallerin tavır sahibi olduklarını belirten Karaçelik, Cannes, Rotterdam ya da Berlin Film Festivalinden ne tür filmlerin kabul göreceğinin az çok tahmin edilebilir bir şey olduğunu ifade eder. Günümüzde bir tek festival olmadığı, filmlerin sayısız festivale gönderilebilir durumda olduğu gerçeği dururken, festivallerin ideolojik olarak karar verdiği ya da sinemacıları belli bir kalıba yönlendirdiği meselesine katılmadığını belirtir.

Festivallerin belli zamanlarda tavır değişikliğine gittiğini ve sürekli bir değişim içerisinde olduğunu açıklayan Karaçelik, “o festival sizi almazsa başka festival alır, o festivale yakın görmüyorsanız kendinizi diğer festivale gönderirsiniz” ifadesini kullanır. Tek bir festival varmış mantığı üzerinden düşünülüp değerlendirme yapılmasının doğru olmadığını açıklayan yönetmen, festivallerin bağımsız sinemanın seyircisi ile buluşabilmesinin hala en etkili yolu olduğunu vurgular. Festivallerin en önemli özelliklerinden biri olan filmlerin seyirci ile buluşması meselesinin kendileri için de çok iyi olduğunu vurgulayan Karaçelik, kendilerinin de bu şekilde direkt olarak seyircilerle bir iletişim içerisinde olduğunu vurgular (Karaçelik, Kişisel Görüşme, 2023).

Ümit Ünal: Film festivallerinin bağımsız sinemacılar için kendilerini gösterebilecekleri, seyirciyle buluşabilecekleri ender yerler olarak tanımlayan Ünal, festivalleri “bir sinemacı için cennet” olarak tanımlar. Ancak en önemli kriterin zihnen bağımsız olmak gerektiğinin altını çizer. Festival için film yapıyorum mantığıyla işe girenlerin “modalara uymaya çalışıp, ödül almış eski filmleri örnek almaya başladığı zaman, şaka konusu olacak kadar birbirine benzeyen klişe işlerin, ‘festival filmi’ denen hilkat garibeleri” ortaya çıkardığını belirtir (Ünal, Kişisel Görüşme, 2023).

Zeynep Atakan: Festivallerin bağımsız sinema temelinde değerlendirildiğinde bağımsızlığa gölge düşürme gibi bir tartışmanın doğru olmadığını ifade eden Atakan, her festivalin kendi seçimini yaptığını ve bunu da bir problem olarak görmediğini belirtir. Festivallerin de bir değişim ve dönüşüm yaşadığını belirten yapımcı, günümüzde dizilerin artık prömiyerlerini festivallerde yaptıklarını söyler. Böyle bir duruma ses çıkarmanın doğru olmadığını çünkü endüstriyi bir bütün olarak değerlendirmemiz gerektiğini belirtir. “Festivallerin ödül oraya gitti, oraya kaydı, bu bunu yaptı gibi söylemleri doğru bulmuyorum. Her festivale saygı duymak zorundasınız. Beğenmiyorsanız o festivale filminizi vermezsiniz, seçici kurulu da suçlayamazsınız”. Bağımsız sinemacının doğru tercihlerde bulunup, filmini doğru yerlere göndermesi gerektiğini belirten Atakan, bunun yapılmaması durumunda sürekli başkalarına kızarak kurban moduna geçileceğini ve bağımsız olarak tanımlanan sinemacının kurban moduna geçmesini doğru bulmadığını ifade eder. “Artık dünyaya meydan okumuşsunuz. Bütün herkes böyle giderken başka bir dilde bir şey anlatıyorsunuz. Başka bir anlatım yapısıyla bağımsızsınız (Atakan, Kişisel Görüşme, 2023).

4.6. “Yapım, dağıtım ve gösterim alanında yaşanan tekelleşmenin bağımsız sinemaya etkileri hakkında neler düşünüyorsunuz?” Sorusuna İlişkin Bulgular

Derviş Zaim: Yönetmen “eğer ki bir sinemacı olarak derdimiz bağımsızlık meselesiyse, kapitalizmin şu an geldiği noktada bunu nasıl sağlayabiliriz kısmı” üzerine kafa yormamız gerektiğini belirtir.

Hayat her zaman kendisine yollar bulacaktır. Bulur. Bulmuştur. Sancılı sıkıntılı bir süreçten geçebilir. Bir ara çok sesi soluğu çıkmayabilir. Ama kendine bir süre sonra daha başka yollar bulacaktır. Hayat boşluk kabul etmez. Eğer bir yerlerde bir talep olacaksa Türk sinemasında ya da böyle bir istek olacaksa sinemacıdan veya seyirciden onun kanalını, şu ya da bu şekilde bulacaklar. O sözünü ettiğim kanalların içerisinde belki girişler açarak bulacaklar. Ya da belki alternatif kanallar inşa ederek yapacaklar, bulacaklar. Bunu bilmiyorum. Bir ejderha var sana doğru geliyor. Sağdan mı kaçayım soldan mı kaçayım? Kılıcı kafasına mı indireyim? Evet bunların önemi vardır. Ama bunlar asal olan şeyler değildir. Esas sorulması gereken soruları sormamız gerekiyor. Esas sormamız gereken soruları sorup canavarın üzerine öyle gitmek gerekiyor. Ya da canavarla beraber yaşayacaksak canavarla beraber yaşamının koşulları nelerdir bunun üzerine düşünmek gerekiyor. Hatta bir canavar değil bir sürü canavar var (Zaim, Kişisel Görüşme, 2023).

Emin Alper: Bu konuyla ilgili kendi aralarında çok konuşulduğunu belirten Alper, ancak kendisinin bu duruma biraz mesafeli kaldığını ifade eder. Ona göre burada söz konusu olan dağıtım tekellerinin oluşmasından ziyade seyircinin olmayışındır. Bunu bizzat kendi filmlerinde deneyimlediğini ifade eden yönetmen, *Tepenin Ardı* (2012) ve *Abluka* (2015) filmlerinin 20 kopya ile vizyona girdiğini ve bu filmlerin 25.000-30.000 kişi tarafından izlendiğini, yine diğer filmi olan *Kız Kardeşler'in* (2019), 130 kopya ile vizyona girdiğini ve 30.000 kişi tarafından izlendiğini belirtir. Altı katından fazla bir kopya ile vizyona girmiş olmalarına rağmen hemen hemen aynı rakamlarda izlenmiş olmanın seyirci ile alakalı bir durumdan başka şeyin söz konusu olmadığını ifade eder. Film eğer izlenen bir filmse dağıtımcının bunu gösterime sokmaması için hiçbir bahanesinin olmadığını belirten Alper, dağıtımcıların büyük ölçüde salonlardan gelen talepleri dikkate aldığını vurgular. Tekelleşme sorununun ahlaken de büyük bir sorun olduğunu ve bu sorunu asla görmezden gelme gibi bir duruş içerisinde olmayacaklarını ifade eden Alper, sorunun tekelleşmeden önce seyirci sorunu olduğunu ve bu konuda gerekli çözümün üretilmesine gerek duyulduğunu belirtir. “Seyirci bir filme talep gösteriyorsa filmi talep ediyorsa, salonlar onu tutuyor, dağıtımcı onu sinemada tutuyor” (Alper, Kişisel Görüşme, 2023).

Nadir Öperli: İlk filmi olan *Tatil Kitabı'nı* (2008) yaptığında 8 kopyayla vizyona girdiklerini ve 10.000 izleyiciye ulaştıklarını belirten Öperli, aynı filmi bugün 60 kopyayla vizyona koysa o seyirci sayısına zor ulaşacağını belirtir. Şartların değiştiğini, sinema seyircisinin azaldığını, film izlemek için alışveriş merkezlerine girmek istemeyen seyircilerin varlığı vb. nedenden dolayı bağımsız sinemanın ciddi bir şekilde yaralandığını belirten Öperli, özellikle dağıtım alanında yaşanan tekelleşmenin işi artık iyice içinden çıkılmaz bir hale getirdiğini belirtir. Günümüz dağıtım sektörünün çalışma prensiplerinin Netflix algoritmalarıyla benzer bir düzende çalıştığına değinen yapımcı, filmin az izlenmesi halinde hemen salon sayısında kısıtlamaya gidildiğini belirtir. Öperli, burada eski tarz sinema salon işletmecilerini de anar. Kadıköy Sineması gibi sinemaların işletmecisinin filmi sevmesi durumunda, film iş yapmıyorsa bile filmin arkasında durduğunu ve filmin en az yapımcısı, yönetmeni kadar filme sahip çıktığını belirtir. Öperli, işini tutkuyla yapan işletmecilerin endüstri içerisinde direnemeyip gitmesiyle beraber, seyircilerle buluştukları alanın iyice daraldığını ifade eder. Bu durumda Rekabet Kurumu'nun üzerine düşmesi gerekeni yapıp tekelleşme konusunda daha özverili olması gerektiğinin altını çizerek, Mevcut sahiplik durumunun yasalara aykırı bir durum sergilediğini ancak bunun bir şekilde gerçekleştirildiğini aktaran Öperli, bu durumun Türkiye'de ve tüm dünyada yıkılabilecek tek yolunun gerekli yasal düzenlemeler olduğunu belirtir (Öperli, Kişisel Görüşme, 2023).

Serkan Çakarer: Türkiye'de 5-6 tane dizi yapım şirketinin olduğunu söyleyen Çakarer, televizyondaki projelere hükmeden yapımcıların günümüzde sinema sektörünü tekellerine aldığını belirtir. Haliyle de Türkiye'de ana akım sinema yapan şirketlerimizin olmadığını söylemenin de mümkün olduğunu ifade eder. Boş olan bu alanın dizi yapan şirketler tarafından doldurulduğunu belirten Çakarer, bu şirketlerin boşlukları kullanarak dijital platformlara da geçiş yaptıklarını ifade eder. Dağıtım alanında yaşanan tekelleşmeyle ilgili olarak da yapımcının vurguladığı en önemli nokta, devletin şirketler arasında yaşanan birleşmeye göz yummasıdır. Devlet yetkilerinin bağımsız sinemacılarla olan temasının çok zayıf olduğunu ve ortaya çıkan problemlerde görüş alınmadan hareket edilmesini eleştiren Çakarer, yetkililerin bu durumu görmezden geldiklerini ve geçici yasal düzenlemelerle yaraya tampon yaptıklarını ifade eder. Bağımsız yapımcı olarak kendini işveren olarak tanımlayan Çakarer, devletin patronlarla görüştüğünü haliyle de böyle yapılanmaların söz konusu olduğunu belirtir. Bu durumun tekelleşmeye etkilerini de şu şekilde açıklar: “sinema salonunun

patronlarıyla, yapım patronlarıyla, dağıtım patronlarıyla oturup onlarla bir şey yapmaya çalışıyor tabii bu durum neye yol açacak?”. Sinema salonlarında yaşanan tekelleşmenin getirdiği problemler ve ekonomik darboğazdan dolayı, cadde üstü sinema salonlarının kapanması konusunda ise Amerika’da işleyen sistemi örnek verir. Oradaki sinema salonlarının ayakta kalabilmesi için topluluklarla iletişim halinde oldukları ve bunlar üzerinden ilerlediklerini belirtir. Çakarer, yaşanan tekelleşmeyle beraber AVM içlerine kayan sinema salonlarının özellikle pandemi ve sonrasında yaşanan ekonomik sıkıntılardan dolayı birçoğunun kapanacağını düşündüğünü dile getirir. Caddebostan Kültür Merkezi’nin Başka Sinema tarafından alınması ve burada bağımsız olarak değerlendirilen filmlerin gösteriliyor olma durumunu çok olumlu karşıladığını belirten yapımcı, bu tarz oluşumların artma ihtimalinin yüksek olduğunu ifade eder. Bu tarz kuruluşlar sayesinde bağımsız film izleyicisinin birbirini festivalden festivale görme durumunun ortadan kalkacağını belirtir (Çakarer, Kişisel Görüşme, 2023).

Tayfun Pirselimoglu: Bağımsız sinema yapan insanlar için işlerin artık çok ama çok zorlaştığını belirten Pirselimoglu, zorlaşan bu ekonomik şartlarda dijital platformların da çok büyük manada olumsuz etkisi olduğunu ifade eder. Dijital platformların çalışma şeklini fabrika metaforu üzerinden değerlendiren yönetmen, içindeki bulundukları durumu: “fabrika öylesine çalışıyor ki çalıştırdığı işçilere ödediği paralar, küçük bir atölyenin işçisine vereceği paralara kıyasla çok yüksek. Dolayısıyla artık o küçük atölyede çalışacak işçi bulmak da zorlaşıyor” şeklinde ifade eder. Bağımsız olarak filmler üretmeye çalışan yapımcıların bu şekilde ciddi sıkıntıları olduğunu belirten yönetmen, bu zor şartlar altında bir şekilde filminizi gerçekleştirmiş olsanız bile dağıtım ve gösterim ağının tamamen başka bir durum söz konusu olduğunu belirtir. Devletin, sinemayı siyaset dışı bir kurum olarak el atması gereken bir alan olarak gördüğünü açıklayan Pirselimoglu, Viyana örneğini sunar. Viyana’da belediyelere ait sinema salonları olduğunu ve bu salonlarda ana akım filmlerin dışında filmlerin gösterime sokulduğunu belirtir. Özelde Türkiye genelde bütün dünyada sinemada üretimin giderek zorlayıcı bir hal aldığını belirten yönetmen, çözüm olarak demin sunduğu örneğin iyi bir örnek olduğunu ifade eder (Pirselimoglu, Kişisel Görüşme, 2023).

Tolga Karaçelik: Günümüzde Türkiye’nin belli başlı illerinde sinema gruplarının oluştuğunu belirten Karaçelik, bu sinema gruplarının kendileriyle iletişime geçtiğini,

filmlerinin gösterilmek istendiği ve bu durumun mutluluk verici bir gelişme olduğunu ifade eder. Bu haberleri aldığı müddetçe gelecek hakkında karamsar düşünmenin doğru olmadığını belirtir. Büyük sinema salonu zincirlerinin zarar ettiklerini bildiğini vurgulayan Karaçelik, doğru girişimlerle sinemaların yeniden düzgün bir şekilde işleyebileceğine olan inancını tekrar eder. Hiçbir şekilde sinemada film izleme deneyiminin kaybolacağına inanmadığını dile getiren yönetmen, haliyle de bu salonlarda izlenecek filmlerin düzenlenme işine daha bir ehemmiyetle yaklaşılması gerektiğini belirtir. Karaçelik, sinema salonlarında gösterilecek filmlerin belirlenmesi ve sonrasında bilinmesi adına salonlarda markalaşmanın iyi bir yöntem olabileceğini vurgular. “Bazı salonlar bu tip filmleri gösterdiği için markalaşacaklar ve dolu olacaklar, daha dolu olacaklar. Ama bahsettiğiniz rakamlar yine üreticiyi memnun edecek rakamlar olacak mı bundan emin değilim” (Karaçelik, Kişisel Görüşme, 2023).

Ümit Ünal: Tekelleşmenin dünyanın her yerinde tecimsel sinemanın gölgesi altında var olmaya çalışan bağımsız sinema için bir sorun olduğunu belirten Ünal, durumun Türkiye’deki kangrenleşmiş halinin örneğine başka bir yerde rastlamanın oldukça güç bir durum olduğunu belirtir. “Türkiye’de bırakın bağımsız sinemacıları, örneğin Cem Yılmaz, Şahan Gökçek gibi büyük ticari isimler bile dağıtım şirketlerinden ve salonlardan yıldıkları için dijital kanallara iş yapmayı tercih ediyor” (Ünal, Kişisel Görüşme, 2023).

Zeynep Atakan: Üretilen filmlerin vizyona girmesi konusunun sadece dağıtıcıyla ilgili bir durum olmadığını belirten Atakan, Emin Alper ve Nadir Öperli ile ortak bir görüş sergileyerek izleyici olgusuna dikkat çeker. Pandemi, ekonomik sıkıntılar, deprem vb. birçok doğal etkinin yanı sıra bir de izleyicinin salonlardan çekilmiş olduğu gerçeğine odaklanan yapımcı izleyicileri tekrar salonlara çekmenin yolunu bulmamız gerektiğini ifade eder. *Lola ve Bilidikid* (1999) filmini 8 kopyayla vizyona koyduğunu ve 10.000 kişinin izlediğini belirten Atakan, bugün filmi tekrar vizyona koymak isterse üç gün sonra gösterimden kalkacağını belirtir. Değişen ekonomik ve toplumsal yapı nedeniyle insanların salonlardan çekildiği belirten yapımcı, seyirci destekleme programını önerir. Bugün bilet fiyatlarının oldukça yükseldiğine dikkat çeken Atakan, insanların buna karşılık olarak dijital platformlara belli bir ücret ödeyerek belli bir zaman içerisinde istediği filmleri izlediğini belirtir (Atakan, Kişisel Görüşme, 2023).

4.7. “Siz kendinizi bağımsız sinemacı olarak tanımlıyor musunuz? Neden?” Sorusuna İlişkin Bulgular

Derviş Zaim: Yönetmen soruya “bağımsız olmak için her şeyi yapmaya gayret eden bir gerilla” şeklinde cevap verir ve eğer saf bir bağımsızlıktan bahsedilecekse *Tabutta Rövaşata* (1996) filminin en saf işlerden biri olduğunu belirtir. Sinemacının işinin bir noktadan sonra ödün verme sanatına döndüğünü ifade eden Zaim, ödün verme sanatının içerisinde bağımsızlığın ve özgürlüğün değerlendirilmesi gerektiğine olan inancını belirtir. “Günümüz sinemasının bağımlılık ilişkileri çok çapraşıklı ve kompleksleşti. Bunların arasından sıyrılıp gol atabilmek çok zor. Ancak bağlamın fotoğrafını çekip ona göre tahlil yapmak gerekiyor” (Zaim, Kişisel Görüşme, 2023).

Emin Alper: Kendini bağımsız sinemacı olarak tanımlayabileceğini ifade eden Alper, buradaki kriterini “filmlerimi yaparken birtakım tuzaklar kullanmıyorum, seyirci çekmek için film özellikle beğenilsin diye uğraşmıyorum, seyirci avlamak gibi kaygılarım yok” şeklinde belirtir. Bu tip taleplerin yapımcılardan geldiğini ancak bu yapımcıların da genellikle yurt dışında olan ortak yapımcılar olduğunu ifade eder. Yüzde yüz bir bağımsızlıktan söz etmenin mümkün olmadığını ifade eden Alper, ürettikleri eserlerde kendilerini tamamen özgür bırakmaya çalıştıklarını, karşılarına çıkan engellerle mücadele ettiklerini ve olabildiğince bağımsız kalmaya çalıştıklarını belirtir (Alper, Kişisel Görüşme, 2023).

Nadir Öperli: Kendisini anlatırken böyle bir tanımlama kullanmadığını belirten Öperli, sorumuza karşılık olarak tanımlıyorum cevabını vermiştir. Bağımsız bir yapımcı olduğunu çünkü filmlerini yaparken nasıl daha fazla para kazanırım yerine yönetmenin hayalini kurduğu filmi nasıl daha iyi yapabilirim sorusunu sorduğunu belirtir. Yönetmenin ideali olan filmi nasıl yapabileceğini, nasıl bir yapım modeli uygulayabileceği gibi kaygılar taşıyarak çalıştığını aktaran Öperli, yapımcılığa başladığından beri bu fikirden vazgeçmediğini ifade eder. Kendilerine dair “kamerayı eline alıp anne babasıyla filmler çeken insanlar” gibi yanlış bir algı olduğunu belirten yapımcı, paradan asla bağımsız olmadıklarını dile getirir. “Tabi ki biz de paraya bağımlıyız. Kamu finansmanı, Avrupa ortak yapımı vesaire bütün bu süreçlerde başvurduğumuz yerlerle olan diyaloglarımız mutlaka bizi de etkiliyordur”. Bağımsız derken yaşadığımız dünyadan bağımsız kalamadıklarını ama olabildiğince özgür kalmaya çalıştıklarını belirtir (Öperli, Kişisel Görüşme, 2023).

Serkan Çakarer: Kendini bağımsız sinemacı olarak tanımladığını belirten Çakarer, filmlerini kimse için değil kendisi için yaptığını, projeleri kendisinin seçtiğini, finansmanı dahil bütün yükümlülüklerin altına kendisinin girdiğini vb. birçok gerekçeden dolayı da kendisini böyle tanımlayabileceğini ifade eder (Çakarer, Kişisel Görüşme, 2023).

Tayfun Pirselimoglu: İzleyiciyi tatmin etmek ya da onların isteklerini yerine getirmek gibi bir gayeyle film yapmadığını belirten Pirselimoglu, ana akım dışında kendi istediği filmleri hiçbir müdahale olmadan yaptığı için kendisini bağımsız olarak tanımladığını ifade eder (Pirselimoglu, Kişisel Görüşme, 2023).

Tolga Karaçelik: Sorumuza; “Tanımlarım. Çünkü yapmak istediğim filmi çekiyorum. Ve kimse bana yapmak istediğim filmi çekerken şunu şöyle yapmayacaksın diyemiyor” şeklinde cevap veren Karaçelik, seyirci baskısını ve seyircinin tepkisini dahi hesaba katmadığını ifade eder. Herhangi bir sermaye grubunun kendisine dayattığı işleri çekmediğini, kendisinin tercih ettiği işleri çektiğini belirten Karaçelik, kendi yağında kavrularak yaptığı işleri seyirciye izletebilme şansına sahip olduğunu belirtir. “Dolayısıyla kendi yapmak istediğimi, istediğim koşullarla üretebildiğim için ve seyirciye bağımlı bir şekilde de bunu yapmadığım için, sadece kendi istediğim filmi çektiğim için, ben kendime çok gönül rahatlığıyla bağımsız bir sinemacı diyebilirim” (Karaçelik, Kişisel Görüşme, 2023).

Ümit Ünal: Sinemaya senaryo yazarı olarak başladığını belirten Ümit Ünal, bağımsız sinemacı olmak yolunda yaşadıklarını şu şekilde aktarır:

Atıf Yılmaz ve Ertem Eğilmez gibi ticari sinemanın büyük isimleriyle çalıştım. 2000'lerin başından beri yönetmen olarak çektiğim işlerim içinde Anlat İstanbul ya da Ses, Sofra Sırları gibi görece ticari mantıkla yapılmış işlerim var. Ama asıl sevdiğim ve kendimi mutlu, özgür hissettiğim işlerim, kendi inisiyatifimle geliştirdiğim 9, Ara, Nar, Aşk Büyü vs gibi filimlerim. Bunlar tamamen bağımsız koşullarda, çok çok küçük bütçelerle ve kendi özel yapım tasarımımla çekilmiş ve gerçek dertleri kendi seçtiğim üslupla anlattığım ve kimsenin karışmadığı filmler. Son olarak Aşk Büyü vs'yi yazdım, yönettim, müziklerini yaptım, afiş-jenerik vs tasarımlarını yaptım. Bütün bu süreçlerde de yaratıcı manada karışan kimse olmadı. Bundan daha özgür ve bağımsız (ve mutlu) olduğum bir zaman hatırlamıyorum. Ticari sinemadan vazgeçmiş değilim, uygun şartlar oluşursa her an yine dönüp büyük bir şirketle, ticari isimlerle ticari bir film yapabilirim. Ama kendimi bağımsız film yönetmenleri arasına katıyorum elbette. Asıl evim orası (Ünal, Kişisel Görüşme, 2023).

Zeynep Atakan: “Evet bağımsız sinemacı olarak tanımlıyorum çünkü benim çalıştığım yönetmenler, filmografım, yaptığım işlere baktığınızda, aslında endüstrinin

dayatmalarının çok dışında bir yapımcılık sergilemişim”. Kendisi gibi bir yapımcının normal şartlarda altı ayda bir film yapması gerekirken, kendi ortalamasının üç dört yılda bir film olduğunu belirtir. Atakan, buna neden olarak; “senaryodan, yönetmenin kararlarından veya çalışma modellerinden taviz vermeden” bir çalışma modelini benimsemiş olmasını sebep gösterir. Yönetmen odaklı çalışan bir yapımcı olduğunu, yönetmenin hayalini gerçekleştirmek için gerekli çabayı gösterdiğini ifade eder. 2000-2020 yılları arasında dünyadaki bağımsız film yapım pratiklerini bire bir uyguladığını belirten yapımcı, film gelirlerinden de bağımsız bir yapımcı olduğunu ifade eder (Atakan, Kişisel Görüşme, 2023).



SONUÇ

Bağımsız sinema kavramı üzerine yapılan çalışmaların bir ön kabule dayandığı varsayımı ile hareket eden bu çalışma, kavramın diğer ülkelerde olduğu gibi Türkiye’de de bir karmaşa içerisinde kullanıldığı sonucuna ulaşmıştır. Sanat sineması, yönetmen sineması, bağımsız sinema gibi kavramların iç içe kullanıldığı, görüşmecilerle yapılan mülakatta da görülmüştür. Çalışma, literatürde sıklıkla kullanılan bağımsız sinema kavramının doğru bir kavram olmadığı sonucunu bize göstermiştir. Görüşülenlerin de bu konuda aktardıkları bilgiler bu yönlüdür. Tam olarak bir bağımsızlıktan söz edemeyeceklerini söyleyen görüşmecilerin birçoğu, bağımsızlık kavramını, bazı şeylerden bağımsızlık şeklinde açıklarlar. Bir filmin herhangi bir şeyden bağımsız olduğu için bağımsız denmesi bizi çok geniş bir alana çıkarır. Çünkü bir şeylerden bağımsız olarak yapılan film dediğimizde karşımıza içinden çıkamayacağımız kadar çok yapım çıkar. Örneğin *Recep İvedik* film serisi de endüstriyel olarak bağımsızdır. Filmin bağımsız sayılmamasının temel nedeni, ana akım içerisinde yapılmış bir film olmasıdır. O halde bazı şeylerden bağımsız olarak nitelenmek ve o filme bağımsız film demek doğru bir tanımlama olarak durmamaktadır.

Bağımsız Amerikan Sinemasının tanımlandığı yıllarda, Hollywood dışında iş yapmak isteyen yönetmenlerin, Hollywood dışında şirketlerle üretimlerini gerçekleştirmeleri onları bağımsız kılmaktaydı. Çünkü Hollywood, yapısı gereği oluşturmuş olduğu dil ve konuların dışında bir yapım içerisine girmek istememektedir. Bir endüstri olarak Hollywood’dan ve Hollywood tarafından temelleri atılmış, ana akım anlatının dışında, yapım kaynaklarının kullanımı ve değinilmesi tabu olan konuların farklı bir üslupla işlendiği filmler, bağımsız filmler olarak değerlendirilmektedir. Ülkemizde ne geçmiş yıllarda ve ne de günümüzde bir endüstriden bahsedebilmek mümkün değildir. Bir endüstriden bahsedemezken, ondan ayrı bağımsız bir yapımdan bahsedebilmek de güçleşmektedir.

Yapılan mülakatların sonucunda görüşülenlerin ortak oldukları noktanın, yaptıkları işlerin içeriğinde herhangi bir şekilde taviz vermemeleri ve ana akım sinemanın karşısında filmler yapmalarındır. Türkiye’de bağımsız sinema kavramının yoğun kullanımı 2000’li yılların başlarına uzanmaktadır. Yeşilçam’ın çökmesi, yabancı şirketlerin Türkiye’de faaliyet gösterebilme izni alması, uluslararası liberal politikaların baş göstermesi vb. birçok neden 1990’lardan itibaren Türk sinemasının hem yapım hem de içerik olarak dönüşümünde etkili

olur. Ancak bu dönem yapılan sinema bir şeylerden bağımsız olarak yapılmamıştır. Çünkü bağımsız sinemadan bahsedebilmemiz için karşımızda ana akım bir endüstrinin olması gerekmektedir. Türkiye’de bu dönemlerde temelleri atılan sinema, literatürde geçtiği gibi yeni sinema olabilir, sanat sineması olabilir, yönetmen sineması olabilir ancak bağımsız sinema demek doğru bir tanımlama değildir. Bağımsız sinema kavramını toplu olarak bir yönetmenin tüm filmlerine ya da bir döneme entegre etmek güç bir durumdur. Yönetmenlerin kendi filmografisi içerisinde yer alan bir ya da birkaç filmi bağımsız bir şekilde icra edilip gösterime sunulmuş olabilir. Ancak bu durum bir bütünü kapsamamaktadır.

Türkiye’de kendi öz kaynakları ile ilk filmini çeken birçok yönetmene rastlamak mümkündür. Ülkede hüküm süren iktidarın uyguladığı politikalar kültür sanat politikalarını da belirlemektedir. Alternatif film çekecek sinemacılar için ülkemizde hala en önemli kaynak odağının devlet tarafından verilen destekler olduğu görülür. Buradan umduğunu bulamayan sinemacı, kendi öz kaynakları ve irili ufaklı ortak yapımlar sayesinde üretim aşamasını minimal düzeyde tutarak film üretimini gerçekleştirmektedir. Ancak ne yazık ki bu sefer işe diğer dinamikler girer. Dağıtım ağının tekelleşmesi sonucunda filmin sinemalarda yer bulamaması, yer bulduğu sinemalarda izlenmemesi gibi faktörler filmin ekonomik olarak yok olmasına neden olmaktadır. Tam manasıyla bağımsız olarak nitelenebilecek bu filmler ya hiç çekilememekte ya da buna imza atan yönetmenler yaşadıkları kayıp neticesinde bir daha film üretememektedirler.

Çalışmanın dikkat çeken sonuçlarından biri de sinema sanatının bağımsız olamayacağıdır. Özellikle Rönesanstan itibaren sanatçıların soylular ve burjuvalar tarafından himaye edildiği ve bunların koruması altında çalışmalarını gerçekleştirdiği gerçeği göz ardı edilmemelidir. Derviş Zaim ve Tolga Karaçelik ’in üzerinde özellikle durdukları konunun başında tam manasıyla bir bağımsızlıktan bahsedilemeyeceğidir. Sanatın genelinde böyle bir durum söz konusu iken sinema söz konusu olduğunda bağımsızlık kavramı daha da girift bir hal alır. En nihayetinde sinema sanatı bir endüstri içerisinde varlık gösterir ve endüstriye sıkı sıkıya bağlıdır. Endüstrinin dışında olmaya çalışmak söz konusu değildir. Bir yerden bir şekilde yolun kesişmesi, endüstrinin sanatı kullanması ya da sanatın endüstri sayesinde geniş kitlelere ulaşması söz konusudur. Tam manasıyla sanatta bir bağımsızlıktan söz etmek mümkün değilken, endüstrinin bir parçası olan sinema sanatında da bağımsızlıktan söz etmek mümkün

değildir. O halde bir bağımsızlıktan söz edilirken tam olarak neden bağımsız olduğunun vurgulanması, sanat eserini ve sanatçıyı daha anlaşılır hale getirecektir.

Emin Alper'in görüşme sorularından ilki olan sizce bağımsız sinema nedir sorusuna verdiği cevap dikkat çeker. Çünkü Alper'in burada verdiği cevap aslında kavramın karmaşasına da bir vurgudur. Özellikle ülkemizde 2000'lerden sonra oluşan yeni sinema içerisinde biçim ve içerik olarak benzer yöntemleri kullanan sanatçılar için bu kavramlar, birbirinin yerine sıklıkla kullanılan kavramlardır. Bağımsız sinema, sanat sineması, yönetmen sineması gibi kavramların birbirinin yerine kullanılan ikame kavramlar olduğu dikkat çeken en önemli unsurlardandır. Özellikle bağımsız olarak nitelenen yönetmenler arasında olan Emin Alper'in de sanat filmi ve bağımsız filmi iç içe bir şekilde kullanması bağımsız sinemanın tam olarak bağlamına oturmamasından kaynaklı bir durumdur. Bağımsız olarak nitelediği bir durum karşısında sorulan yeni bir sorunun başka sorular doğurduğu gerçeği göz önündeyken, tam manasıyla bir bağımsızlıktan söz etmek oldukça güç bir hal alır.

Görüşmecilerin aktardıkları bilgiler doğrultusunda ulaşılan bir sonuç ise sinemalarda seyirci sayısının düşüklüğüdür. Görüşülenlerin birçoğu, alternatif filmleri gösteren salonların sayısının yok denecek seviyeye kadar düşmüş olmasını seyircilerin ilgisizliğine bağlar. Buna dair tartışmalarda İstanbul'da Ankara'da ya da diğer illerde yapılan film festivallerinin biletlerinin günler öncesinden tüketildiği argümanı öne sürülür. Ancak burada itirazlar festival izleyici kitlesinin bunu kültürel bir aktivite olarak görmesi ve birçok filmin bir arada sunulduğu gerçeğidir. Dağıtıma giren alternatif filmlere giden seyirci ortalaması göz önüne alındığında iddianın doğruluğu göz önüne çıkar. 20.000-30.000 bandında değişen izleyici ortalamasının üzerine son dönemde çıkan tek film Emin Alper'in *Kurak Günler* filmi olur. Filmin yüksek seyirci ortalaması yakalamasını Kültür Bakanlığı tarafından filme verilen ekonomik desteğin tekrar istenmesine bir tepki olarak yorumlamak mümkündür. Gerek yönetmen gerek yapımcıların filmleri üzerinden verdikleri örnekler, sinemada seyirci sayısının giderek düştüğünü göstermektedir. Yoksa durum, Emin Alper'in de dediği gibi, dağıtımcı veya salon işletmeni kar edeceği filmi neden vizyona koymasın? Bu konuda yapılacak girişimlerin arasında kamu kurum ve kuruluşları tarafından kurulacak salonlarda alternatif filmlerin gösterimini sağlamak olabilir. Buna ek olarak Zeynep Atakan'ın önerdiği seyirci destek programının değerlendirilmesi, çözüm yöntemleri arasında gösterilebilir. Ekonomik sıkıntıların

yaşandığı bu dönemde bilet fiyatları da göz önüne alındığında uygulamanın olumlu sonuçlar doğuracağı iyi bir fikir olarak durmaktadır. Seyirci desteklenme programına ek olarak bireysel şekilde işletilecek ve alternatif filmleri gösterecek salonlara da bu tarz desteklerin verilmesi, bu salonları ayakta tutmak için gerekli koşulların yaratılması da önem arz eder.

Bağımsız sinema ve kamu destekleri arasında gerçekleşen ilişki, tartışma konularının başında gelmektedir. İncelemenin sonucunda ortaya çıkan en önemli sonuçlardan biri ana akım sinemanın dışında iş yapacak sinemacı için, devlet desteğinin olmazsa olmaz olduğu gerçeğidir. Özellikle ilk filmini yapacak olan yönetmenler için devlet destekleri bir can simidi vazifesi görür. Ayrıca ortaya çıkan bir diğer önemli sonuç kamu kaynakları tarafından desteklenen projelerin, uluslararası ortak yapım filmler çekebilmeleri için ellerinin kuvvetlendiği gerçeğidir. Görüşmecilerden elde edilen bulgulara özellikle 2000’lerde başlayan alternatif sinema hareketlerinde, Kültür Bakanlığı tarafından verilen desteklerin çok önemli bir dönüm noktası oluşturduğudur. Tolga Karaçelik tarafından dikkat çekilen nokta başka bir sonucu ortaya çıkarmaktadır. Kültür Bakanlığı tarafından verilen fonlar hükümetlerin kasasından çıkan paralar değildir. Bu paralar sinemaseverlerin izledikleri filmlerin karşılığı olarak verdikleri paradan alınan paydır. Haliyle bizim olan parayı tekrar sanat yapmak için kullanmak istememizden daha tabii bir durum söz konusu değildir. Burada önemli olan bağımsız, işinin ehli, liyakat sahibi insanlardan oluşturulacak bir kurul kurmaktır. Kurumsallaşmış olarak varlık gösteren bir kurumun destekleyeceği projeler, daha hakkaniyetli ve daha dürüst bir dağılım sergileyecektir. Hükümetlerin politikasına bağlı olarak bakanlık tarafından verilen desteklerin yönü de değişebilmektedir. Çalışmamızda sinemacıların muzdarip oldukları konuların başında Kültür Bakanlığı’nın şeffaf olmayışı gelir. Kurumsal olarak bağımsız kişilerden oluşturulmuş olan kurullar, destekler üzerindeki tartışmaların sonlandırılması açısından da önem arz eder.

Görüşmecilerin şerh olarak koyduğu durumlardan biri de bağımsız sinemacıların kamu kaynakları ve yurtdışı fonlardan yararlanma meselesidir. Sistemin içerisinde bağımsız kalmak söz konusu değildir. Çok farklı bileşenleri bir araya getiren sinemada bağımsızlık sözcüğü doğru bir kavram olarak durmamaktadır. Çalışmanın sonucunda ortaya çıkan en önemli bulgulardan biri de budur. Bağımsız sinema, kurumlar, fonlar arasındaki ilişki yargılanırken görüşülenler bunun tam aksi bir konuya dikkat çeker. Bireylerin eleştirdikleri bu durumun

aslında bağımsız olarak tanımlanan sanatçılar için olmazsa olmaz durumlardan biri olduğu görülür. Bu noktada bağımsız kavramının yanlış kullanımı söz konusu olduğu dikkati çeker.

Çalışma neticesinde ortaya çıkan ve bugüne kadar değinilmeyen konulardan biri de dijital platformların Türkiye’de yaratmış olduğu yüksek piyasadır. Dijital platformların bağımsız sinemaya olumlu etkisi sadece filmlerin seyirciye ulaşması gelmektedir. Bunun haricinde görüşülenlerin dikkat çektiği en önemli noktanın, platformların sinemacılara ödedikleri ücretlerin çok düşük seviyede olmasının yanı sıra teknik malzeme ve teknik personel açısından yükseltmiş olduğu enflasyondur. Çok düşük bütçelerle filmlerini gerçekleştirmek zorunda olan sinemacılar, son yıllarda ülkemizde yaşanan dijital platformların yaygınlaşmasından dolayı teknik malzemeye ve teknik personele zor ulaşır hale gelmişlerdir. Ana akımın dışında işler gerçekleştiren sinemacıların karşılaştıkları engellere bir yenisi daha bu vesile ile eklenmiş olur.

Akademik literatürde dillendirilmeyen ve çalışmanın sonuçlarında ortaya çıkan bir diğer durum da yapım aşamasında yaşanan tekelleşmenin varlığı söz konusudur. Türk sinema tarihinin başından günümüze kadarki zaman diliminde bir endüstriden bahsedebilmek söz konusu değildir. Günümüze gelindiğinde ise dikkat çeken nokta televizyonlara dizi çeken şirketlerin elde ettiği güçtür. Bir elin parmağını geçmeyen bu büyük şirketler, televizyonlara yaptıkları dizilerle oldukça büyümüşlerdir. Ülkede son yıllarda dijital platformların artmasıyla beraber dijital platformlara iş yapan şirketlerin de televizyona dizi yapan şirketlerin olduğu dikkat çeker. Bu şirketler dizilerin yanı sıra sinema filmlerinin üretimini de platformlar adına gerçekleştirirler. MUBİ dışında var olan platformların ana akım sinema dışında filmlere portföylerine yer vermeleri nadir görülen bir durumdur. Yapısı gereği kar amacı güden bu kuruluşlar, algoritmaları sayesinde kendilerine daha çok kar ettirecek işler peşindedirler. Alternatif isimlere yaptırılan alternatif filmlerin de yine dizi alanına hakim olan şirketler tarafından yapıldığı dikkat çeken noktalardan biridir. Pandemi, ekonomik kriz ile yükselen maliyetlerin alternatif olarak film çekenler üzerinde etkisine bir de dijital platformların eklenmiş olduğu gerçeği karşımıza çıkmaktadır.

Dağıtım ve gösterim ayağında yaşanan tekelleşmeyle beraber bağımsız sinema salonları kapanmış, bu salonların yerini AVM’lerin içerisinde yer alan multipleks sinema salonları almıştır. Ancak yakın zamanda tüm dünyayı etkileyen pandemi, akabinde yaşanan

ekonomik kriz vb. birçok nedenden dolayı ülkedeki izleyici sayısının son yedi sekiz sene içerisinde yarı yarıya düştüğü görülmektedir. Artan maliyetler ve düşen seyirci sayısı düşünüldüğünde multipleks içerisinde yer alan sinema salonlarının zor günler geçirdiği görülmektedir. Görüşülenlerin aktardığı bilgiler doğrultusunda yaşadıkları bu dar boğazın içerisinde çıkmak isteyen sinema salonları yatırımlarını geliştirip salonları cazip hale getirme gibi bir çalışma içerisindeyler. Görüşmeler neticesinde salonlar için bu durumun sürdürülebilir olmadığı ve yakın zamanda bir değişim dönüşüm içerisine girecekleri düşünülmektedir. Yine görüşülenler vasıtasıyla edinilen bilgilere göre Anadolu'nun farklı coğrafyalarında alternatif sinema gösterimlerinin yapıldığı mekanların bulunduğu ve bu yönlü taleplerin olduğudur.

Yabancı fonların ve festivallerin bağımsız olarak tanımlanan filmler üzerinde belirleyici olduğuna dair tartışmalara görüşmecilerin hepsi karşı çıkmıştır. Ana akım dışında üretilen hem biçim hem içerik olarak farklı bir yerde konumlanan bu filmlerin yapım aşamasında kaynak bulma sıkıntısı film bittikten sonra da devam etmektedir. Üretilen filmlerin seyirci ile buluşması için hala en etkili yolun festivaller olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Günümüzün değişen dönüş yapılarına festivaller de ayak uydurmuş ve kendilerini yenilemişlerdir. Festivaller artık sadece belli zaman dilimlerinde belli filmlerin gösterildiği etkinlikler olarak algılanmanın dışında çok farklı misyonlar edinmişlerdir. Seyircilerin yıl içinde ulaşma şansı olmadığı filmlere ulaşma fırsatı sinemaseverlere bu şekilde sunulmuş olur. Festival organizasyonu üzerinden fon bulma, ortak yapımcı bulma gibi, yeni projelerin tartışılması vb. birçok özellik festivallerin yönetmenlere sunduğu fırsatlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışma bir bütün olarak değerlendirildiğinde 2000'lerden sonra sıklıkla kullanılan bağımsız sinema kavramının Türk sinemasında kullanımının uygun olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Belli bir kalıba sığdırılamama meziyetinden dolayı da yüzlerce farklı tanımla yapılabilecek bir kavram olarak karşımızda durur. Topyekun filmler ya da yönetmenler üzerinden bağımsız kavramının kullanılmasındansa, o film içerisinde yer edinmiş ve özel bir nedenden dolayı bağımsız kalmış kısmı için kavramın kullanılması söz konusu olabilmektedir. Ancak belli bir şeyden kaynaklanan bağımsızlığı karşısında filmi ya da yönetmeni bağımsız olarak genellemek doğru bir yaklaşım olarak görülmemektedir. Yapılan çalışmada özellikle Türkiye'de bağımsız sinemaya karşılık olarak gelen Yeni Türk Sineması, Sanat Sineması,

Yönetmen Sineması kavramlarının birbirinin yerine ikame kavramlar olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu kavramlar içerisinde yer alan filmler, yönetmenler ve anlatı kalıplarının da aynı olduğu görülmektedir. Ancak bu noktada bu kavramlara itiraz gelmez. Ya da kavramların anlamı sorgulanmaz. Bu kavramlara dair yapılan tartışmaların genellikle dönemselleştirme üzerinden olduğu dikkat çeker. İçerik olarak aynı dönemleri kapsayan, aynı isimlerden oluşan, benzer anlatı kalıplarını kullanan bu dönem ve yönetmenler üzerine bağımsız sinema tanımlaması yapıldığı zaman birtakım itirazların geldiği görülür.

Filmleri ya da yönetmenleri belli kalıpları baz alarak bağımsız sinema çatısı altında değerlendirmek problemli bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bağımsız sinemacı olarak tanınan bireylerin dahi tam olarak bir bağımsızlıktan bahsedebilmenin mümkün olmadığını dile getirmelerine rağmen bu kavramda ısrar etmek doğru bir yaklaşım olarak görünmemektedir. Sistemin içerisinde kalıp sistemden bağımsız kalmak gibi bir tezat durumun iç içe kullanımı çelişkiyi doğurmaktadır. Yapılacak çalışma ve değerlendirmelerde kitlesel olarak üretilen ve ana akımın kodlarını kullanarak yapılan filmlerin karşısında yer alan bu filmler için bağımsız film, bağımsız sinema, bağımsız yönetmen gibi bağımsızlığın ön ek olarak kullanıldığı kavramlardan kaçınmak, kavram kargaşasını ortadan kaldıracaktır.

Kavramın Türk sinema literatüründe fazlaca kullanımının bir ön kabule dayandığı dikkat çeker. İlerde yapılacak çalışmalara referans olabilecek bu çalışmayla kavramın karşılığını tam olarak verecek durumlar için kullanımının sağlanmasına referans olabileceği düşünülmektedir. Kavramın genel anlamının Türk sinemasında kullanılan dönem ve yönetmenler için çok geniş olduğu sonucuna binaen; bu kavrama alternatif kavramların üretilebileceği ya da bu kavramın kullanılmasından kaçınılması gerektiği, bunun yerine ikame edilen kavramlarının kullanımının daha uygun olabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema* (2. Baskı). İstanbul: Om Yayınevi.
- Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Abouzeid, P. (2015). Online Independent Film Distribution -What Is Missing?. *Master's Degree Thesis*. Cambridge: Massachusetts Institute Of Technology.
- Açar, M. (1996). Türk Sinemasında Amerikan Hakimiyeti. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Yüzyıl Biterken Cilt 14* İçinde. İstanbul: İletişim Yayınları: 1186-1189.
- Akad, L. (2004). *Işıklar Karanlık Arasında* (1. Basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akçura, G. (2004). *Aile Boyu Sinema–İvr Zıvr Tarihi 7*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Akser, M. (2015). Turkish Independent Cinema: Between Bourgeois Auterism And Political Radicalism. D. Baltruschat, M. P. Erickson (Ed.). *In Independent Filmmaking Around The Globe* İçinde. Toronto: University Of Toronto Press: 131–148.
- Arslan, S. (2022). *Türkiye’de Sinemanın Tarihi Başlangıcından Günümüze*. R. Özçöllü (Çev.). İstanbul: Kronik Kitap.
- Aşkan, H. (2019). *Ulusötesi Sinema Kavramlar, Yaklaşımlar ve Film Okumaları*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması; Dört Kurucu Yönetmen*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Aytekin, M. (2022). Dijital Sinema ve Demokrasi İlişkisi. S. Çil (Ed.). *Dijital Demokrasi* İçinde. İstanbul: Eğitim Yayınevi, 113-128.
- Aziz, A. (2014). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri* (9. Basım). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Bagdikian, B. (2004). *The New Media Monoply*. United States of America: Beacon Press.

- Balcı, D. (2014). *Feyzi Tuna: Her Film Bir İmtihandı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Behlil, M. (2012). Türkiye’de Film Endüstrisi. D. Yavuz (Ed.). *Türkiye Sinemasının 22 Yılı 1990-2011 Sayısal Verilerle 22 Yıllık Döneme Bakış İçinde*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı: 19-29.
- Berktaş, E. (2010). *1940’lı Yılların Türk Sineması*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bordwell, D. (2010). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması. A. Karadoğan (Ed.). Y. Özben (Çev.). *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar İçinde*. Ankara: De Ki Basım Yayın: 71-82.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film Sanatı*. E. Yılmaz, E. S. Onat (Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Boydak, S. (2011). Türk Sinemasında Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem. S. Kirel (Ed.). *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler İçinde*. İstanbul: Parşömen Yayıncılık: 147-168.
- Buchsbaum, J. (2007). Üçüncü Sinemaya Yakından Bir Bakış. E. Kaya (Çev.). E. Biryıldız, Z. Ç. Erus (Der.). *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması içinde*. İstanbul: Es Yayınları. 51-73.
- Bulunmaz, B., Osmanoglu, Ö. (2016). *Yeşilçam Sineması’nda İstanbul Değişen Kültür ve Toplumsal Yaşam*. İstanbul: İBB Kültür Aş Yayınları.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*, A. Toprak (Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., E. Kılıç Çakmak, Ö. E. Akgün, Ş. Karadeniz, F. Demirel. (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (10. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Clarke, J. (2012). *Sinema Akımları Sineması Dünyasını Değiştiren Filmler*. Ç. E. Babaoğlu (Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

- Comolli, J. L. & Narboni, P. (2019). Sinema İdeoloji Eleştiri (1.Baskı). Mustafa Temiztaş (Çev.). Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu (Ed.). *Sinema: Tarih-Kuram Eleştiri* İçinde. İstanbul: İthaki Yayınları, 88-99.
- Çağdaş Sinema Dergisi (2019). Çağdaş Sinema Dergisi Türk Sineması Raporu 1974. A. Karadoğan (Ed.). *Türk Sineması Hakkında Raporlar* İçinde. Ankara: De Ki Basım Yayın: 227-245.
- Çavuşoğlu, N. (2006). 1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelik, T. (2009). 1990 Sonrası Türkiye'de 'Yönetmen Sineması' Alanında Film Üretim Süreci. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çiner, C. U. (2016). Yönetim ve Sinema. Ş. Özkan Erdoğan, O. Zengin (Ed.). *Prof. Dr. Oğuz Onaran'a Armağan* İçinde. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları. 87-104.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Dorsay, A. (1995). *12 Eylül Yılları ve Sinemamız 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar* (1. Basım). İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Edgerton, G. R. (2008). A Brief History Of Hbo. G. R. Edgerton ve J. P. Jones (Ed.). *The Essential Hbo Reader* İçinde. Amerika: American University Presses, 1-22.
- Elsaesser, T. (2005). Film Festival Networks: The New Topographies Of Cinema In Europe. *European Cinema: Face To Face With Hollywood* İçinde. Amsterdam: Amsterdam University Press, 82-107.
- Ercan, S. (2015). Avrupa ve Politik Sinema: Çöküş ve Diriliş Hikayeleri. F. Aydoğan (Ed.). *İletişim Çalışmaları* İçinde. İstanbul: Derin Yayınları. 235-258.

- Erdoğan, N. (2001). Üç Seyirci: Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar. D. Derman, M. Behlil (Ed.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-2* İçinde. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 219-230.
- Erkılıç, H. (2003). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri. *Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erkılıç, H., Toprak, G. A. (2013, 7-8 Mayıs). Kitlesele Fonlamanın Türkiye’deki Belgesel Sinema Üzerine Olası Etkileri. *Yeni Medya Çalışmaları I. Ulusal Kongresi*. Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Kongre Kitabı. İstanbul: Alternatif Bilişim Derneği, 292-307
- Erus, Z. (2013). Üçüncü Sinema Kuramı ve Pratiği. Z. Özarslan (Ed.). *Sinema Kuramları 2* içinde. İstanbul: Su Yayınları. 93-103.
- Esen, Ş. (1996). Türk Sinema “Endüstrisi” Oluşmalı. S. M. Dinçer (Ed.). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler (1. Baskı)* İçinde. Ankara: Doruk Yayıncılık: 25-30.
- Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları* (İkinci Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı
- Evren, B. (2010). Türk Sinemasında Değişim Dönüşüm Dönemeci. A. Şen (Ed.). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar* (1. Baskı) İçinde. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı: 53-59.
- Farahmand, A. (2018). Uluslararası Festival Döngüsünü Çözümlemek: Tür ve İran Sineması. R. Galt ve K. Schoonover (Ed.). T. O. Çimen (Çev.). *Yeni Kuramlar ve Tarihler Küresel Sanat Sineması* İçinde. İstanbul: Doruk Yayınları: 431-458.
- Filmer, C. (1984). *Hatıralar: Türk Sinemasında 65 Yıl*. İstanbul: Emek Matbaacılık ve İlançılık.
- Geray, H. (2017). *Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Golden, N. D. (2019). Latin Amerika, Kanada, Uzak Doğu, Afrika ve Yakın Doğu'da Kısa Film Pazarı 1928. A. Karadoğan (Ed.). *Türk Sineması Hakkında Raporlar İçinde*. Ankara: De Ki Basım Yayın: 61-71.
- Gökçek, Y. Z. (2017). Üçüncü Sinema'ya Fernando Solanas Sineması Üzerinden Bakış. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Göker, N. (2021). Bağımsız Sinema: Anlamı, Gelişimi ve Boyutları. H. Çiftçi, G. R. Küçükerdoğan (Ed.). *A'dan Z'ye İletişim Çalışmaları – 4 İçinde*. Ankara: İksad Yayınevi: 37-86.
- Gökmen, M. (1989). *Başlangıçtan 1950'ye Kadar Türk Sinema Tarihi ve Eski İstanbul Sinemaları* (1. Baskı). İstanbul: Denetim Ajans Basımevi.
- Gökmen, S. (1973). *Bugünkü Türk Sineması*. İstanbul: Fetih Yayınevi.
- Gümüşkemer, A. (2018). 1960-1980 Yılları Arasında Türk Sineması: Bölge İşletmeciliğinin Türk Sinemasına Yansımaları. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gürata, A. (2022). Yeni Türkiye Sinemasının Çeyrek Yüzyılı. N. Ulusay, U. T. Arslan, A. Karadoğan, P. Behçetoğulları (Der.). *Başka Bir Dünyadan Şarkılar Sinema ve Türkiye Sosyolojisi İçinde*. Ankara: Dipnot Yayınları, 68-89.
- Güvemli, Z. (1960). *Sinema Tarihi: Başlangıcından Bugüne Türk ve Dünya Sineması*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1976). *Felsefe Ansiklopedisi 1. Cilt*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harbord, J. (2016). Contingency, Time And Event, An Archaeological Approach To The Film Festival. M. Valck, B. Kredell, S. Loist (Ed.). *Film Festivals History, Theory, Method, Practice İçinde*. London And New York: Routledge, 69-82.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*, U. Kutay, M. Çavuş (Çev.). İstanbul: Es Yayınları.

- Hayward, S. (2018). *Cinema Studies The Key Concepts* (5. Baskı), London And New York: Routledge.
- Hill, J. (2001). Hollywood Gerçeğini Kabullenmek; Globalleşme Çağında Ulusal Sinemalar. N. Akın (Çev.). D. Derman, M. Behlil (Ed.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-1* İçinde. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 27-36.
- Hill, J. (2008). Ulusal Film Politikaları: Ekonomi ve Kültür Arasında. T. Doğan (Çev.). D. Derman, M. Behlil (Ed.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-8* İçinde. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 23-30.
- Holm, D. K. (2011). *Bağımsız Sinema*. B. Baysal (Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Kakıncı, T. D. (1996). Sinemamızın Son Çeyreği. S. M. Dinçer (Ed.). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* İçinde. Ankara: Doruk Yayıncılık, 334-347.
- Kanburoğlu, Ö. (2017). İstanbul'da Film Sektörünün Durum Analizi ve Sektörün Geleceği Projesi. *İstanbul'da Film Sektörünün Durum Analizi ve Sektörün Geleceği Projesi Analiz Raporu*. İstanbul: Film-San Vakfı.
- Kaplanoglu, E., Yükçü, S. (2018). Türkiye'de Kitle Fonlamadan Girişimcilerin Sağladığı Finansmanın İncelenmesi. M. Mıynat, A. V. Can, Vd. (Ed.). *Sosyoekonomik Boyutlarıyla İnovasyon* İçinde. Manisa: Manisa Celal Bayar Üniversitesi Yayınları, 404-417.
- Kaplanoglu, S. (2008). Bağımsız Yapımcılar ve Yönetmenler. Moderatör: Z. Özbatur. D. Derman, M. Behlil (Ed.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-8* İçinde. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 145-174.
- Kaplanoglu, S. (30 Aralık 2022). Kişisel Görüşme. www.gmail.com
- Kara, T. (2015). Yapım Gösterim ve Dağıtım Bileşenleri Bağlamında Türk Sinema Endüstrisine Genel Bir Bakış. N. Mazıcı (Ed.). *Türk Sinemasının 100. Yılına Armağan* İçinde. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınevi.

- Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler. A. Karadoğan (Ed.). *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar İçinde*. Ankara: De Ki Yayınları, 1-26.
- Karadoğan, A. (2018). *Modernist Estetik Türkiye’de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Kaukomaa, T. (2013). İzleyicilerle Birlikte Film Yapmak / Iron Sky’ın Ardındaki Kitleler. Se-Yap (Düzenleyen). *Bağımsız Film Yapımcılığında Yeni Yönelimler*. İstanbul: Se-Yap, [Http://Www.Se-Yap.Org.Tr/Wp-Content/Uploads/2022/05/Bagmszfilmyapmclgndayeniyonelimler.Pdf](http://www.se-yap.org.tr/Wp-Content/Uploads/2022/05/Bagmszfilmyapmclgndayeniyonelimler.Pdf)
- Kaya Mutlu, D. (2010). Türk Sineması Ne? Türk Seyircisi Kim? Altmışlı Yılların Türk Sineması Üzerine Düşüncelerine Kavgalarına Bir Bakış. A. Şen (Ed.). *Türk Sinemasında Yerli Arayışlar* (1. Baskı) İçinde. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı: 433-451.
- Kayalı, K. (2015). *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*. İstanbul: Tezkire Yayıncılık.
- Keller, R. (2008). Para Mutlu Sonu Arar. T. Doğan (Çev.). D. Derman, M. Behlil (Ed.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-8* İçinde. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 47-56.
- Kılıç Hristidis, Ş. (2007). *Sinemada Ulusal Tavır Halit Refiğ Kitabı* (1. Baskı). L. Cinemre (Ed.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kılıç, E. O. (2023). Defining Turkish Independent Cinema in Contemporary Turkish Cinema: A Review On The New Era Turkish Independent Films. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Lisansüstü Enstitüsü.
- Kırel, S. (2004). Kendi Evinde Misafir: Evsizleşen Ulusal Sinemalara Bir Örnek Olarak Türk Sineması. N. Türkoğlu (Der.). *Kültürel Üretim Alanları Renkli Atlas* İçinde. İstanbul: Babil Yayınları, 99-124.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırel, S. (2021). Tabutta Rövaşata’nın Bağımsızlığı. B. Saydam, T. Deniz (Ed.). *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak* İçinde. İstanbul: Küre Yayınları, 63-98.

- Killick, A. (2015). Film Festivalleri ve Karşı Hegemonya. F. Başaran (Ed.). H. Yüksel (Çev.). *İşçi Filmleri, Öteki "Sinemalar" İçinde*. İstanbul: Yordam Kitap: 291-313.
- King, C. (2016). *Pera Palas'ta Gece Yarısı: Modern İstanbul'un Doğuşu* (2. Baskı). A. Anadol (Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Koçer, S. (26-27 Şubat 2015). Türkiye’de Kitlesele Fonlama (Crowdfunding) Kampanyaları: Kültürel Bir İnceleme. *Yeni Medya Çalışmaları II. Ulusal Pazarlama Kongresi*. İstanbul: Alternatif Bilişim Derneği. S. 14-24.
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış Çağdaş Uluslararası Sinema*. E. Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki Yayınları.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması 1950-1980* (1. Baskı). E. Yılmaz (Çev.). Ankara: De Ki Yayınları.
- Kuhn, A., Westwell, G. (2012). *A Dictionary Of Film Studies*. United Kingdom: Oxford University Press.
- Lena, F. (2016). *Türkiye’de Kültürel Sektörlerin Ülke Ekonomisine Katkısı*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Levy, E. (1999). *Cinema Of Outsiders: The Rise Of American Independent Film*. New York: New York University Press.
- Lyck, L., Long, P. Ve Grige, A.X. (2012). *Tourism, Festivals And Cultural Events İn Times Of Crisis*. Denmark: Frederiksberg Bogtrykkeri.
- Macbean, J. R. (2008). Fırınların Saati: “Alevlerden Başka Bir Şey Görmesinler!”. E. Yılmaz (Çev.). B. Bakır, Y. Ünal, S. Saliji (Der.). *Sinema, İdeoloji, Politika: Sinemasal Yazılar I* içinde. Ankara: Orient Yayıncılık: 195-204.
- Mosco, V. (2009). *The Political Economy of Communication* Second Edition. Los Angeles: Sage Publications.

- Neale, S. (2010). Kurum Olarak Sanat Sineması. Ö. Yaren (Çev.). A. Karadoğan (Ed.). *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar İçinde*. Ankara: De Ki Yayınları, 83-112.
- Odabaşı, İ. A. (2017). *Milli Sinema Osmanlı'da Sinema Hayatı ve Yerli Üretime Geçiş* (1. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması (I. Cilt)*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması (II. Cilt)*. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş., Vardar, B. (2005). *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*. İstanbul: Beta Basım Yayım
- Oran, B. (1996). Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema. S. M. Dinçer (Ed.). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler İçinde*. Ankara: Doruk Yayıncılık, 277-291.
- Orta, N. (2013). Meşrulaştırma Aracı Olarak Sinemada Tecavüz: 1990 Sonrası Türkiye'de Bağımsız Sinema Üzerine Eleştirel Bir Analiz. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öcal, L. (2013). Film Festivalleri ve Anlatı. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öngören, M. T. (1985). *Sinema Diye Diye...* Ankara: Kalem Yayıncılık.
- Özdemir, B. G. (2020). *Türkiye'de Bağımsız Sinemaya Dair Tartışmalar: Sahadan Düşünceler* (2. Baskı), Ankara: Nobel Bilimsel Eserler.
- Özdoğan, P. (2004). *Minimalizm ve Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler* (1. Baskı). İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özgüç, A. (1995). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Özgüç, A. (1996). *Türk Film Yapımcıları Sözlüğü* (1. Baskı). İstanbul: Oda Yayınları.

- Özön, N. (1968). *Türk Sinema Kronolojisi (1895-1966)* (1. Baskı). İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları (1. Cilt)*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları (2. Cilt)*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2000). *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Özön, N. (2003). *Türk Sineması Tarihi Düünden Bugüne 1896-1960*. Ankara: Artist Reklam Ortaklığı Yayınları.
- Öztürk, S. R. (2000). *Sinemada Kadın Olmak* (1. Baskı). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: De – Ki Basım Yayım.
- Özuyar, A. (2013). *Türk Sinema Tarihinden Fragmanlar (1896-1945)*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Parlayandemir, G. (2015). Bağımsız Türk Sineması İçin Alternatif İzleyicilik Deneyimleri. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Peranson, M. (2008). First You Get The Power, Then You Get The Money: Two Models Of Film Festivals. *Cineaste*, 33(3), 23-37.
- Püsküllüoğlu, A. (2004). *Türkçe Sözlük* (7. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Ryan, M., Kellner, D. (2010). *Politik Kamera* (2. Baskı), E. Özsayar (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Savva, Z. H. (2019). Film ve Ekipman Türkiye’de Sinema Endüstrisi 1948. A. Karadoğan (Ed.). *Türk Sineması Hakkında Raporlar İçinde*. Ankara: De Ki Basım Yayın: 101-114.

- Saydam, B. (2022). 2010-2020 Yılları Arasında Türkiye'deki Sanat Sineması Anlatısının Oluşumu. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Scognamillo, G. (1996). Türk Sineması'nın Bugünü ve Yarını. S. M. Dinçer (Ed.). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* içinde. Ankara: Doruk Yayıncılık 243-250
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi* (2. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scognamillo, G. (2008). Sinema Dış Alım ve Bir Öncü. D. Derman, M. Behlil (Ed.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-7* içinde. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 19-22.
- Scognamillo, G. (2011). Türkiye'de Belge Filmi Çalışmaları. B. Saydam (Hazırlayan). *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam* içinde. İstanbul: Küre Yayınları, 122-126.
- Shattuc, J. (2020). Netflix, Inc. And Online Television. J. Wasko, E. R. Meehan (Ed.). *A Companion To Television* içinde. Wiley Blackwell: 145-164.
- Sivas, A. (2007). Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sivas, A. (2010). Türk Sinemasında Bağımsızlık Tartışmaları Çerçevesinde Derviş Zaim Filmleri. A. Doğan Topçu (Ed.), *Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk: Derviş Zaim Sineması* içinde. Ankara: De Ki Basım Yayın, 134-152.
- Smith, R. J. (2009). Festival ve Kutlamalar. S. Keskin (Çev.). M. Ö. Oğuz, S. Gürçayır, S. Çalış (Ed.). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3* içinde. Ankara: Geleneksel Yayıncılık: 341-350.
- Smits, R. (2019). *Gatekeeping In The Evolving Business Of Independent Film Distribution*. Switzerland: Palgrave Global Media Policy And Business.
- Solanas, F., Getino, O. (2008). Üçüncü Bir Sinemaya Doğru. E. Yılmaz (Çev.). B. Bakır, Y. Ünal, S. Saliji (Der.). *Sinema, İdeoloji, Politika: Sinemasal Yazılar I* içinde. Ankara: Orient Yayıncılık: 167-193.

- Sönmez, V., Alacapınar, F. (2016). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (7. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Stam, R. (2014). *Sinema Teorisine Giriş*. S. Salma, Ç. Asatekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Orijinal Baskı Tarihi: 2000).
- Stoeltje, B. (2009). Festival. P. Ersoy (Çev.). M. Ö. Oğuz, S. Gürçayır, S. Çalış (Ed.). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3* İçinde. Ankara: Geleneksel Yayıncılık: 334-340.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları
- Süalp, T. (2011). Marksizm ve Sinema: Hacimde İlmek Atmak. M. İri (Ed.). *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (2. Baskı) İçinde. İstanbul: Derin Yayınları: 103-125.
- Şener, E. (1972). *Festivaller*. İstanbul: Anlam Yayınları.
- Şentürk, R., Gülçur, A., Eken, İ. (2017). *Türkiye’de Film Endüstrisi (2011-2015)*. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası, İstanbul Düşünce Akademisi Yayınları.
- Tansuğ, S. (1988). *Sanatın Görsel Dili* (3. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taş, P. (2011). Bağımsız Türk Sinemasında Erkek Egemen Söylemin Oluşturulması ve Bakış: Bir Çözümleme Örneği "Üç Maymun". *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TDK (2022). *Genel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr/> (27 Temmuz 2022).
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy’un Sinema Tarihi (1. Cilt)*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tokgöz, O. (2010). *Temel Gazetecilik* (8. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.
- Trigonis, J. T. (2016). *Crowd Funding For Filmmakers The Way To A Successful Film Campaign 2nd Edition*. Usa: Michael Wiese Productions

- Tudor, A. (2016). Sanat (Evi) Filmlerinin Yükselişi ve Düşüşü. C. Yılmaz (Çev.). A. Karadoğan (Ed.). *Auteur Kuram ve Sanat Sineması Üzerine İçinde*. Ankara: De Ki Yayınevi, 267-287.
- Tunç, A. (2005). Bağımsız Sinema: Doksanlı Yıllar ve Sonrası Türk Sinemasında Alternatif Yönelimler. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Tzioumakis, Y. (2015). *Amerikan Bağımsız Sineması*. E. Özkan (Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Ulusay, N. (2008). *Melez İmgeler Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Ulusoy, N. (2009). 2000’li Yıllarda Türk Sinema Sektörü ve Sinema Devlet İlişkileri. D. Derman, M. Behlil (Ed.). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler-8 İçinde*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 57-67.
- Ulusoy, N. (2011). Televizyon – Sinema Dayanışması ve Fransa Örneği. S. Kirel (Ed.). *Türk ve Dünya Sineması Üzerine Sentezler İçinde*. İstanbul: Parşömen Yayıncılık: 351-373.
- Valck, M. (2007). *Film Festivals From European Geopolitics To Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wayne, M. (2009). *Politik Film: Üçüncü Sinema’nın Diyalektiği*. E. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.
- Wollen, P. (2010). Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı. E. Yılmaz (Çev.). A. Karadoğan (Ed.). *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar İçinde*. Ankara: De Ki Yayınevi, 113-124.
- Wong, C. H. Y. (2011). *Film Festivals: Culture, People, And Power On The Global Screen*. New Brunswick, New Jersey And London: Rutgers University Press.

- Yardımcı, S. (2014). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yavuz, D. (2012). *Türk Sinemasının 22 Yılı 1990-2011 Sayısal Verilerle 22 Yıllık Döneme Bakış*. İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.
- Yaylagül, L. (2009). Sinemanın Ekonomi Politikası. S. Bulut (Der.). *Sermayenin Medyası Medyanın Sermayesi Ekonomi Politik Yaklaşımlar İçinde*. Ankara: Ütopya Yayınevi: 149-185.
- Yazıcı, E. S. (2018). Türk Bağımsız Sinemasında Suç ve Ceza Kavramlarının Toplumsal Cinsiyet Açısından Algılanışı: Dokuz, Ara ve Nar Filmlerinin Retorik Çözümlemesi. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yerli Film Yapanlar Cemiyeti (1946). *Filmlerimiz*. İstanbul: İktisadi Yürüyüş Matbaası ve Neşriyat Yurdu.
- Yetkiner, B. (2019). *Türkiye'de Film Festivalleri*. Ankara: Nobel Bilimsel Eserler.
- Yıldırım, İ. (2014). Yöresel Festival Üzerine Görsel Etnografik Bir İnceleme: Ankara 'Beypazarı Festivali' Örneği. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Süreli Yayınlar

- Adanır, O. (2003-2004). Neden Bağımsız Sinema Diyorsunuz? Egemen Bir Sinemaya İhtiyacımız Var! *Antrakt Aylık Sinema Dergisi*, Aralık 2003- Ocak 2004, Sayı.75-76:19.
- Akis Dergisi (1954). Ankara: Güzel Sanatlar Matbaası (22 Mayıs 1954).
- Akser, M. (2012). Türkiye'de Bağımsız Sinema Akımları Her Daim Bağımlı. *Pano-Rama Khas*. Yaz, (7), 37-38.
- Akser, M. (2018). Türk Sinemasında Blockbusterlar. *Pano-Rama Khas*. Güz, (29), 32-35.

- Aktaş, S. (2019). Kitlelerin Çevrim İçi Ortamlarda Sanat Üretimine Katılımı ve Kitle Kaynak Uygulamaları: “Transformers Premake”. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20 (36), 259-286.
- Anadolu, B. (2020). Beyazperdeden Dijital Medyaya: Film İzleme Deneyiminin Değişimi Üzerine Bir Araştırma. *OPUS International Journal of Society Researches*. 16 (32), 5075-5110.
- Arslan, E. (2011). 2000’li Yıllar Öncesi ve Sonrasında Türk Sineması’nda Kullanılan Yapım Kaynaklarının Değerlendirilmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25, 17-32.
- Atsan, N., Oruç Erdoğan, E. (2015). Girişimciler İçin Alternatif Bir Finansman Yöntemi: Kitlese Fonlama (Crowdfunding). *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İibf Dergisi*, Nisan 2015, 10(1), 297- 320.
- Ayça, E. (1992). Türk Sineması Seyirci İlişkileri. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*. 11(11), 117-133.
- Aytekin, H. (2003). Karşısında Ya Da Yanında Olmak: Eurimages. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, (3), 55-75.
- Barutoğlu, T. (1969). Yapımcılara 5 Soru. *Akademik Sinema, Filmcilik, Sinemacılık Dergisi*. Sayı:5. 6-10.
- Becerikli, R. (2018). Türk Sinemasının Seyirci Temelinde 2008-2017 Yılları Arası Genel Görünümü. *Researcher*, 6(4), 275-296.
- Birincioğlu, Y. (2019). Popülist Söylemin Perde Arkası: 5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun’a Dair Değerlendirmeler. *Moment Dergi*. 6(1), 75-98.
- Bozdemir, B. (2003-2004). Bağımsız. *Antrakt Aylık Sinema Dergisi*, Aralık 2003- Ocak 2004, Sayı.75-76: 24-25

- Brecht, B. (1974). Film Bir Meta'dır, Sinema Bir Eğlencedir. İ. Yaşar (Çev.). *Çağdaş Sinema Dergisi*. Şubat – Mart Sayı:1, 50-52.
- Bulunmaz, B. (2011). Holdingleşme Ekseninde Türk Medyasında Tekelleşme Sorunu. *Öneri Dergisi*. 9(36), 237-246.
- Can, R., Başaran, N. (2020). Yeni Bir Finansman Modeli: Kitle Fonlaması. *Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*. Cilt:4, Sayı:2, 55-66.
- Caner, H. (1969). Filimci, Bu Yazı Senin İçin!. *Akademik Sinema, Filmcilik, Sinemacılık Dergisi*. Sayı:3. 52-55.
- Cantek, L. (2000). Gönderen: Bağımsız Hollywood Sineması. *Kültür ve İletişim*, 3(2) (6), 55-73.
- Coş, N. (1974). Türkiye’de Bağımsız Sinema Sorunu. *Yedinci Sanat*, 14, 3-6.
- Çalapala, R. (2009). Türkiye’de Filmcilik. *Kebikeç*. Sayı:28, 103-112.
- Çelik, R., Çağıl, F. (2020). Kitlesele Fonlama Bağlamında Üçüncü Sinema Kuramına Bakış. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 10 (2), 64-181.
- Daldal, A. (2018). 1995 Sonrası Türkiye Bağımsız Sineması’nda Yeni Siyasallaşma Biçimleri: Masumiyet, Doğa, Kimlik. *Doğu-Batı*, 83, 275-298.
- Daldal, A. (2021). 1990’ların Yeni Bağımsız Türk Sineması’nda Emekçi Öznenin Kayboluşu: Küreselleşme ve Festivalizm. *Kültür ve İletişim*, 24 (1) (47), 159-189.
- Erbalaban Gürbüz, Ö. (2015). Yeni (Bağımsız) Türk Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili. *Selçuk İletişim*, 8 (4), 266-280.
- Erdoğan, İ. (2002). Tekelleşme, Medya ve Medya Pratikleri. *Toplum ve Hekim*. Kasım – Aralık Cilt:17, Sayı:6, 417-424.
- Erkılıç, H. & Duruel Erkılıç, S. (2021). COVID-19 Pandemisi Sürecinde Dijital Platformların Yükselişi: Sinema Değer Zincirindeki Değişim Sinema Endüstrisini Nasıl Etkiler?.

Ankara Üniversitesi İlef Dergisi, 2021 Özel Sayı: 2. Uluslararası Dijital Çağda İletişim Sempozyumu, Süreklilikler ve Kesintiler: Kùltürler, Pazarlar ve Siyaset, 99-126.

Erkılıç, H. & Ünal, R. (2018). Türkiye Sinemasına Özgü Bir Üretim Tarzı Olarak Bölge İşletmeciliği: Adana Bölgesi İşletmeciliği Örnek Olay İncelemesi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5 (3), 54-74.

Erkılıç, H. (2008). Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakùltesi Dergisi*. 33.1, S.57-71.

Erus, Z. (2007). Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü. *Selçuk İletişim*, 4(4), 5-16.

Esen, Ş. (1994). Sinemada Festivaller. *Marmara İletişim Dergisi*, 8(8), 105-112.

Evren, B. (1984). Tür Sineması 70 Yaşında Mı? İlk Türk Filmi Üstündeki Kuşkular. *Gelişim Sinema Dergisi*. Kasım, Sayı: 2, 6-9.

Evren, B. (2003-2004), Türk Sinemasında Yeni Bir Dönem: Bağımsız Sinemacılar, *Antrakt Aylık Sinema Dergisi*, Aralık 2003- Ocak 2004, Sayı.75-76: 14-18

Evren, B. (2015). Müslüman Mahallesinde Film Göstermek Fevziye Kırathanesi. *Cinebelge*. Bahar Sayısı. 32-36.

Gerçek, M. (2022). İdari Yargılama Hukukunda" Menfaat İhlali" Kavramı: Rekabet Kurulu Kararlarının Yargısal Denetimine Etkisi. *Competition Journal/Rekabet Dergisi*, 22(2), 64-87.

Göral, B. (2003-2004). Bağımsız Olunca Ne Oluyor?, *Antrakt Aylık Sinema Dergisi*, Aralık 2003- Ocak 2004, Sayı.75-76: 29-32.

Güngör, A. C. (2019). Geçmişten Günümüze Türkiye’de Devlet-Sinema İlişisine Bakış. *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 9 (3), 344-357.

Gürhan, T. (1990). Sinemamızda “Yankee” İşgali. 25. *Kare Sinema Dergisi*. Sayı:1, 64-67.

- Hazar, Ö. (1969). Yeşilçam'ın Girdiği Çıkamaz. *Akademik Sinema, Filmcilik, Sinemacılık Dergisi*. Sayı:3. 31-34.
- Hinkle, E. M. (2009). Modern Türkiye'de Sinema. *Kebikeç Dergisi*, Yıl 14, 91-102.
- Iordanova, D. (2015). The Film Festival as an Industry Node. *Media Industries Journal*. 1.(3).
- İli, B. (2021). Türk Sinemasında Bağımsız Filmlerin Dağıtım ve Gösterim Alternatifi Olarak Başka Sinema Platformu. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 6(11), 65-80.
- İpek, B. (2021). Başka Bir Sinema Deneyimi: 'Başka Sinema' Seyircilerine Yönelik Bir Alan Araştırması. *Ankara Üniversitesi İleç Dergisi*, 8 (1), 157-184.
- İşler, S. T. (2014). Modern Finansmanda Yeni Bir Dönem: Kitlel Fonlama Crowdfunding. *Gösterge*. Sonbahar, 51-65.
- İzmirli Ata, F. (2018). Yeni Nesil Finansman Yöntemi Olarak Kitle Fonlama: Türkiye Potansiyeli. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(02), 273-296
- Kalemci, R. A., & Özen, Ş. (2011). Türk Sinemacılık Sektöründe Kurumsal Değişim (1950-2006): Küreselleşmenin 'Sosyal Dışlama' Etkisi. *Amme İdaresi Dergisi*, 44(1), 51-88.
- Kırel, S. & Aktaş, S. (2016). Seyirci ve Film Üretim İlişkisinde Yeni Yaklaşımlar: Kitlel Fonlama Uygulamaları ve Türkiye'deki Deneyimler. *Sinecine*, 7(1), S. 103-137.
- Kırel, S. (2006). Küresel Seyircilik, Hollywood ve "Öteki" Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*. (4), 51-69.
- Lebel, J. P. (1974). Sinema ve İdeoloji Sinema Bilimsel Bir Bulgu mu? İdeolojik Bir Üretim Mi? Y. Boz (Çev.). *Çağdaş Sinema Dergisi*. Şubat – Mart Sayı:1, s. 30-36.
- Livberber, T. (2020). Toplumsal Bir Etkileşim Alanı: Kitlel Fonlama. *International Journal of Social And Humanities Sciences*. 4(1), 115-128.
- Lobato, R. (2009) The Politics Of Digital Distribution: Exclusionary Structures İn Online Cinema. *Studies in Australasian Cinema*. 3:2, 167-178.

- Lotz, A. D. (2016). The Paradigmatic Evolution Of U.S. Television And The Emergence Of Internet-Distributed Television, *Icono 14*, Volumen 14 (2), 122-142.
- Midilli, S. (2016). Sinemada Alternatif Gösterim Olanakları: Başka Sinema'lar Mümkün mü? *1. Ines Academic Research Congress*, Ankara: Pegem Akademi, 1531-1536.
- Murtezaoğlu, S. (2012). Kültürel Belleğin Ritüel Yoluyla Kuruluşu. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi (Balkan Özel Sayısı II)*. 5(9), 344-350.
- Mutlu, İ. (2022). Bir Dönemi Unsurlarına Ayırmak 4 – Atlas Film. *SEKANS Sinema Kültür Dergisi*. Ağustos. Sayı: e19, 117-126.
- Özdurak, C. (2020). Birleşme ve Devralmalar Sonrasında Türkiye Sinema Sektöründeki Oligopolistik Yapı. *Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1), 1-17.
- Özuyar, A. (2015). Türk Sinemasının Konulu İlk Filmleri ve Değişen Film Kronolojisi, *CineBelge*, Bahar Sayısı. 20-30.
- Özyılmaz, Ö. (2020). Türkiye’de Sinemanın Öncü Girişimcileri: İpekçiler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 699-712.
- Pöstecki, N. (2005). Eurimages Destekli Türk Sineması ve Avrupalı Olmak. *Garplılaşmadan Avrupa Birliği'ne Modernleşme/Sinema/Seyir Konferansı*. (s. 1-6). İstanbul.
- Rossellini, R. (1968). Yeni – Gerçekçilik. S. Birsal (Çev.). *Türk Dili Sinema Özel Sayısı*. Sayı:196, s.450-453.
- Sağlık, M. (1996). Sinemamızın İlk Yılları: Faruk Kenç ile Söyleşi. *Kurgu Dergisi*. Sayı:14, 97-108.
- Sakarya, Ş., Bezirgan, E. (2018). Kitleli Fonlama Platformları: Türkiye ve Yurtdışı Karşılaştırması. *Düzce Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(2), 18-33.
- Saydam, B., Kirel, S. (2022). Türkiye’deki Sanat Piyasasının Oluşum Sürecinin Sanat Sinemasının Kurumsallaşmasına Etkisi. *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 2 (1), 1-21.

- Smits, R., E. W. Nikdel (2019) Beyond Netflix And Amazon: MUBI And The Curation Of On-Demand Film. *Studies in European Cinema*. 16:1, 22-37.
- Sorgu, G. (2017). Sanata Karşı Bařkaldırđ: Avangard. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (24), 37-56.
- Süalp, T. (2003-2004). Bağımsız Sinema Kim (Ler) Den Ve Ne (Ler) Den Bağımsızdır Ve İllaki Niye Bağımsızdır?, *Antrakt Aylık Sinema Dergisi*, Aralık 2003- Ocak 2004, Sayı.75-76: 20-22.
- Şener, E. (1969). Günce. *Akademik Sinema, Filmcilik, Sinemacılık Dergisi*. Sayı:3. 43-51.
- Şentürk, R. (2012). Avangart Sinema ve Empresyonizm. *Global Media Journal*. 3(5), 142-175.
- Şentürk, R. (2020). Türk Sinema Tarihi Yazımında Dönemselleştirme Sorunu. *Intermedia International E-journal*, 7 (13), 270-285.
- Tansuğ, S. (1966). Yerli Sinema Sorunu. *Yeni Sinema*. 1.2, 46
- Tilgen, N. (2009). Bugüne Kadar Filmciliğimiz. *Kebikeç*. Sayı: 28, 113-134.
- Tomur, K., Kol, İ., Bilaçlı, C. (2016). Sinema Sektörüne İlişkin Genel Bilgiler. *Sinema Hizmetleri Sektör Raporu*. Ankara: Rekabet Kurumu.
- TRTakademi (2018). Sinema ve Festival İzleyici Eğilimleri ve Durum Tespit Araştırması. E. Durdu (Ed.). *TRT Akademi*.
- Türkoğlu, N., Öztürk, M. (2003). Karşılaşma Yeri Olarak Kentler ve Film Festivalleri. IV. *Türkiye Sinema Kurultayı, Bildiriler – Raporlar içinde*. İstanbul: TÜRSAV, 247-251.
- Tüzün, S. (2013). Multipleks Sinema Salonları ve Türkiye Örneğinde Sinema Sektöründe Değişen Güç Dengeleri. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*. 4 (1), 85-115.
- Uğurlu, E. G. ve Aşkan, H. (2018). Türkiye’deki Uluslararası Film Festivalleri ve Uluslararası Eskişehir Film Festivali İzleyici Araştırması. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 18 (2), 81-98.

- Ünser, O. (2003-2004). “Bağımsız Sinemacılar”. *Antrakt Aylık Sinema Dergisi*. Aralık 2003-Ocak 2004, Sayı.75-76: 26-27
- Wayne, M. L. (2018). Netflix, Amazon, And Branded Television Content İn Subscription Video On-Demand Portals. *Media, Culture & Society*. 40(5), 725-741.
- Willemen, P. (2015). Üçüncü Sinema Meselesi: Notlar ve Düşünceler. S. Aydın ve D. O. Yıldırım (Çev.). *Sinecine*, 6(1), s. 133-163.
- Yaylagül, L. (2019). Eleştirel Ekonomi Politik Bakış Açısından Medyada Tekelleşme Sorunu. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 2019(48), 404-418.
- Yedinci Sanat (1973). *Haberler*. Yedinci Sanat Dergisi, Yıl:1, Sayı:7, 56-63.
- Yedinci Sanat, (1975). Şenlikler İki Bağımsız Sinema Şenliği Yapılan Yanlışlar Yeni Film Birikiminin Değerlendirilmesi. *Yedinci Sanat Aylık Sinema Dergisi*. Sayı: 24.
- Yetimova, S. (2021). Üçüncü Sinemanın Tarihsel Gelişimi ve Türkiye’deki Güncel Tartışmalar. *Tarih Okulu Dergisi*, 14(50), 712 - 738.
- Yıldırım, M. (2017). Türkiye Sinemasının Bugünü: Sistemsel Eleştiri Düzleminde “Bağımsızlık” Zinciri. *Kesit Akademi Dergisi*, (10), 287-315.
- Yıldırım, T. (2010). 1950’ler Sinema Ortamında Şakir Sırmalı’nın Söyleminin Etkisi. *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*. 1(1). 5-44.
- Yılmaz, S. (2011). 20. Yüzyıl Avangard Akımların Gelişim Sürecinde Sinema. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 13(2), 371-382.
- Zengin, F. (2022). Dijital Akış Platformlarının “Yıkıcı” Etkisi: Sinemanın Geleceğine Dair Güncel Tartışmalar ve Bir Değerlendirme. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. (47), 194-210.
- Zıraman, Z. C. (2015). 1990 Sonrası Türkiye Sineması ve Reha Erdem Filmleri. *Doğu Batı (Sinema Tutkusu III)*. Yıl 18, Sayı:74. 67-85.

Kişisel Görüşmeler

Alper, E. (2023). Kişisel Görüşme.

Atakan, Z. (2023). Kişisel Görüşme,

Çakarar, S. (2023). Kişisel Görüşme.

Kaplanoglu, S. (2022). Kişisel Görüşme.

Karaçelik, T. (2023). Kişisel Görüşme.

Öperli, N. (2023). Kişisel Görüşme.

Pirselimoğlu, T. (2023). Kişisel Görüşme.

Ünal, Ü. (2023). Kişisel Görüşme.

Zaim, D. (2023). Kişisel Görüşme.

İnternet Kaynakçaları

Akbal, T. (2010a). *Türk Sinemasının Dönemselleştirilmesi I.*
https://www.zeyneptulakbalsualp.com/files/ugd/d4573e_7c1f05c442ad4c6ba1bd85b4c30f07cf.pdf (16.02.2023).

Akbal, T. (2010b). *Türk Sinemasının Dönemselleştirilmesi I.*
<https://www.zeyneptulakbalsualp.com/tuerkce-makaleler> (16.02.2023).

Başka Sinema. <http://www.baskasinema.com/hakkinda/> (23 Ocak 2023).

Boxofficeturkiye.com (2022). *Tüm Filmler Seyirci Rekoru- İlk 100 (1989'dan Günümüze).*
<https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/tum-filmler> (06 Aralık 2022).

Boxofficeturkiye.com (2022). *Türkiye’de Faaliyet Gösteren Dağıtımçılar İçin Veriler*.
<https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar/2022> (06 Aralık 2022).

Boxofficeturkiye.com (2023). *Box Office Dağıtımçılar 2022*.
<https://boxofficeturkiye.com/dagitimcilar/2022> (23 Ocak 2023).

Co-Production Funding (1990). <https://www.coe.int/en/web/eurimages/co-production-funding-in-1990> (17 Ocak 2023).

FIAPF, (t.y.). <https://fiapf.org/festivals/accredited-festivals/> (01 Mart 2023).

Kariyo & Ababay Vakfi. <https://www.kariyoababayvakfi.org/baska-sinema.html> (23 Ocak 2023).

Marsmedia.com.tr (2023). <http://www.marsmedia.com.tr/sinemalar> (25 Mayıs 2023).

Rekabet Kurumu Başkanlığı, 11-57/1473-539.
<https://www.rekabet.gov.tr/Karar?kararId=bfab10b7-e9ae-4508-8b95-6427e28c2e0a>
(25 Mayıs 2023).

Saydam, B. (2016, 27 Aralık). *Türk Sinemasının Bağımsızlıkla İmtihanı*.
<https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/308/turk-sinemasinin-bagimsizlikla-imtihani>
(27 Temmuz 2022).

Sinema Genel Müdürlüğü (2022). *Kültür ve Turizm Bakanlığından Sinema Sektörüne 92 Milyon Liralık Destek*. <https://basin.ktb.gov.tr/TR-333037/kultur-ve-turizm-bakanligindan-sinema-sektorune-92-milyon-liralik-destek.html> (08 Aralık 2022).

Sinema Genel Müdürlüğü (t.y.). *Başvurular*. <https://sinema.ktb.gov.tr/TR-143929/basvurular.html> (07 Aralık 2022).

Sinema Genel Müdürlüğü (t.y.). *Türkiye’deki Uluslararası Film Festivalleri*.
<https://sinema.ktb.gov.tr/TR-145428/turkiye39deki-uluslarasi-film-festivalleri.html>
(01 Mart 2023).

Support Programmes of Eurimages (2023).
<https://www.coe.int/en/web/eurimages/programmes> (18 Ocak 2023).

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2022). *Türkiye’de Sinema*. <https://sinema.ktb.gov.tr/TR-144750/turkiye39de-sinema.html> (19 Ekim 2022).

Tahaoğlu, Ç. (2010). *Yönetmenler ve Yapımcılardan "Yeni Sinema Hareketi"*.
<https://m.bianet.org/bianet/kultur/121036-yonetmenler-ve-yapimcilardan-yeni-sinemahareketi#:~:text=Yeni%20olan%2C%20sinemac%C4%B1lar%20aras%C4%B1%20dayan%C4%B1%C5%9Fma%20ve%20payla%C5%9F%C4%B1m&text=Filmleri mizi%20%C3%BCretirken%20birbirimizle%20her%20t%C3%BCrl%C3%BC,ve%20 demokratik%20bir%20ortamda%20yap%C4%B1lmas%C4%B1> (22 Ocak 2023).

TÜİK. (2022). *Sinema ve Gösteri Sanatları İstatistikleri 2021*.
<https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Sinema-ve-Gosteri-Sanatları-Istatistikleri-2021-45743> (20 Ekim 2022).

Ulusay, N. (t.y.). *Kriz ve Sonrası*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80307/kriz-ve-sonrasi.html> (05 Aralık 2022).

Yeni Bir Sinema Hareketi Başlıyor (2010). https://www.ntv.com.tr/turkiye/yeni-bir-sinema-hareketi-basliyor,FtjaPrfedEaA_yZ0CF87Gw (22 Ocak 2023).

Zaim, D. (t.y.). *Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüvyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul*. <https://www.derviszaim.com/makaleler/> (27 Temmuz 2022).

Film Kaynakçası

Acar, S. (Yapımcı). (2008). Özcan Alper (Yönetmen). *Sonbahar* [Film]. Türkiye: Kuzey Film.

Akay, E., Zaim, D. (Yapımcı). (1996). Derviş Zaim (Yönetmen). *Tabutta Rövaşata* [Film]. Türkiye: İFR Film.

Akpınar, N. (Yapımcı). (2000). Ömer Faruk Sorak, Yılmaz Erdoğan (Yönetmen). *Vizontele* [Film]. Türkiye: BKM Film.

- Akpınar, N. (Yapımcı). (2004). Ömer Faruk Sorak (Yönetmen). *G.O.R.A.* [Film]. Türkiye: BKM Film, Böcek Yapım.
- Akpınar, N. (Yapımcı). (2004). Yılmaz Erdoğan (Yönetmen). *Vizontele Tuuba* [Film]. Türkiye: BKM Film.
- Akpınar, N. (Yapımcı). (2019). Yılmaz Erdoğan (Yönetmen). *Organize İşler Sazan Sarmalı* [Film]. Türkiye: BKM Film.
- Akpınar, N. (Yapımcı). (2022). Ozan Açıktan (Yönetmen). *Yılbaşı Gecesi* [Film]. Türkiye: BKM Film.
- Akpınar, N. (Yapımcı). (2023). Hakan Algül (Yönetmen). *Bursa Bülbülü* [Film]. Türkiye: BKM Film.
- Aksoy, F. (Yapımcı). (1998). Umur Turagay (Yönetmen). *Karışık Pizza* [Film]. Türkiye: 6 Mart Production.
- Aksoy, F., Riethmüller, P., Szekeres, D. (Yapımcı). (1996). Barış Pirhasan (Yönetmen). *Usta Beni Öldürsene* [Film]. Türkiye, Almanya, Macaristan: Medias Res Berlin, Med Yapım, Focus Film.
- Altman, R., McLindon, J. (Yapımcı). (1997). Alan Rudolph (Yönetmen). *Afterglow* [Film]. ABD: Elysian Dreams, Moonstone Entertainment, Sandcastle 5 Productions.
- Atakan, Z. (Yapımcı). (1999). Kutluğ Ataman (Yönetmen). *Lola ve Bilidikid* [Film]. Türkiye: Zero Film.
- Ataman, K., Gasmina, F., Kamm, H. (Yapımcı). (2014). Kutluğ Ataman (Yönetmen). *Kuzu* [Film]. Türkiye:
- Aydın, T., Ünal, Ü., Volkan, F. (Yapımcı). (2019). Ümit Ünal (Yönetmen). *Aşk Büyü vs.* [Film]. Türkiye: MTA Film
- Bakkalbaşı, S. (Yapımcı). (1960). Atilla Tokatlı (Yönetmen). *Denize İnen Sokak* [Film]. Türkiye: Sel Film.

- Baldi, G. V. (Yapımcı). (1970). Jean-Luc Godard (Yönetmen). *Le vent d'est* [Film]. İtalya, Fransa, Almanya: Polifilm, Anouchka Films, CCC Filmkunst.
- Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı (Yapımcı). (1938). Münir Hayri Egeli (Yönetmen). *Doğan Çavuş* [Film]. Türkiye: Basın-Yayın ve Turizm Bakanlığı.
- Beatty, W. (Yapımcı). (1967). Arthur Penn (Yönetmen). *Bonnie and Clyde* [Film]. ABD: Warner Bros. Pictures.
- Bender, L. (Yapımcı). (1992). Quentin Tarantino (Yönetmen). *Rezervuar Köpekleri* [Film]. ABD: A Lawrance Bender Production.
- Bender, L. (Yapımcı). (1994). Quentin Tarantino (Yönetmen). *Ucuz Roman* [Film]. ABD: A Band Apart, Jersey Films.
- Bergman, I. (Yapımcı). (1966). Ingmar Bergman (Yönetmen). *Persona* [Film]. İsveç: AB Svensk Filmindustri.
- Bertolucci, G. (Yapımcı). (1970). Bernardo Bertolucci (Yönetmen). *Örümcek Stratejisi* [Film]. İtalya: RAI
- Ceylan, N. B. (Yapımcı). (1997). Nuri Bilge Ceylan (Yönetmen). *Kasaba* [Film]. Türkiye: NBC Film.
- Ceylan, N. B. (Yapımcı). (1999). Nuri Bilge Ceylan (Yönetmen). *Mayıs Sıkıntısı* [Film]. Türkiye: NBC Film.
- Ceylan, N. B. (Yapımcı). (2002). Nuri Bilge Ceylan (Yönetmen). *Uzak* [Film]. Türkiye: NBC Film.
- Coen, E. (Yapımcı). (1991). Joel Coen, Ethan Coen (Yönetmen). *Barton Fink* [Film]. ABD: Circle Films.
- Cuaron, A., Rodriguez, G., Celis, N. (Yapımcı). (2018). Alfonso Cuaron (Yönetmen). *Roma* [Film]. Meksika: Participant Media, Esperanto Filmoj.

- Çakar, Ö., Demirci, S. (Yapımcı). (1998). Serdar Akar (Yönetmen). *Gemide*. [Film]. Türkiye: Yeni Sinemacılık.
- Çakar, Ö., Demirci, S. (Yapımcı). (1999). Kudret Sabancı (Yönetmen). *Laleli'de Bir Azize* [Film]. Türkiye: Yeni Sinemacılık.
- Çakar, Ö., Demirci, S. (Yapımcı). (2001). Serdar Akar (Yönetmen). *Maruf* [Film]. Türkiye: Yeni Sinemacılık.
- Çetin, S. (Yapımcı). (1997). Mustafa Altıoklar (Yönetmen). *Ağır Roman* [Film]. Türkiye: Özen Film, Belge Film.
- Demirağ, T. (Yapımcı). (1947). Turgut Demirağ (Yönetmen). *Bir Dağ Masalı* [Film]. Türkiye: And Film.
- Demirkubuz, Z. (Yapımcı). (1994). Zeki Demirkubuz (Yönetmen). *C Blok* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yapımcı). (2001). Zeki Demirkubuz (Yönetmen). *İtiraf* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yapımcı). (2001). Zeki Demirkubuz (Yönetmen). *Yazgı* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yapımcı). (2003). Zeki Demirkubuz (Yönetmen). *Bekleme Odası* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z., Koldaş, N. (Yapımcı). (1997). Zeki Demirkubuz (Yönetmen). *Masumiyet* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Demirkubuz, Z., Koldaş, N. (Yapımcı). (1999). Zeki Demirkubuz (Yönetmen). *Üçüncü Sayfa* [Film]. Türkiye: Mavi Film.
- Demme, T., Serpico, J., Samaha, E., Stillerman, J. (Yapımcı). (1998). Ted Demme (Yönetmen). *Monument Avenue* [Film]. ABD: Apostle Productions, Clinica Estetico, Filmline International, Phoenician Films, Spanky Pictures.

- Erksan, M. (Yapımcı). (1965). Metin Erksan (Yönetmen). *Sevmek Zamanı* [Film]. Türkiye: Troya Film.
- Erzurumlu, E. (Yapımcı). (1990). Engin Ayça (Yönetmen). *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* [Film]. Türkiye: Erka Film.
- Estes, L., Rosenfelt, S. (Yapımcı). (1998). Chris Eyre (Yönetmen). *Smoke Signals* [Film]. ABD: ShadowCatcher Entertainment
- Fonda, P. (Yapımcı). (1969). Dennis Hopper (Yönetmen). *Easy Rider* [Film]. ABD: Columbia Pictures Corporation.
- Fueter, P., Aksoy, T. (Yapımcı). (1990). Xavier Koller (Yönetmen). *Umuda Yolculuk* [Film]. Türkiye, İsviçre: Miramax Films.
- Getino, O., Solanas, F. (Yönetmen). (1968). *Kızgın Fırınların Saati* [Film]. Arjantin: Libro Cinematografico.
- Gökbakar, Ş., Gökbakar, T., Özeren, Ç. (Yapımcı). (2022). Togan Gökbakar (Yönetmen). *Recep İvedik 7* [Film]. Türkiye: Cielo Medya.
- Guay, R., Houis, S. (Yapımcı). (1989). Nancy Savoca (Yönetmen). *True Love* [Film]. ABD: Forward Films.
- Hashemian, B. (Yapımcı). (2000). Yeşim Ustaoglu (Yönetmen). *Güneşe Yolculuk* [Film]. Türkiye: İstisnai Filmler, Fabrica Present.
- Hellman, J. (Yapımcı). (1969). John Schlesinger (Yönetmen). *Midnight Cowboy* [Film]. ABD: Jerome Hellman Productions, Mist Entertainment.
- Heper, B. (Yapımcı). (1966). Alp Zeki Heper (Yönetmen). *Suluk Gecenin Aşk Hikayeleri* [Film]. Türkiye: Sinema – Film.
- Hubschmid, E., K. L. Puldi, Gözmen, E., Aslankara, S., Maitrejean, T. (Yapımcı). (1982). Şerif Gören (Yönetmen). *Yol*. [Film]. Türkiye: Güney Film, Cactus Film.

- İpekçi Kardeşler (Yapımcı). (1933). Muhsin Ertuğrul (Yönetmen). *Cici Berber* [Film]. Türkiye: İpek Film.
- İpekçi Kardeşler (Yapımcı). (1933). Muhsin Ertuğrul (Yönetmen). *Karım Beni Aldatırsa* [Film]. Türkiye: İpek Film.
- İpekçi Kardeşler (Yapımcı). (1933). Muhsin Ertuğrul (Yönetmen). *Söz Bir Allah Bir* [Film]. Türkiye: İpek Film.
- İpekçi Kardeşler (Yapımcı). (1934). Muhsin Ertuğrul (Yönetmen). *Leblebici Horhor Ağa - 2. Çevirim* [Film]. Türkiye: İpek Film.
- İpekçi Kardeşler (Yapımcı). (1934). Muhsin Ertuğrul (Yönetmen). *Milyon Avcıları* [Film]. Türkiye: İpek Film.
- İpekçi, F., İpekçi, İ. (Yapımcı). (1938). Muhsin Ertuğrul (Yönetmen). *Aynaroz Kadısı* [Film]. Türkiye: İpek Film.
- İpekçi, F., İpekçi, İ. (Yapımcı). (1939). Muhsin Ertuğrul (Yönetmen). *Bir Kavuk Devrildi* [Film]. Türkiye: İpek Film.
- İpekçi, F., İpekçi, İ. (Yapımcı). (1939). Muhsin Ertuğrul (Yönetmen). *Allah'ın Cenneti* [Film]. Türkiye: İpek Film.
- İşmen, K. (Yapımcı). (1951). Mehmet Muhtar (Yönetmen). *Ankara Casusu Çiçero*. [Film]. Türkiye: İnci Film.
- Joon-ho, B., Sin-ae, K., Yang-kwon, M. (Yapımcı). (2019). Bong Joon-ho (Yönetmen). *Parazit* [Film]. Güney Kore: CJ Entertainment.
- Kamil, H. (Yapımcı). (1939). Faruk Kenç (Yönetmen). *Taş Parçası* [Film]. Türkiye: Ha-Ka Film.
- Kamil, H. (Yapımcı). (1940). Faruk Kenç (Yönetmen). *Yılmaz Ali* [Film]. Türkiye: Ha-Ka Film.
- Kamil, H. (Yapımcı). (1941). Faruk Kenç (Yönetmen). *Kıvrıkcık Paşa* [Film]. Türkiye: Ha-Ka Film.

- Kaplanoglu, S. (Yapımcı). (2001). Semih Kaplanoglu (Yönetmen). *Herkes Kendi Evinde* [Film]. Türkiye: Kaplan Film.
- Karabol, Ü. (Yapımcı). (1996). Mustafa Altıoklar (Yönetmen). *İstanbul Kanatlarımın Altında* [Film]. Türkiye: Umut Sanat Ürünleri.
- Karabol, Ü., Karabol, N. (Yapımcı). (2000). Serdar Akar (Yönetmen). *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* [Film]. Türkiye: Yeni Sinemacılık.
- Karaçelik, T. (Yapımcı). (2015). Tolga Karaçelik (Yönetmen). *Sarmaşık* [Film]. Türkiye: KF Film.
- Karaçelik, T., Gülün, D., Anter, M., Anter, N. (Yapımcı). (2018). *Kelebekler* [Film]. Türkiye: Films Boutique, Chanter Film, KF Film.
- Kaukomaa, T. (Yapımcı). (2012). Timo Vuorensola (Yönetmen). *Iron Sky* [Film]. Finlandiya: Blind Spot Pictures, 27 Films Production, New Holland Pictures.
- Korkmaz, T. (Yapımcı). (2011). Ümit Ünal (Yönetmen). *Nar* [Film]. Türkiye: Arti Film.
- Köstepe, E., Alper, E., Teoman, S. (Yapımcı). (2012). Emin Alper (Yönetmen). *Tepenin Ardı* [Film]. Türkiye: Bulut Film.
- Kutlar, O., İnaç, S. (Yapımcı). (1991). Barbro Karabuda (Yönetmen). *Menekşe Koyu* [Film]. Türkiye: Konsept Film, İsveç: AB Filmteknik, Oberon & Son.
- Kutlar, O., Seydoux, V. (Yapımcı). (1991). Canan Gerede (Yönetmen). *Robert's Movie* [Film]. Türkiye: Konsept Film.
- Milchan, A., Mount, T. (Yapımcı). (1994). Oliver Stone (Yönetmen). *Katil Doğanlar* [Film].
- Miller, R. (Yapımcı). (1995). James Mangold (Yönetmen). *Heavy* [Film]. ABD: Available Light Productions.
- Mosier, S., Smith, K. (Yapımcı). (1994). Kevin Smith (Yönetmen). *Clerks* [Film]. ABD: View Askew Productions

- Negri, G. (Yapımcı). (1977). Taviani Kardeşler (Yönetmen). *Babam ve Ustam* [Film]. İtalya: RAI.
- Noailles, L. V. (Yapımcı). (1930). Luis Bunuel (Yönetmen). *Altın Çağ* [Film]. Fransa: Corinth Films.
- Olmi, E. (Yapımcı). (1978). Ermanno Olmi (Yönetmen). *Nalın Ağacı* [Film]. İtalya: RAI
- Öperli, N., Çatay, K. (Yapımcı). (2022). Emin Alper (Yönetmen). *Kurak Günler* [Film]. Türkiye: Ay Yapım, Liman Film.
- Öperli, N., Köstepen, E., Doruk, C., (Yapımcı). (2015). Emin Alper (Yönetmen). *Tepenin Ardı* [Film]. Türkiye: Limon Film, Paprika Film.
- Öperli, N., Okur, Y. (Yapımcı). (2008). Seyfi Teoman (Yönetmen). *Tatil Kitabı* [Film]. Türkiye: Bulut Film.
- Öperli, N., Yıldırım, M. (Yapımcı). (2019). Emin Alper (Yönetmen). *Kız Kardeşler* [Film]. Türkiye: Liman Film, Nulook Production.
- Özbatur Atakan, Z. (Yapımcı). (2008). Nuri Bilge Ceylan (Yönetmen). *Üç Maymun* [Film]. Türkiye: Zeyno Film, NBC Film.
- Özgentürk, A. (Yapımcı). (1992). Ali Özgentürk (Yönetmen). *Nude (Çıplak)* [Film]. Türkiye: Asya Film.
- Özgentürk, A. (Yapımcı). (1992). Işıl Özgentürk (Yönetmen). *Seni Seviyorum Rosa* [Film]. Türkiye: Asya Film.
- Özkan, Y., Çetin, A. (Yapımcı). (1991). Yavuz Özkan (Yönetmen). *Ateş Üstünde Yürümek* [Film]. Türkiye: Z-1 Film Atölyesi, Fono Film.
- Pirhasan, B. (Yapımcı). (1989). Barış Pirhasan (Yönetmen). *Küçük Balıklar* [Film]. Türkiye: Kedi Film.
- Reyhan, N. (Yapımcı). (2020). Fikret Reyhan (Yönetmen). *Çatlak* [Film]. Türkiye: FNR Film.

- Rutkay, F., Trombetti, M. (Yapımcı). (1955). Fikri Rutkay, Di Martino (Yönetmen). *Safiye Sultan* [Film]. Türkiye – İtalya: Halk Film.
- Sarioğlu, A., Bener, H., Ünal, Ü. (Yapımcı). (2002). Ümit Ünal (Yönetmen). *Dokuz* [Film]. Türkiye.
- Schroeder, B., Menegoz, M. (Yapımcı). (1978). Eric Rohmer (Yönetmen). *Gal'li Perceval* [Film]. Fransa, İtalya, Batı Almanya: Les films du losange, FR3.
- Seden Kardeşler (Yapımcı). (1922). Muhsin Ertuğrul (Yönetmen). *Boğaziçi Esrarı* [Film]. Türkiye: Kemal Film
- Seden Kardeşler (Yapımcı). (1922). Muhsin Ertuğrul (Yönetmen). *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* [Film]. Türkiye: Kemal Film.
- Seden Kardeşler (Yapımcı). (1923). Muhsin Ertuğrul (Yönetmen). *Ateşten Gömlek* [Film]. Türkiye: Kemal Film.
- Seden Kardeşler (Yapımcı). (1923). Muhsin Ertuğrul (Yönetmen). *Kız Kulesinde Bir Facia* [Film]. Türkiye: Kemal Film.
- Seden Kardeşler (Yapımcı). (1923). Muhsin Ertuğrul (Yönetmen). *Leblebici Horhor* [Film]. Türkiye: Kemal Film.
- Seden Kardeşler (Yapımcı). (1924). Muhsin Ertuğrul (Yönetmen). *Sözde Kızlar* [Film]. Türkiye: Kemal Film
- Seden Kardeşler (Yapımcı). (1952). Lütfi Ömer Akad (Yönetmen). *Kanun Namına* [Film]. Türkiye: Kemal Film.
- Sırmalı, Ş. (Yapımcı). (1957). Şakir Sırmalı (Yönetmen). *Kamelyalı Kadın* [Film]. Türkiye: Sırmalı Film, Mual Film.
- Şengöz, M. (Yapımcı). (2022). Mehmet Binay, Caner Alper (Yönetmen). *Bergen* [Film]. Türkiye: Orchestra Content.

- Tokdemir, E. (Yapımcı). (1946). Şakir Sırmalı (Yönetmen). *Unutulan Sır / Domaniç Yolcusu* [Film]. Türkiye: Sema Film.
- Turman, L. (Yapımcı). (1967). Mike Nichols (Yönetmen). *The Graduate* [Film]. ABD: Lawrence Turman Productions.
- Ünal, Ü., Uslu, M. (Yapımcı). (2007). Ümit Ünal (Yönetmen). *Ara* [Film]. Türkiye. Dijital Sanatlar.
- Vargı, M. (Yapımcı). (1993). Şerif Gören (Yönetmen). *Amerikalı* [Film]. Türkiye: Filma-Cass.
- Vargı, M. (Yapımcı). (1996). Yavuz Turgul (Yönetmen). *Eşkya* [Film]. Türkiye: Filma-Cass.
- Vargı, M. (Yapımcı). (1998). Ömer Vargı (Yönetmen). *Her şey Çok Güzel Olacak* [Film]. Türkiye: Filma-Cass.
- Vargı, M., Vargı, Ö., Oğuz, M. (Yapımcı). (2004). Yavuz Turgul (Yönetmen). *Gönül Yarası* [Film]. Türkiye: Filma-Cass, Most Prodüksiyon.
- Vigo, J. (Yapımcı). (1933). Jean Vigo (Yönetmen). *Hal ve Gidiş Sıfır* [Film]. Fransa: Gaumont Film Company.
- Yıldırım, E., Kaynak, O., Glosset, B. (Yapımcı). (2013). Ramin Matin (Yönetmen). *Kusursuzlar* [Film]. Türkiye: Karavan Film, Giyotin Film.

EKLER

Araştırma Amaçlı Anket Formu (ölçek, envanter, skala vb.)

Değerli katılımcı; Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema bilim dalı öğrencisi Ferit ÇAĞIL tarafından "Eleştirel Yaklaşımlar Çerçevesinde ‘Bağımsız Türk Sinemasının’ İncelenmesi" isimli bir araştırma yapılmaktadır. Araştırma tamamen bilimsel amaçlarla kullanılacak olup elde edilen bilgilerin geçerliliği ve doğruluğu sorulara vereceğiniz cevapların gerçek durumu yansıtması ile mümkün olabilecektir. Çalışmaya sağlamış olduğunuz katkıdan dolayı çok teşekkür ederiz.

- 1- Sizce bağımsız sinema nedir?
- 2- Dünyadaki ve Türkiye’deki bağımsız sinemanın durumu ve geleceği hakkında ne düşünüyorsunuz?
- 3- Türkiye’deki devlet kurumlarının sinemaya verdiği desteğin bağımsız sinemaya etkisi hakkında ne düşünüyorsunuz?
- 4- Dijital platformların yaygınlaşmasının bağımsız sinema üzerine olan etkileri hakkında ne düşünüyorsunuz?
- 5- Film festivallerinin bağımsız sinemaya etkileri hakkında neler düşünüyorsunuz?
- 6- Yapım, dağıtım ve gösterim alanında yaşanan tekelleşmenin bağımsız sinemaya etkileri hakkında neler düşünüyorsunuz?
- 7- Siz kendinizi bağımsız sinemacı olarak tanımlıyor musunuz? Neden?