

## YENİ (BAĞIMSIZ) TÜRK SİNEMASINDA KİTLE İLETİŞİM ARACI OLARAK TELEVİZYONUN TEMSİLİ\*

Özge Nilay Erbalaban Gürbüz\*\*

### ÖZET

*Yeni Türk Sineması, 1980'li yılların toplumsal dinamikleri içinde yetişmiş bir grup yönetmenin 1990'lı yıllarda Yeşilçam Sinemasının reddi ve eleştirisi üzerinden kurdukları filmlerle oluşmaya başlamıştır. Bu yönetmenler Yeşilçam Sinemasının söylem ve estetiğine karşı, yaşadıkları dönemin ya da geçmişin bireysel ve toplumsal izlerini kendilerine ait bir sinema dili kullanarak anlatmışlardır. Her biri kendi politik ve toplumsal varoluşunu sinema evrenine yansıtmaya çalışmıştır. Yeşilçam'ın estetik ve ideolojisinden ayrı bir yerde konumlanmaları, filmlerinin yapım maliyetlerini uluslararası fonlarla ya da kendi çabalarıyla karşılıyor olmaları onları "bağımsız yönetmenler" kategorisine de dahil etmiştir. Onların bu bağımsız duruşları Türk Sinemasında daha önce yer bulmayan pek çok konuyu seçmelerine ya da daha önce genel kabullerle işlenen konuları eleştirel bir dille yeniden ele almalarına imkan vermiştir. Bu çalışma yeni (bağımsız) Türk Sinemasında yer alan filmlerden örneklerle televizyonun bir kitle iletişim aracı olarak 'nasıl' temsil edildiğini göstermeyi amaçlamaktadır. Hem bir kitle iletişim aracı hem de bir sanatsal yaratım olarak 'yeni Türk Sinemasının gözünde televizyon nasıl bir imgeye sahip sorusu' çalışmanın temel meselesini oluşturmaktadır. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu gibi Yeni Sinemanın kurucu yönetmenleriyle Seren Yüce ve Erdem Tepegöz gibi daha yeni kuşak yönetmenlerin filmleri çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Bu filmlere sosyo-politik çözümleme yapılacaktır. Çalışmanın sonucunda ortaya çıkacak sonuç ve soruların, yeni Türk Sinemasının televizyon özelinde, kitle iletişim araçlarına bakışını değerlendirme konusunda bir başlangıç oluşturması beklenmektedir.*

*Anahtar Kelimeler: Bağımsız sinema, bağımsız Türk Sineması, kitle iletişim araçları, televizyon*

### TELEVISION REPRESENTATION AS A MEDIUM AT NEW (INDEPENDENT) TURKISH MOVIE

#### ABSTRACT

*New Turkish Cinema has started to form with new films which its filmmakers grew at of 1980's and their critics of Yeşilçam's cinema in 1990's. These film makers narrate to personal and social signs of period which they live in or lived by use of self film language against to Yeşilçam's discour and esthetic. Each of them has tried to reflect self political and social existence into his/her films' world. Because of they are opposite to Yeşilçam's esthetic and ideologic formation and try to afford their film's cost by their own or*

---

\* Çalışma, 2013 ComMunity II. Uluslararası İletişim Öğrencileri Sempozyumunda aynı başlık altında sunulan metnin gözden geçirilmiş ve geliştirilmiş biçimidir.

\*\* Öğr. Gör., Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

*international funds they are called as independent filmmakers. Their independent situations give them a chance to chose many subjects which have not been treated before or retreat to subjets with critical aspect which Yeşilçam takes those by mainstream approach. This work aims to indicate 'how television are represented' at New Turkish Movie (independent movie) as a mass media through examples from New Turkish Movie. 'What television's image is interms of New Turkish Movie' which is both mass media and artistic creation is main question for this work. Films of first generation filmmakers as Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoglu whose a lot of contribution to New Turkish Movie and films of Seren Yüce, Erdem Tepegöz constitute a frame of this work. Socio-political analysis will be used as a method which we benefit from it to see sociological, political and economical tissue of Turkey. It is expected from questions or arguments that will emerge at the end of this work to be an initial as regards assessment on New Turkish Movie's approach toward mass media especially T.V.*

*Keywords: Independent movie, independent Turkish Movie, mass communication mediums, television*

## GİRİŞ

Sinemanın bir sektör haline gelerek büyük kitlelere ulaşma süreci, icadından birkaç on yıl sonra özellikle ABD'de popüler kodların üretilmesine ve yaygınlaşmasına yol açmıştır. Öte yandan sektörleşme, sinemada türlerin oluşumu ve sinema teknolojilerinin ilerlemesi gibi alanlara da olumlu bir motivasyon kaynağı yaratmıştır. Ancak sektörleşme film üretenlerin yaratıcı düşüncelerine doğrudan ya da dolaylı olarak müdahaleyi de ortaya çıkarmıştır. Stüdyolar sinemayı büyük kazançların elde edilebileceği bir kaynak olarak görerek sanatsal yaratımdan ziyade izleyiciyi yormayan, günlük sıkıntılardan kaçabileceği filmlerin üretilmesine ağırlık vermiştir. Bu noktada bağımsız sinema kavramı büyük stüdyoların dışında üretilmiş, yönetmenin hem içerik hem de biçim açısından doğrudan ya da dolaylı müdahaleden bağımsızlığını vurgulayan bir tanımı içermektedir. Bu tanım, bağımsız sinema örneklerinin büyük bütçelerle çevrilmeye başladığı ya da büyük stüdyolarca dağıtmaya başladığı 1980'li yıllardan itibaren muğlaklaşmıştır. Bu muğlaklığı bir parça giderebilmek için bağımsız sinemanın tanımı, nasıl üretildiği kadar hangi yöntemle ne üretildiği sorusuyla içeriğe kaymıştır. Deneysellik, politik bakış açısı, felsefi ve psikolojik sorunlar, kişisel meseleler, toplumsal cinsiyet sorunları gibi yaklaşımlar bağımsız sinema tanımının içine yerleşmiştir.

Türkiye'de de bağımsız sinema kavramı ekonomik bağımsızlıktan ziyade filmlerin içeriğine atıfta bulunmaktadır. Tüm toplumu içine alan temel sorunlardan kişisel yaşam öykülerinin biçimlendirdiği psikolojik çatışmalara hem bireysel hem de toplumsal meseleler bu filmlerin konularını oluşturmaktadır. Ama aynı zamanda bağımsız sinema ana akım sinemanın ele aldığı konuları farklı bir bakış açısıyla yeniden işlemektedir. Bu çalışma Yeşilçam sinemasında zaman zaman

yer alan televizyon imgesinin yeni Türk Sinemasında temsilini araştırmaktadır. Bu çerçevede, bağımsız Türk Sineması içerisinde ürün veren yönetmenlerin aşağıda yer alan filmleri incelenmektedir. Bu yönetmenler kitle iletişim araçlarının toplumsal hayatın her yanına ulaştığı bir teknolojik çağda üretim yapmışlardır. Aynı zamanda yeni bir sinema anlatımı aramaktadırlar. Her iki olgu onların kitle iletişim aracı olarak televizyona öncüllerinden daha farklı bir perspektiften bakmalarına yol açmaktadır. Bu çalışmada hedeflenen, yeni (bağımsız) Türk Sinemasının içinde yer alan yönetmenlerin televizyon örneğiyle kitle iletişim araçlarına dair fikirlerini ortaya çıkarmaktır. Bu çalışma 'yönetmenlere göre kitle iletişim araçlarıyla izleyiciler arasındaki ilişkiler nasıl değerlendirilmiştir, yönetmenler kitle iletişim araçlarına hangi perspektiften yaklaşmaktadırlar' gibi sorular rehberliğinde hazırlanmıştır. Çalışmada bağımsız sinemanın tarihsel gelişimi, Amerikan Hollywood sineması üzerinden verilmiştir. Bunun nedeni ABD'deki sinema sektörünün, bağımsız sinema ve sektörel gelişmişlik arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarabilecek en iyi örneklerden biri olmasıdır.

## 1. BAĞIMSIZ SİNEMANIN DOĞUŞU

Sinemanın seyircisiyle buluştuğu 1895 yılından itibaren bu yeni sanatın hem endüstriyel hem de sanatsal yaratıcılık imkânları üzerine tartışmalar yan yana sürdürülmüştür. Sinema, alıcının, göstericinin ve üretim süreci içinde kullanılan teknolojinin ilerlemesi sonucunda sıradan bir eğlence (entertainment) aracının ötesine geçmiştir. Bu nedenle sinemanın icadından birkaç on yıl sonra sinemanın bir sanat olarak kabul edilmesine yönelik tartışmalar ortaya çıkmıştır. Sinemanın sessiz dönemini içine alan bu ilk tartışmalar aynı zamanda sinemaya yönelik ilk kuramsal metinleri de oluşturmaktadır. Bu dönem endüstriyel olarak ileriki yıllarda bütün dünyayı etkileyecek gelişimlere de tanıklık etmiştir.

Sinema üzerine sanat ve endüstri bağlamında yapılan tartışmalar toplumsal ve ekonomik dinamiklerden doğrudan etkilenmiştir. Bağımsız sinema tanımlaması ise sinemanın bu ilişkileri içinden doğmuştur. Bağımsız sinema tanımından bahsedebilmek için öncelikle film üretim sürecinin başlangıcında ve üretim sonrasında (post-production) yaratıcı ve teknik ekibe yönelik müdahalelerin görüldüğü bir anlayışın ortaya çıkması gerekmiştir. Böyle bir anlayış ise sinemanın endüstriyel gücünü erkenden keşfetmiş ABD Sinemasının tarihsel gelişiminde açıkça görülmektedir. ABD'de Thomas Edison icat ettiği kinetograf ve kinetoscope aygıtlarının başarısı üzerine dünyanın ilk film stüdyosunu kurmuştur. Black Maria adı verilen bu stüdyonun kurulma tarihi 1893 yılıdır (<http://www.csa.com/discoveryguides/film/review.pdf>). Thomas Edison'un sinema endüstrisi için bir diğer önemli adımı ise patent uygulamasını getirmiş olmasıdır. Buna göre Thomas Edison 1908 yılında kurduğu Hareketli Resim Patent Şirketi (Motion Picture Patents Company) ile ithal edilen filmlerin kendi gösterim araçları ile gösterilmesini zorunlu tutmuştur. Bu dönemde ABD'de sinema pazarı T.

Edison'un da dahil olduğu üç büyük şirketin kontrolü altındadır: Vitagraph, Biograph, Edison. Üç Büyükler olarak anılan bu şirketler film yapımında kullanılan tüm araçları tekelleri altına almıştır. Bu şirketlerin dışında Fox, Keystone, Thanhouser, Rex ve Independent Motion Company (IMC) gibi küçük şirketler kurulmuştur. Bu şirketler üç büyüklerden bağımsız olduklarını vurgulamıştır. 1909 Yılında Charlie Chaplin, Howard Huges kendilerini üç büyüklerden bağımsız olarak ayırmışlardır ([http://digitalcommons.pace.edu/honorscollege\\_theses](http://digitalcommons.pace.edu/honorscollege_theses)). Bu sırada üç büyüklerin sektördeki baskısından rahatsız olan şirketler Hollywood'a taşınmaya başlamışlardır. ABD için filmlerin ilk yıllarda yapıldığı yerler New York, Chicago gibi şehirlerken Üç Büyüklerin piyasa içindeki egemenliğinden kaçmak isteyen yönetmenler Hollywood'a yerleşmeye başlamıştır. Hollywood hem ucuz iş gücü hem de coğrafi ve iklim özellikleri nedeniyle tekel haline gelen endüstriden uzaklaşmak ve yeni yapım evlerinin büyümesine imkan vermek açısından önemli bir şehir olmaya başlamıştır. "Hollywood'un tarihçesi oldukça basittir. ABD ve Avrupa'da film üretim teknolojisi icat edildiğinde, hiç vakit geçirmeden ticari kullanıma açılmıştı. Tek bir izleyiciye hitap eden kinetoskopların yerini, özellikle sinema, belgesel kayıtların yerine kurgulara yönelikten sonra, çok sayıda izleyiciye hitap edebilecek ve insanların alışık olduğu canlı canlı teatral sunumlara daha yakın sinema salonları aldı. Sinemanın ilk birkaç yılında Thomas Edison'un kameraları, ürünleri için ulusal sinemacılarla iş anlaşması yapan film yapımcısı gruplara kiralandı" (Holm 2011: 16). Yukarıda da belirtildiği gibi Hollywood'un tarihi ironiktir. Hollywood sinemanın ilk dönemlerinde T. Edison ve sektöre hakim diğer yapımcılar tarafından yaratılan ekonomik baskıdan kurtulmak için bağımsızlığını ilan eden yapım şirketleri tarafından kurulmuştur. Ancak ilerleyen yıllarda kendisi tüm dünya sinema endüstrisine yön verecek bir market haline gelmiştir. Bu nedenle bağımsız sinema kavramı tarihsel anlamda bir ironiyi içerdiği kadar, sinema işleyişi, yeni teknolojiler, yeni seyirci profillerinin varlığı gibi nedenler yoluyla her daim anlam kaymalarına uğrayarak muğlak kalmıştır. Emanuel Levy, Amerikan Bağımsız Sineması üzerine hazırladığı çalışmasında bu muğlaklığın bir örneği olarak bağımsız sinema yapım maliyetlerindeki değişimi örneklemektedir: "Geçmişte bağımsız etiketi haftalık olarak sanat evlerinde gösterime giren düşük bütçeli filmler için kullanılmaktaydı. Bunlar stüdyo dışı, düşük bütçeli, bağımsız dağıtımıcılar tarafından dağıtılan filmlerdi. Bağımsız tanımı daha açık bir anlama sahipti. Oysa 1990'larda değişiklikler başladı. Disney, Warners, Universal gibi şirketler Miramax, New Line ve October gibi bağımsızları devraldı. Ve bağımsızların bütçesi elli milyon dolar kadar yükseldi" (<http://www.bookdepository.co.uk/Cinema-Outsiders-Emanuel-Levy/9780814752890>).

Diğer taraftan dağıtım sürecindeki değişiklikler de bağımsız sinemanın endüstriyle olan mesafesini değiştirmeye başlamıştır. Bağımsız filmlerin bir kısmı büyük yapım şirketleri tarafından dağıtılmaya başlanmıştır.

Amerikan tröstlerinden kurtulmaya çalışan bir grup yapım şirketinin Hollywood'a yerleşmesi ticari anlamda bağımsız sinemanın ilk oluşumudur. Öte yandan Maya Deren, King Vidor gibi yönetmenlerin 1940'larda kişisel tarzlarını sinema yapımındaki yeni yöntemlerle birleştirmesi gibi örnekler de bulunmaktadır. 1960'lı yılların başlarından itibaren John Cassavetes'in film yapım yöntemleri, arkasından gelecek Martin Scorsese gibi bağımsız yönetmenleri motive etmiştir. Ancak bağımsız sinemanın kavramsal olarak tartışmaya açıldığı dönem 1980'li yıllardır. D.K. Holm bu sinemanın önemini şu sözlerle ifade etmektedir: "Her ne kadar bugün bildiğimiz gibi çok sayıda eleştirmen bağımsız sinemanın doğumu olarak Steven Soderbergh'in 1989 tarihli *Sex, Lies and Videotape* filmi belirlese de aslında hareket 1980'de, John Sayles'in popüler ve başarılı *Return of the Secaucus 7* filmiyle birlikte doğmuştur" (Holm 2010: 29). 1980, 1990 ve sonrasında takip eden dönemlerde Amerikan bağımsız sineması bir tür olarak sayılacak kadar çok beğenilirliğini yükseltmiştir. Özellikle *Pulp Fiction* filmi Amerikan bağımsız sinemasının bu dönemde en başarılı örneklerinden biri sayılmıştır (<http://www.davidbordwell.net/blog/2006/10/14/independent-film-how-different/>). Diğer taraftan bağımsız sinemanın türe dönüşmesi, büyük yapımevlerinin devreye girmesi, film festivallerinin popülerleşmesi, dağıtım şirketlerinin varlığı 'bağımsız sinema' kavramını muğlaklaştırmıştır.

## 2. YENİ (BAĞIMSIZ) TÜRK SİNEMASININ KÖKLERİ

'Bağımsız sinema', sinema endüstrisinden ayrı düşünülmemesi gereken ve bu endüstriyle birlikte değişen muğlak bir tanımdır. Buna rağmen hem ticari hem de felsefi bir zemin üzerine oturtulması gerekmektedir. Öncelikle yukarıda da açıklanmaya çalışıldığı gibi bağımsız sinema tanımı, büyük stüdyoların üretim tekeline karşı koymak adına kendi stüdyolarını ve film yapım araçlarını kullanmak isteyen yönetmenler ve yapımcılar tarafından bir pratik olarak ortaya çıkmıştır. Sinemanın ilk yılları için (1895-1910) henüz endüstrileşme başlamadığından böyle bir mücadeleye gerek olmamıştır. Bu anlamda sinemanın ilk yıllarında yapılan çalışmaların ilk bağımsızlar oldukları bile söylenebilir. Zira bu yönetmenler kendi stüdyolarında ve kendi araçlarıyla görüntüler kaydetmişlerdir. Film yapımı için gerekli finans ve malzemede büyük yapım şirketlerine ve stüdyolara bağlı olmamışlardır. Felsefi zemin ise endüstrinin belirlediği içerik ve biçimin sorgulanması olarak ortaya çıkmıştır.

Ticari sinema, izler kitlenin beğenilerini yönlendiren kodları üretir ya da genel kabul görmüş, toplumsal olarak onaylanmış kodlardan faydalanır. İzleyicinin filmin sonunda psikolojik bir doyuma ulaşması niyet edilir. Sonunda mutluluğa varılan melodramlar, suçluların adalete teslim edildiği polisyeler, görkemli dekorları içinde bir kaçış seçeneği olan müzikaller gibi türler ticari sinemanın en çok kullanılan anlatıdır. Robert Phillip Kolker'ın Amerikan ticari sineması için yaptığı analiz tüm ticari sinemalar için kullanılabilir: "Mümkün olan en geniş

izleyici topluluğuna ulaşmak için kendisini organize etmeye başladığı 1920'lerin başından bu yana Amerikan sineması, birçok çeşitlemesi olsa da yinelenen biçim ve içerikteki bir dizi geleneği benimsemeye başladı ve her zaman bu geleneklerin izleyicinin arzularını tatmin ettiğini iddia etti" (Kolker 2010:10). İzleyicide gerçekliğe dair bir yanılsamayı oluşturan bu sinema yaklaşımı bağımsız sinema tarafından eleştirilir. Bağımsız sinema ticari sinemanın konularını, bu konuları anlatma biçimini yeniden ele alır ve eleştirel bir bakış açısı sunar. Bağımsız sinema ticari sinemada olduğu gibi çoğu zaman izleyiciye psikolojik bir tatmin duygusu vermeyi hedeflemez. Günümüzde bağımsız sinemanın ticari sinemayla mesafesindeki kaygan zemin, içerik ve biçimdeki farklılığı etkilemiştir. Kimi zaman ticari sinema bağımsız sinemadan içerik ve anlatı tekniklerini ödünç alırken, bağımsız sinema ise ticari sinemanın görsel stratejilerini kullanır.

Türkiye'de yeni ya da bağımsız olarak tanımlanan 90 sonrası sinemanın varlığı, Amerikan sinemasında görüldüğü gibi kendi endüstrisiyle olan ilişkisi tarafından tanımlanmıştır.

Sinemanın endüstri haline gelmesi demek uzmanlaşmak, iş bölümleri yaratmak, farklı türlerde filmler üretmek, istihdam ve ticari bir pazar yaratmak demektir. Türkiye'de sinemanın endüstri haline gelmesi diğer ülkelere göre oldukça geç bir zamanda başlayarak hala devam etmektedir. Hem Nijat Özön hem de Alim Şerif Onaran ilk konulu Türk filmi olarak Sigmund Weinberg tarafından yapımına başlanan ancak Fuat Uzkınay tarafından tamamlanan Himmet Ağa'nın İzdivacı'nı göstermektedir ve tarih 1916-1918 yıllarıdır. Oysa aynı tarihte Amerikan sineması endüstrileşmeye, Avrupa sineması avangard sayılabilecek sinema denemeleri yapmaya başlamıştır. Türk Sineması ilk filmin üzerinden birkaç on yıl geçtikten sonra endüstri olma yolunda ilk adımını atmıştır. Özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra kendi içersinde ciddi bir atılım yapan Türk Sineması 1957 yılında "sinema endüstrisi olan yetmiş beşten fazla ülke içinde en çok film çeviren ilk on beş ülke arasında yer almaktadır" (Onaran 1994; Özön 2010). Türkiye'de sinema üretimindeki artışla birlikte seyirci sayısı, bilet sayısı, salon sayısı da artmıştır. Kendini tüm aksaklıklarla birlikte geliştirmeye çalışan bu sinema Yeşilçam sektörünü yaratmıştır. Diğer taraftan sektörle birlikte sinemacılar dönemi de başlamıştır. Sinemacılar dönemini Burçak Evren, 1950-1970 yılları arasında iki döneme ayırmaktadır. Buna göre 1960 yılında sinema daha çok kendi dilini oluşturmaya çalışmış ve melodramlardan, düş dünyasından faydalanmıştır. 1960'tan sonra ise anayasanın etkisiyle toplumsal gerçekçi filmler çekilmeye başlamıştır (Evren t.y. : 131). Nijat Özön ise bu tanımlı doğru bulmamaktadır. Nijat Özön bu filmleri daha çok yarı gerçekçi ya da pembe gerçekçi olarak adlandırmaktadır. Bu dönemde yapılan filmlerin Yeşilçam'ın çizgisinde olduğunu ve filmlerdeki konuların sansür olgusu gözetilerek işlendiğini belirtmektedir (Özön 1995: 32-33). Öte yandan Alim Şerif Onaran 1960 sonrası çekilen filmlerin çoğunun "Türk Yeni Gerçekçiliği" akımına yol açtığını düşünmektedir (Onaran 1994: 104). Çeşitli

tanımlara rağmen, 1950 yılından sonra Türk sinemasının ticari kalıplar dışında farklı eğilimleri ve teorik tartışmaları da içine alacak şekilde görece büyüdüğü bir gerçektir. Öyle ki 1960 yılından sonra Halk sineması, Ulusal Sinema, Milli Sinema ve Genç Sinema Hareketi gibi sinema yaklaşımları görülmüştür (Coşkun 2009). Bazı akademisyenler 1960 yılında Türk sinemasında akımlar dahilinde üretilmiş filmleri ilk bağımsız yapımlar olarak tarif etmiştir. Bu dönemdeki filmlerin bağımsızlığı yönetmenlerin sınıfsal sorunları, bireysel yabancılaşmayı, toplumsal meseleleri konu olarak işlemesi kadar, kâr amacı gütmeyen, festival sineması olarak tariflenen, sansüre karşı direnen ve ticari sinemada görünmeyen estetik yeniliklere açık olan filmler üretmesinden kaynaklanmaktadır (Akser 2012 37-38) . Akımların temsilcilerinin kendilerini uzak tuttıkları Yeşilçam'ın sektör sineması ise popüler konulara yer vererek, kitlesel olmayı hedeflemektedir. Melodram kalıplarına dayalı bu sinema birbirini tekrar eden konular ve yıldız oyunculara dayalı filmler yapmaktadır. Bu nedenle Yeşilçam, ticari filmin tanımını içine alan bir kavram haline gelmiştir. Televizyonun yaygınlaşması ve kendini tekrar eden filmleri izlemekten sıkılan izleyicinin sinemalardan ayrılması Yeşilçam'ın ekonomiye dayalı mantığını arabesk ve seks filmleri üretiminde açıkça ortaya koymuştur.

Nijat Özön, bağımsız sinemayı “genellikle parasal kaynağı işleyim içinden bula mamış yapımcı ve yönetmenin kendi kaynaklarından, işleyim dışı kaynaklardan sağladığı parayla çevrilen film” olarak tanımlamaktadır (Özön 2000: 83). Bu tanımın ışığında Atilla Tokatlı'nın 1960 yapımlı Denize İnen Sokak, 1964 yapımlı Gel Barışalım ve Alp Zeki Heper'in 1966'ta kendi kurduğu şirketle çektiği sansürlü Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri de Türk sinemasında ilk bağımsız filmler içinde anılmaktadır. Tokatlı'nın kendi imkânlarıyla çektiği Denize İnen Sokak filmi seyirci tarafından pek anlaşılmayan bir karakterin varoluş kaygılarını anlatmaktadır. Alp Zeki Heper'in Soluk Gecenin Aşk Hikayeleri filmi ise aşka dair tüm duyguları anlatmaya çalışan bir filmidir. Metin Erksan'ın kendi kurduğu film şirketiyle gerçekleştirdiği ve Türk sinema seyircisi için alışılmadık bir konuya sahip 1965 yapımlı Sevmek Zamanı da bu açıdan ilk bağımsızlardan biridir (Sivas 2007: 92-95).

Alim Şerif Onaran Türk sinemasını dönemlere ayırırken 1963-1980 yılları arasını Yeni Türk Sineması olarak başlıklandırır. Bu dönemde ürün veren yönetmenler ise eski, yeni ve genç kuşak olarak tarif edilir (Onaran 1994: 103). Bu süreçte hem sinemada yetişen yönetmen kuşağının var olduğu hem de bağımsız sinema kavramı bağlamında değerlendirilebilecek teorik tartışmaların yaşandığı, Yeşilçam'ın melodram kalıplarının dışına birkaç örnekle de olsa çıkmıştır. Aynı zamanda sinema seyircisinin yetkinleşmesini sağlayan Sinematek gibi dernekler açılmıştır (Hristidis 2007: 148). Bu yıllarda Metin Erksan, Yılmaz Güney gibi yönetmenlerin filmleri uluslararası film festivallerinde ödüle layık görülmüştür. 1980'li yıllara gelindiğinde politik hayatın toplumsal hayatı denetlemesi, kültür

alanına doğrudan yansımıştır. Sektör olarak Yeşilçam'ın içine düştüğü maddi sıkıntılar çoğalmıştır. Sinema salonlarının sayısı azalmaya başlamış sinemanın yerini evlerde izlenebilen videolar almıştır. Bu dönemde Yeşilçam'daki şirketler maliyeti daha az olan ama kendilerini ayakta tutmayı sağlayan video filmi üretimine yönelmiştir. Diğer taraftan bu dönemde Atıf Yılmaz'ın kadın sorunlarını işlediği filmler, Ömer Kavur'un insan psikolojisinin derinliğini yansıtmaya çalıştığı filmleri, konuları itibariyle bağımsız sinema örneği olarak değerlendirilebilir.

### 3. 1990 SONRASI TÜRKİYE BAĞIMSIZ SİNEMASI

1990'lı yıllar Türk sinemasının yeniden güç kazanmaya başladığı yıllar olmuştur. 1980'li yıllarda kriz yaşayan Türk sineması için en olumsuz olaylardan biri yabancı yapım ve dağıtım şirketlerine yönelik 1988 yılına ait yasal düzenlemedir. Bu düzenlemeden sonra Warner Bros ve UIP gibi büyük dağıtım şirketleri Türkiye'de bürolar açmaya başlamıştır (Çavuşoğlu 2006: 62). Amerikan yapımı filmler sinema salonlarında izleyici kitleleriyle buluşurken yerli yapımların üretim ve gösterim sayısı düşmeye başlamıştır.

1990'lı yılların başlarında Amerikan filmlerinin Türk sinema salonlarındaki enfasyonu, özel televizyon kanallarının yayın hayatına girmesi, video yapımındaki artış gibi etkenler yeni sinema anlayışına sahip yönetmenler için bir zemin yaratmıştır. Bu dönem aynı zamanda Türk sinemasının ulusal ve uluslararası kuruluşlar yoluyla desteklenmesi ile yeni kuşak yönetmenlerin yetiştirilmesine katkı sağlamıştır. Bu noktada iki gelişme Türkiye'de bağımsız sinemanın canlanmasına büyük destek sağlamıştır. Bunlardan ilki Euroimages'a Türkiye'nin üyeliğidir. Amerikan sinema sanayine karşı Avrupa sinemasını korumak ve geliştirmek için 1989 yılında kurulan bu kuruluşu Türkiye 1990 yılında üye olmuştur. Ve 1990 ile 2005 yılı arasında toplamda 33 yerli filme ekonomik destek sağlamıştır (<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,80309/eurimages-uyeligi-ve-sanat-filmi.html>). Diğerleri ise Kültür Bakanlığı yerli filmlere verilen destektir. Bu desteklerin yanı sıra 1990'lı yıllardan itibaren Türkiye'de sponsor uygulamasına geçilmiştir. Bazı yönetmenler ise hiçbir yardım almadan kendi ekonomik kazançlarını sinema yapımı için kullanmışlardır.

Yukarıda kısaca değinilen gelişmeler ışığında seksenli yılların toplumsal ve politik koşullarına tanık olmuş bazı yönetmenler 1990'lı yılların başlarında ilk filmlerini çekmişlerdir. Burçak Evren açısından bu dönemde çekilen filmler Türkiye sinemasında kültürel bir devrim sayılabilecek Rönesans etkisi yaratmıştır. Kendinden sonra gelen ikinci bir kuşağı da oluşturan bu yönetmenler "Türk sinemasında farklı bir kulvar oluşturarak, bir önceki dönemin filmleriyle taban tabana zıt, çoğunlukla kendi kişisel dünyalarından yola çıkarak, tüm tecimsel koşullara sırt çevirerek minimalist bir anlayışla, hem içerik hem de estetik olarak ayrıksı yapıtlar" ortaya koymuşlardır (<http://www.aydinlikgazete.com/yazarlar/burcak-evren/1230-burcak-evren-tuerk-sinemasnn-roenesans-ya-da-altm-ca-m.html>). Di-



ğer taraftan bağımsız yönetmenlerin ilk kuşağı içinde sayılan Derviş Zaim, Türkiye sinemasında bazı yönetmen ve filmler için kullanılan “bağımsız” , “yeni” ya da “genç” nitelemesinin sorunlu olduğunu ifade etmektedir. Kendisi bu kavram yerine “alüvyon” kavramını kullanmayı tercih etmektedir. Zaim açısından 1990’larda gelişmeye başlayan yeni sinema anlayışı farklı kollardan beslenmesine rağmen aynı yolda ilerleyen bir alüvyon şeklindedir (<http://www.dervis-zaim.com/kitaplarim>).

1990’lı yıllardan itibaren yukarıda değinilen koşullar içinde sinema ürünleri veren Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Reha Erdem, Yeşim Ustaoglu gibi yönetmenleri yeni (bağımsız) sinemanın ilk temsilcileri olarak görmek mümkündür. Bu yönetmenlerin kendi sinema dillerini yaratma konusundaki çabaları ve bu çabaların çeşitli festivallerde ödül verilerek teşvik edilmesi 2000’li yılların bağımsız yönetmenlerini motive etmiştir. Özcan Alper, Seren Yüce, Hüseyin Karabey, Seyfi Teoman ve son dönemde yaptıkları ilk filmlerle öne çıkan Emin Alper, Erdem Tepegöz gibi daha genç yönetmenler bir önceki kuşak gibi filmlerini bir ifade aracı olarak görmüşlerdir. Bu yönetmenler hem toplumsal alana hem de kişisel varoluşa dair sorularını ve çözümlenmelerini kamera aracılığıyla dile getirmişlerdir. Bu noktada bağımsız sinema yönetmenlerinin filmlerinde yer alan karakterler kadar onları çevreleyen toplumsal düzen ve gündelik hayat yönetmenin topluma yönelik bakış açısının temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda kitle iletişim araçları ve bu çalışmanın konusunu oluşturan televizyonun filmlerdeki varlığı, yönetmenin bu araca yönelik fikrini temsil etmektedir. Filmler, yukarıda adı geçen yönetmenlerden bağımsız Türk sinemasını temsil eden ilk kuşak ve genç kuşağa aittir. Bu yönetmenlerin filmleri bazı kriterlere dayanarak seçilmiştir. Bu kriterler: Kitle iletişim araçlarının mizansindeki konumlandırılması, kamera açıları, ses, oyunculuklar ve diyalog yoluyla dikkatleri üstüne toplaması şeklinde sıralanabilir. Örnek filmler sosyo- kültürel bir analize tabi tutulmuştur. Karakterlerin politik ve sınıfsal konumları, ilişkilendikleri toplumsal aktörlerin etnik ve sınıfsal yapıları, eğitim durumları ile kitle iletişim araçlarıyla ilişkisi çözümlenmiştir.

#### **4. YENİ (BAĞIMSIZ) TÜRK SINEMASINDA KİTLE İLETİŞİM ARACI OLARAK TELEVİZYONUN TEMSİLİ**

Dünya sinemasında kitle iletişim araçlarının toplumu etkileme gücü ya da kitle iletişim araçlarının iç işleyişinin eleştirisinin yapıldığı örnekleri görmek mümkündür. Sinemanın kitle iletişim araçlarına yönelik bu ilgisini özellikle endüstriyel gelişmişlik düzeyi ve demokratik işleyişin ileri bir aşamada olduğu toplumlarda kitle iletişim araçlarının gündelik hayatın vazgeçilmez bir aktörü olmasına bağlamak mümkündür. Türk sinemasının ise son dönem yapılmış birkaç örnek dışında kitle iletişim araçlarına yönelik bir ilgisi olmamıştır. Oysa kitle iletişim araçlarının gündelik hayatta kapladığı yer göz önünde bulundurulduğunda film-

lerde geçen kitle iletişim araçlarına yönelik çözümleme toplumsal bir kurumun algısını ortaya çıkarmaya yarayacaktır. Diğer taraftan filmi oluşturan öğelerin bilinçli bir seçimin ürünü olduğu düşünüldüğünde kitle iletişim aracının yer aldığı öyküde bu aracın neye hizmet ettiği, hangi bağlamda yer aldığının anlaşılması da önem kazanmaktadır. Aşağıda Türkiye bağımsız sinemasının ilk kuşak yönetmenleriyle daha genç kuşak yönetmenlerin filmlerinden örneklerle kitle iletişim aracı olarak televizyonun temsilinin çözümlenmesi yapılmıştır.

#### 4.1.Zeki Demirkubuz, Masumiyet

Zeki Demirkubuz'un ikinci filmi Masumiyet, yönetmenin daha sonra sıklıkla kullanacağı karanlık hayatların yaşam sorularını incelemektedir. Bir tür yer altı felsefesinin yapıldığı bu filmlerde yönetmen gündelik dilde kullanılan kelimeleri kavramsal bir düzleme oturtmaktadır. Masumiyet de bu bağlamda masumiyet kavramına odaklanmaktadır. Film kahramanlarının her birinin öyküsü bir diğeri kadar yaşamın kıyısında şekillenmiştir. Uğur, yoksul bir ailede büyümüş aşık olduğu adamın hapiste olması sebebiyle hem sağır ve dilsiz kızına hem de bu adama bakabilmek için pavyonlarda şarkı söyleyip, seks işçisi olmak zorunda kalmıştır. Uğur'a aşık Bekir yıllarca Uğur'un peşinden gitmeyi bir kader olarak kabul ederek en sonunda intihar etmiştir. Evli olan ablasının aşığını vurduğu için hapiste yatan Yusuf yıllar sonra tahliye edildiğinde, bir otelde Uğur ve Bekir'le karşılaşmıştır.

Masumiyet filminde yer alan kahramanların ya da anti-kahramanların hikayesi trajiktir. Onlar kendilerini çevreleyen koşullardan asla çıkamazlar. Diğer taraftan onların masumiyeti tüm bu koşullardan da bağımsızdır. Her biri sevdiği kişi uğruna acı çekmeyi göze almış ve onun yükünü kendi yükü gibi sırtlanmışlardır. Bu noktada Zeki Demirkubuz'un yarattığı mizansenlerde televizyonun varlığı dikkat çekmektedir. Karakterleri buluşturan otelin lobisinde yer alan televizyon adeta bir karakter gibi konumlandırılmıştır. Televizyon otelde yer alan kişilerin oluşturduğu bir halkada modern bir masalı gibidir. Durmadan Yeşilçam filmlerini gösteren bu araç, film karakterlerinin trajik hayatlarını unutturmaktadır. Filmin otel lobisinde geçen bütün sahnelerinde televizyon yayını Masumiyet filminin izleyicilerine, izlediği filmin Yeşilçam melodramlarından farklı olduğunu göstermektedir. 'Melodramlardaki mutlu son bu filmde olmayacaktır' mesajı verilmektedir. Yönetmen televizyonun varlığını kendi film dili için bir anlatı stratejisi gibi kullanmaktadır. Bu durumu bağımsız sinemanın Yeşilçam anlatısına bir ağıtı gibi değerlendirmektedir.

Yönetmenin kendi film anlatısıyla, Yeşilçam anlatısını karşılaştırmak için kullandığı televizyonun varlığı film dünyası içinde bir eğlence, katharsis ya da gündelik hayattan kaçış aracı olarak değerlendirilmektedir. Hem otel lobisindeki insanlar hem de Yusuf'un ablasının yoksul evindeki yeğeni gözlerini televizyon ekranlarından alamazlar. Yeğeni, alkolik babanın yemek masası yerine televizyon ek-

ranını tercih ettiğinde tartaklanır. Uğur'un kızı sağır ve dilsiz olmasına rağmen televizyonun başından ayrılmaz. Her iki çocuğun içinde yetiştiği aileye ait göstergeler düşünüldüğünde çocuklar aileyle kuramadıkları iletişimi televizyonla gidermeye çalışmaktadır. Çocuklar kadar yetişkinler de televizyonu kendi dünyalarından kaçmak için kullanmaktadır. Kendi dünyalarının problemleriyle yüzleşmekten çok melodramların karşısında ağlamaktadırlar.

Film boyunca televizyonda görülen bir diğer program, 'hayatın anlamı nedir' sorusuna verilen cevapları aktarmaktadır. Yönetmen bir kez daha televizyon yayını aracılığı ile filmin felsefi arka planına dikkat çekmek istemiştir. Başka bir sahnede ise televizyondaki haber yayını Uğur ve sevgilisinin öldürüldüğünü gösterirken televizyon haber aktarım aracı olarak temsil edilmiştir.

#### **4.2.Nuri Bilge Ceylan, Üç Maymun**

Nuri Bilge Ceylan'ın 2008 yapımlı Üç Maymun filmi sınıflar arası ahlaki çözülmeye odaklanmaktadır. Bir milletvekili adayı, yolda yaptığı kazayı üstlenmesi için şoförüne para teklif eder. Şoförü, milletvekili adayı yerine cezaevindeyken eşi oğlunun ısrarı üzerine paranın bir kısmını alabilmek için milletvekilini ziyaret eder. Seçimleri kaybeden milletvekili kadınla ilişkiye girer ve bu durumun farkında olan oğlan, babası cezaevinden çıkıncaya kadar durumu gizler. Ancak bir süre sonra ahlaki ikilemden kurtulamayan oğlan, milletvekili adayını öldürür. Baba oğlunun hapiste yatmasını istemediğinden kimsesiz bir çaycıya suçu üzerine alması için para teklif eder. Yönetmen ahlaki çözümlenin bir toplumsal sınıftan diğer toplumsal sınıfa sıçrayan, kişilerarası değil toplumsal bir mesele olduğunu vurgular.

Üç Maymun filminde anne ve oğul arasındaki ilişkinin sıradan gündelik hayatın meselelerinden, büyük ahlaki ikilem ve çöküşe döndüğü yer evin içidir. Evin içinde herkesin görebileceği yerde bulunan televizyon yayını filmsel evren içinde toplumsal bir ana tanıklık etmektedir. Haber yayınında genel seçimlerin yapıldığı ve son sandıklardan çıkan oylarla birlikte Ak Parti'nin kazandığı duyulur. Amaçlarından biri bilgi paylaşmak olan televizyonun varlığıyla seçimlere giren ama kazanamayan film karakterinin politik kimliğinin ne olduğunu değil ama ne olmadığı anlaşılır. Diğer taraftan haberin içeriğinde yer alan bilginin Türkiye'de yaşanan gerçek bir olayın yansıması olması kurmacanın evreniyle gerçeğin evrenini kesiştirmiştir. Dünya sinemasında Ingmar Bergman, Aki Karusmaki gibi yönetmenlerde de gördüğümüz bu anlatım, film karakterlerini çevreleyen toplumsal dünyanın belgesi niteliğindedir. Bu anlatım filmi izleyen seyirciye izlediği filmin gerçek dünyadan izler taşıyan bir kurmaca olduğunu söylemektedir. Böylece kolaylıkla soyut bir düzleme oturtulabilecek ev hayatının toplumsal alanla bağları kurulmuştur.

Filmin bir diğer sahnesinde anne ve oğul televizyondaki Yeşilçam filmlerinden birini izlerken görülür. Anne ve oğul arasındaki iletişim boşluğunu televizyon ekranından görülen yayın doldurmuştur. Televizyon, günlük hayatın sorunları dışında kendini yeniden üretemediği için sohbet edemeyen lümpenleşmiş bir alt sınıfın vakit geçirdiği tek eğlence aracı olarak görülmüştür.

#### 4.3.Yeşim Ustaoglu, Araf

Yeşim Ustaoglu'nun dördüncü kurmaca filmi Araf 2012 yılında vizyona girmiştir. Yol üstü dinlenme tesislerinden birinde çalışmakta olan Zehra'nın sınırlı dünyasından kurtulma öyküsünü anlatmaktadır. Zehra bir arkadaşı aracılığıyla tanıdığı kamyon şoförüne aşık olup hamile kalır. Kamyon şoförünün onu terk etmesi ve bebeğini düşürmesi sonucunda cezaevinde kendisine aşık olan eski iş arkadaşıyla evlenerek hayallerine son verir.

Araf filmi hem coğrafi hem de sosyal olarak yalıtılmış bir çevrede yaşayan, sahip oldukları hayatlarından bıkmış insanların öyküsünü anlatmaktadır. Filmin isminin çağrıştıracığı gibi kendi hayatlarıyla hayalini kurdukları hayat arasında kalanların öyküsüdür. Televizyon bu öykünün ironik bir bağlacı olarak temsil edilmiştir. Olgun karakteri içinde bulunduğu ekonomik sıkıntıyı bir televizyon yarışma programına katılarak çözmeye çalışmaktadır. Neredeyse saplantı düzeyinde bir ilgiyle takip ettiği yarışma programının katılım koşullarını yerine getirmek için arkadaşıyla birlikte bir tren vagonunu gizlice çalıştırıp videoya kaydederek. Bu çılgınlık gösterisi, yarışmanın başvuru formunda talep ettiği bir kriterdir. Yarışma programı yarışmacılardan bilgi ve yeteneklerinden çok seyirlik bir malzeme içerecek performans beklemektedir. Televizyon sınıf atlama, zengin olma fırsatı veren bir araç olarak gösterilmiştir.

Zehra'nın günlük alışkanlıklarından biri televizyon seyretmektir. Parasını hem daha iyi bir televizyon almak hem de yaşadığı şehri terk etmek için biriktirir. Çocuğunu düşürüp işini bıraktıktan sonra Zehra, alt sınıf insanların aşk ve aldatılma öykülerini içeren televizyon programlarını izlerken görülür. Zehra izlediği programlardaki insanlar kadar çaresiz ve yalnız kaldığında bu programlardan birine başvurur. Cezaevinde Olgun'la evliliği bu program tarafından organize edilerek televizyondan yayınlanır. Zehra trajedisizlikle televizyonun gösteri malzemelerinden biri haline gelir.

#### 4.4.Erdem Tepegöz, Zerre

Erdem Tepegöz'ün ilk filmi Zerre 2012 yılında vizyona girmiştir. Filmin çerçeve öyküsü tekstil atölyesindeki işine son verilen Zeynep'in yaşlı annesi ve engelli küçük kızını geçindirmek için iş araması üzerine kuruludur. Bu çerçeve öykünün içinde güvencesiz çalıştırılma, kentsel dönüşüm nedeniyle evsiz bırakılma ve yoksulluğun neden olduğu pek çok toplumsal sorun yer almaktadır.

Filmde televizyon ev hayatının temel aktörü olarak konumlandırılmıştır. Televizyonun içinde yer aldığı sahneler filmdeki kahramanlar ve televizyon arasındaki ilişkiyi vurgulayacak mizansenler oluşturularak verilmiştir. Kahramanların ev içindeki konumları televizyonun merkezi belirleyiciliğindedir. Zeynep'in annesi ve kızı hemen bütün sahnelerde televizyonun karşısında görülür. Televizyon karşısında geçen sohbetlerde yüzler televizyonun ekranından çevrilmez. Filmde televizyon yoksul bir ailenin temel eğlence aracı olarak yer almaktadır. Yoksulluğun içine hapsedilmiş hayatlarda televizyon ev içinden çıkarak toplumsal hayata karışma aracı olarak sunulmuştur. Televizyon ekranındaki yayınlar çizgi film, yarışma programı ve filmlerdir. Yayınların niteliği düşünüldüğünde bunların eğlence türüne ait programlar olduğu görülmektedir. Zeynep'in ailesi barınma, yemek yeme gibi temel sorunlar karşısında yaşadığı sıkıntıları televizyon ekranındaki bu eğlence dünyasına karışarak unutmaktadır. Zeynep'in annesinin de dediği gibi "televizyon da olmasa..." kendi yalıtılmış yoksullukları içinde yaşamak zorunda kalacaklardır.

#### 4.5.Seren Yüce, Çoğunluk

Seren Yüce'nin ilk filmi adından da anlaşılacağı gibi çoğunluğun ne olduğu, ne düşündüğü ve gündelik hayatını nasıl geçirdiğini anlatmaya dair bir hikayeden oluşmaktadır. Alt sınıftan bir Kürt kızla milliyetçi muhafazakar bir Türk ailenin tek çocuğunun karşılaşmasında Türk toplumunun tipolojisi ortaya çıkartılmaktadır. Bu bağlamda çoğunluktan insanların gündelik hayatlarında televizyonla kurduğu ilişkinin nasıl verildiği bu çalışmanın başlığı açısından önemlidir. Bu farklı etnik kimlikler, çoğunluğun etnik kimliklere yönelik çatışmacı fikirlerini ifade etmesi bakımından özellikle seçilmiş gibidir.

Filmde ailece yenen akşam yemeklerinde televizyon görünmeyen bir misafir gibidir. Bu ataerkil ailenin iletişimsizliği karşısında televizyon vakit geçirme, aile karşılaşmalarındaki sıkıntıyı giderme aracı olarak görülmektedir. Yemek yenirken kimse gözlerini televizyondan ayırmamaktadır. Bir başka sahnede iki genç birlikte olduktan sonra aralarındaki duygusal boşluğu kapatmak için televizyona ihtiyaç duyulur. Televizyon aile bireylerini bir araya getirmektedir. Suni kimlik ve değerlerle oluşturulamayan ortaklık ve birleşme duygusunu televizyon yayınları gidermeye çalışmaktadır.

#### SONUÇ

Yukarıda ele alınan film örneklerinde hikayeler alt sınıf insanların yaşamlarına odaklanmaktadır. Yönetmenler bu karakterlerin gündelik yaşamlarını aktarırken televizyon vakit geçirme, gündelik gerçeklerden uzaklaşma gibi işlevleri yerine getirmektedir. Diğer taraftan örneklerin bir kısmında televizyon, haber yayınları yoluyla bilgi aktarım aracı olarak gösterilmiştir. Filmlerdeki karakterler, gündelik haberleri yazılı basından değil televizyondan almaktadır. Bu yayınların bir

kısmı genel seçimler gibi Türkiye’de toplumsal olarak önemli anları yansıtmıştır. Bu bağlamda televizyon, hikayedeki dünyanın gerçeklikle bağını ortaya koyan bir düzlem olarak da değerlendirilmiştir. Bu örneklerde televizyonun bir diğer işlevi hikayede yer alan karakterlerin nasıl bir toplumsal oluşun içinden çıktığını göstermektir. Bu karakterleri çevreleyen dünyanın bir parçası olarak toplumsal hayat televizyon yayınlarıyla izleyiciye sunulmuştur.

Anılan filmlerde televizyon eleştirel bir söylemden çok yaşanan bir anın, bir durumun oluşturulmasındaki mizansene ait parçalardan biridir. Örneğin Zerre filminde televizyon kimi sahnelerde bütün karakterler kadar mizansende yeri olan, ağırlığı hissedilen bir araçtır. Diğer taraftan Araf filminde izleyici ve televizyon arasındaki ilişki bu yayınların parçası olacak kadar ileriye götürülmüştür.

Çözümleme yapılan filmlerde televizyon, film dünyasının tek kitle iletişim aracı olarak görünmektedir. Hiç bir yazılı kitle iletişim aracına yer verilmemesi, düşük gelirli karakterlerin tek enformasyon aracının televizyon olduğu kanısını doğurmuştur.

Yukarıda geçen bütün örneklerde televizyon toplum içi, aile içi, kişilerarası iletişimin yokluğuna dikkat çekmek için kullanılmıştır. Bu iletişimsizliğin en önemli nedeni karakterlerin sadece içinde buldukları ekonomik sıkıntıya odaklanmalarıdır. Ekonomik kaygıları dünyalarını 'tek boyutlu hale getirmiştir'.

#### KAYNAKÇA

Akser M (2012) Türkiye’de Bağımsız Sinema Akımları Her Daim Bağımlı, Panorama Khas, Yaz 2012, No: 7, 37-38 .

Bordwell D (2006) Independent Film How Different, <http://www.davidbordwell.net/blog/2006/10/14/independent-film-how-different/>, Erişim Tarihi: 06.2013

Coşkun E (2009) Türk Sinemasında Akım Araştırması, Phoenix Yayınları, Ankara

Çavuşoğlu N (2006) 1990 Sonrası Türkiye’de Bağımsız Sinema, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Radyo Televizyon Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Evren B (t.y.) Türk Sinemasında Yeni Konular, Broy Yayınları, İstanbul.

Evren B (2011) Türk Sinemasının Rönesansı ya da Altın Çağı mı, <http://www.aydinlikgazete.com/yazarlar/burcak-evren/1230-burcak-evren-tuerk-sinemasnn-roenesans-ya-da-altin-ca-m.html>, Erişim Tarihi: 01.06.2014.

Kılıç Ş (2007) Sinemada Ulusal Tavır, Halit Refiğ Kitabı, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

Kolker R P (2010) Değişen Bakış, Ertan Yılmaz (Çev) , De Ki Yayınları, Ankara.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, E-Kitap, Euroimages Üyeliği ve Sanat Filmi, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,80309/eurimages-uyeligi-ve-sanat-filmi.html>. Erişim Tarihi: 17. 06. 2014.

Levy E (1999) Cinema of Outsiders:The Rise of American Independent Movie, <http://www.bookdepository.co.uk/Cinema-Outsiders-Emanuel-Levy/9780814752890>, Erişim Tarihi: 06.2013.

Manley B (t.y.) Moving Pictures: The History of Early Cinema, ProQuest Discovery Guides, <http://www.csa.com/discoveryguides/film/review.pdf>, Erişim Tarihi: 06.2013

Onaran A Ş (1994) Türk Sineması 1. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara.

Özön N (1995) Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları, Kitle Yayınları, Ankara.

Özön N (2000) Sinema Televizyon, Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Sivas Â (2007) Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı, Radyo Televizyon Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.

Szabo C (t.y) Independent, Mainstream and in Between: How and Why Indie Films Have Become Their Own Genre, [http://digitalcommons.pace.edu/honorscollege\\_theses](http://digitalcommons.pace.edu/honorscollege_theses), Erişim Tarihi: 06.2013.

Zaim D (t.y.) Odaklandığın Şey Gerçeğindir: Türkiye Sineması, Alüyonik Türk Sineması ve Uluslararası Kabul, <http://www.derviszaim.com/kitaplarim>, Erişim Tarihi: 05.06.2013