



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Doğacan AKTAŞ

ALTERNATİF SİNEMA TEKNİKLERİNİN
TÜRKİYE'DEKİ ÖRNEKLERİ

Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2018



AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



Doğacan AKTAŞ

ALTERNATİF SİNEMA TEKNİKLERİNİN
TÜRKİYE'DEKİ ÖRNEKLERİ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Sibel KARADUMAN

Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2018

Akdeniz Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Doğacan AKTAŞ'ın bu çalışması, jürimiz tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan :Doç. Dr. Emine İLBUĞA (İmza)

Üye (Danışmanı) :Dr. Öğr. Üyesi Sibel KARADUMAN (İmza)

Üye :Dr. Öğr. Üyesi Ahmet OKTAN (İmza)

Tez Başlığı: Alternatif Sinema Tekniklerinin Türkiye'deki Örnekleri

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 21/06/2018

Mezuniyet Tarihi : 16/07/2018

(İmza)
Prof. Dr. İhsan BULUT
Müdür

AKADEMİK BEYAN

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Alternatif Sinema Tekniklerinin Türkiye’deki Örnekleri” adlı bu çalışmanın, akademik kural ve etik değerlere uygun bir biçimde tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün eserlerin kaynakçada gösterildiğini ve çalışma içerisinde bu eserlere atıf yapıldığını belirtir; bunu şerefimle doğrularım.

İmza

Doğacan AKTAŞ





T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
BEYAN BELGESİ



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

ÖĞRENCİ BİLGİLERİ	
Adı-Soyadı	Doğacan AKTAŞ
Öğrenci Numarası	20145256007
Enstitü Ana Bilim Dalı	Radio Televizyon ve Sinema
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Programın Türü	(X) Tezli Yüksek Lisans () Doktora () Tezsiz Yüksek Lisans
Danışmanın Unvanı, Adı-Soyadı	Dr. Öğr. Üyesi Sibel KARADUMAN
Tez Başlığı	Alternatif Sinema Tekniklerinin Türkiye'deki Örnekleri
Turnitin Ödev Numarası	979139314

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmasının a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana Bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 124 sayfalık kısmına ilişkin olarak 28/06/2018 tarihinde tarafımdan Turnitin adlı intihal tespit programından Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nda belirlenen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan ve ekte sunulan rapora göre, tezin/dönem projesinin benzerlik oranı;

alıntılar hariç % 12

alıntılar dahil % 12'dir.

Danışman tarafından uygun olan seçenek işaretlenmelidir: () Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşmıyor ise; Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylarım. () Benzerlik oranları belirlenen limitleri aşıyor, ancak tez/dönem projesi danışmanı intihal yapılmadığı kanısında ise; Yukarıda yer alan beyanın ve ekte sunulan Tez Çalışması Orijinallik Raporu'nun doğruluğunu onaylar ve Uygulama Esasları'nda öngörülen yüzdelerle sınırlarının aşılmasına karşın, aşağıda belirtilen gerekçe ile intihal yapılmadığı kanısında olduğumu beyan ederim.
--

Gerekçe:

Benzerlik taraması yukarıda verilen ölçütlerin ışığı altında tarafımda yapılmıştır. İlgili tezin orijinallik raporunun uygun olduğunu beyan ederim.

28/06/2018

(imzası)
Dr. Öğr. Üyesi Sibel KARADUMAN

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ.....	iv
TABLOLAR LİSTESİ.....	v
ÖZET.....	vii
SUMMARY.....	viii
ÖNSÖZ.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ALTERNATİF TEKNİK OLARAK SİNEMANIN KEŞFİ VE GELİŞİMİ

1.1. Alternatif Olarak İlk Filmler.....	10
1.2. Hollywood Stüdyo Sistemi.....	13
1.3. Dünya Sinemasında Alternatif Yöntemlere İlham Veren Yaklaşımlar.....	16
1.3.1. Dogma 95.....	16
1.3.2. Fransız Yeni Dalga.....	18
1.3.3. İtalyan Yeni Gerçekçilik.....	18
1.3.4. Yeraltı - Amerikan Bağımsız Sineması.....	19
1.3.5. İngiliz Özgür Sinema.....	19
1.3.6. Diğer Manifestolar ve Yaklaşımlar.....	20
1.3.6.1. Britanya Kollektif Üretim.....	20
1.3.6.2. Puget Boğazı Sinema Derneği Manifestosu.....	20
1.3.6.3. Jonas Mekas'ın Manifestosu.....	21
1.3.6.4. Vladimir Mayakovsky'nin Sinema ve Sinema Manifestosu.....	22
1.3.6.5. Herkes İçin Sinema 'HİS'.....	23
1.3.6.6. Distopia: Yeni Sinemillennium Manifestosu.....	23

1.3.6.7. Low- Fi Video Manifesto.....	24
1.4. Türk Sineması.....	24
1.4.1. 1950 Öncesi Keşif Olarak İlk Filmler.....	25
1.4.2. 1950 ve 1990 Arası Sinemanın Sektörleşmesi	26
1.4.3. 1990 Sonrası Bağımsız Yapımların Doğuşu	28

İKİNCİ BÖLÜM

ALTERNATİF YÖNTEMLER

2.1. Sinemada Alternatif Üretim Yollarının Keşfi.....	35
2.2. Gerilla Sinema.....	41
2.3. Gerilla Film Yapım Yöntemleri Üzerine	43
2.4. Alternatif Yollarla Üretilmiş Film Ekipmanları	47
2.5. Alternatif Tekniklerle Üretilen Örnek Ekipmanlar.....	48
2.5.1. Şaryo.....	50
2.5.2. Slider.....	53
2.5.3. Steadycam.....	55
2.5.4. Shoulder Rig.....	59
2.5.5. Jimmy Jib.....	63
2.5.6. Reflektör.....	65
2.5.7. Sis Makinası.....	67

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ALTERNATİF SİNEMA TEKNİKLERİ ÜZERİNE GÖRÜŞMELER

3.1. Araştırmanın Yöntemi.....	72
3.2. Araştırmanın Örneklemi.....	73
3.3. Bulgular.....	76
3.3.1. Alternatif Sinema Tekniklerine Genel Bakış	76
3.3.2. Alternatif Sinema Teknikleri Üzerine Tanımlar	81
3.3.3. Karşı Bir Sinema Hareketi Olarak Alternatif Sinema.....	84

3.3.4. Alternatif Sinema Deneyimleri	85
3.3.5. Düşük Bütçeli Alternatif Tekniklerini Destekleyecek Öneriler.....	89
3.3.6. Dijital Sinema Sonrası Alternatif Tekniklerini Gelişimi Üzerine	92
3.3.7. Alternatif Film Ekipmanı Denemeleri	96
3.3.8. Alternatif Sinema Teknikleri ve İçerik Etkileşimi.....	96
3.3.9. Alternatif Sinema Tekniklerinin Faydaları.....	97
3.3.10. Alternatif Fon Kaynakları ve Film Festivallerine Genel Bakış	100
3.3.11. Türk Sineması ve Sinema Endüstrisine Genel Bakış	102
3.3.12. Kendinizi Alternatif Sinemacı Olarak Tanımlar Mısınız?.....	106
SONUÇ.....	110
KAYNAKÇA.....	115
ÖZGEÇMİŞ.....	120

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1 Endüstriyel Şaryo.....	50
Şekil 2.2 Şaryo İçin Hazır Malzemeler.....	51
Şekil 2.3 Şaryo İçin Montaj.....	51
Şekil 2.4 Alternatif Gerilla Şaryo.....	52
Şekil 2.5 Edelkrone Marka Endüstriyel Slider.....	53
Şekil 2.6 Slider İçin Hazır Malzemeler.....	53
Şekil 2.7 Slider Montaj.....	54
Şekil 2.8 Kullanıma Hazır Gerilla Slider.....	54
Şekil 2.9 Kullanıma Hazır Gerilla Slider Hareket Yönü.....	55
Şekil 2.10 Endüstriyel Steadycam.....	56
Şekil 2.11 Steadycam İçin Hazır Malzemeler.....	56
Şekil 2.12 Steadycam Montaj.....	57
Şekil 2.13 Kullanıma Hazır Gerilla Steadycam (Gldecam).....	58
Şekil 2.14 Endüstriyel Shoulder Rig.....	59
Şekil 2.15 Shoulder Rig Hazır Malzemeler.....	60
Şekil 2.16 Shoulder Rig Montaj I.....	60
Şekil 2.17 Shoulder Rig Montaj II.....	61
Şekil 2.18 Shoulder Rig Montaj III.....	61
Şekil 2.19 Kullanıma Hazır Shouler Rig	62
Şekil 2.20 Endüstriyel Jimmy Jib.....	63
Şekil 2.21 Jimmy Jib Hazır Malzemeler.....	64
Şekil 2.22 Jimmy Jib Montaj.....	65
Şekil 2.23 Kullanıma Hazır Gerilla Jimmy Jib.....	65
Şekil 2.24 Endüstriyel Reflektör.....	66
Şekil 2.25 Reflektör Hazır Malzemeler.....	66

Şekil 2.26 Kullanıma Hazır Gerilla Reflektör.....	67
Şekil 2.27 Sis Kamera Görünümüne Etkisi.....	67
Şekil 2.28 Endüstriyel Sis Makinası.....	68
Şekil 2.29 Sis Makinası Hazır Malzemeler.....	68
Şekil 2.30 Sis Makinası Montaj.....	69
Şekil 2.31 Kullanıma Hazır Gerilla Sis Makinası.....	70



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1.1 İki Katmanlı Üretim Sistemi: 1995 Sonrası Türkiye Sineması’nda Üretim Tarzı ve Biçimler.....	29
Tablo 1.2 Yerli Yapımların Tahmin Edilen Bütçeleri.....	32
Tablo 2.1 Gerilla Sözcülüğünde Olması Gereken Sözcükler.....	43



ÖZET

Sinema her döneminde üretimi zor bir konumda, belirli merkezlerin etrafında var olmuştur. Bu çalışmanın amacı film üretim yöntemleri noktasında alternatif bir yolun var olabileceğine dikkat çekmek ve bu alternatif yöntemlere ışık tutmaktır.

Türk Sineması'nda kâr odaklı salt ticari kaygılar ile film üretimleri yapan yapımcılar artmaktadır. Ticari kaygılar dışında hayata geçirilen filmlerin, bireysel çabalardan ibaret olduğu söylenebilir. Ticari kaygılarla yapılan sinema, tek tipleşmeye sebep olmakta ve sinemamızda yaratıcı filmlerle karşılaşma ihtimalimizi ortadan kaldırmaktadır. Bağımsız yapım olanaklarını ele alan bu çalışmada; sinemada alternatif yapım teknikleri araştırılmış ve Türkiye'den örnekleri incelenmiştir. Bu amaçla detaylı bir literatür taramasının ardından Türkiye'de sinema sektöründe alternatif sinema tekniklerini kullanarak başarılar elde etmiş sinemacılar ile derinlemesine görüşme/mülakat yöntemi kullanılarak görüşmeler yapılmış ve Türk Sinema sektörünün içinde bulunduğu duruma ilişkin saptamalarda bulunulmuştur. Alternatif sinema yöntemleriyle ortaya çıkan üretim tekniklerinin işlevselliği ortaya konarak, hakim üretim merkezleri dışındaki bağımsız, alternatif üretim mekanizmaları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Alternatif Sinema, Gerilla Sinema Teknikleri, Bağımsız Sinema, Film Yapım.

SUMMARY

EXAMPLES OF ALTERNATIVE CINEMA TECHNIQUES IN TURKEY

Cinema has always been in a difficult situation in terms of production, and has always existed around some specific centers in different times. The goal of this study is to draw attention to the possibility that there can be alternative paths in terms of film production and to shed light to these alternative methods.

The number of producers who produce profit-based films on the basis of commercial concerns in Turkish Cinema has been increasing every day. It can be said that films that are created with different reasons are only based on individual efforts. Movies produced through commercial concerns cause standardization and it becomes impossible to see creative films in the sector. Alternative production techniques in cinema are researched and examples from Turkey are analyzed in this study which focuses on analyzing independent production potentialities. For this reason, firstly a detailed literature review are carried out; after this process, interviews are made through using depth-interview/oral interview techniques with film-makers who achieved success by using alternative cinema techniques in Turkish cinema sector; on the basis of the obtained data, situation of Turkish cinema sector is analyzed and characterized. Functionality of production methods in alternative cinema techniques is presented and independent and alternative production mechanisms except the dominant production centers are analyzed.

Keywords: Alternative Cinema, Guerilla Cinema Techniques, Independent Cinema, Film Production.

ÖNSÖZ

Araştırmaya katılarak değerli görüşlerini benimle paylaşan sinemacılar; Burak Varlık, Engin Poyraz, Özgen Özgür Yıldırım, Metin Avdaç, Özer Selik, Gökçin Dokumacı, Halit Cihan Şengezer, Engin Türkyılmaz, Serdal Önal, Volkan Gökçek, Süleyman Demirel, Melih Bilici'ye, çalışmamın tasarımlarını yapan Sezer Kulpu'ya, tez yazım sürecimde destekleriyle hep yanımda olan film ekibim AFE-Antalya Film Ekibi'ne, kıymetli görüşleriyle çalışmamı yükselten danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Sibel Karaduman'a, çalışmamın her aşamasında yanımda olan eşim Pelin Ügümü Aktaş'a ve aileme, sonsuz teşekkürler.

Türkiye'de endüstrileşemeyen sinema, her geçen gün yeni bir sinema tutkununu sektörün içinde yok etmektedir. Film yapmak her geçen gün zorlaşırken birçok sinemacı sorunlarla dolu sinema sektöründe sanatçı olma özelliklerini ve bireysel üretim yeteneklerini kaybetmektedirler.

Bu çalışmanın Türk Sineması'na bireysel üretimleriyle katkı sağlayacak yeni sinemacılara ilham vermesi dileği ile...

Doğacan AKTAŞ

Antalya, 2018

GİRİŞ

Sinema icat edildiği günden bugüne üretim olanakları noktasında ciddi sorunlar barındırmaktadır. Film üreticileri, yaşanan bu üretim zorlukları çerçevesinde sinemanın sanat yanı ve endüstriyel tarafı arasında ince bir çizgide var olmak zorunda kalmışlardır.

Sinema sanat yanı ile film üreticileri tarafından her defasında olumlanarak sunulmaktadır. Sinemanın yaratıcılık, estetik, yeni bir idea, yaklaşım farklılığı, yeni bir dünya görüşü paylaşımı, estetik bir yaratım mekanizmasından oluştuğu bilinmektedir. Sanatçı yaratımı olarak, bir “sanat” olarak sinema olumlanmaktadır. Sinema başlangıçta bir icat olarak ortaya çıkmasına rağmen zaman içerisinde sanatsal olanaklarının keşfi gerçekleşmiştir. Işık, kompozisyon, ses, kurgu, görüntü, dekor, makyaj, oyunculuk gibi olanakların gelişmesiyle sinema sanat olarak yerini almıştır. Sinema, Sanayi Devrimi ile birlikte toplumsal, ekonomik ve siyasal şekillenmelerin olduğu bir dönemde icat edilmiştir. Sinema hem bir endüstriyel araç hem de sanatsal özellikleri taşıyan bir sanattır. Bu sanatın icrasının, icat edildiği ilk günden bugüne kadar çok zor olduğu bilinmektedir. Filmlerin pazarlanması, üretim için gerekli film ekipmanının temini, film bütçesinin oluşturulması, film ekibinin oluşturulması noktasında ciddi sorunlar barındırmaktadır.

Sinemanın ekonomik boyutu ile sanatçı üretimi olma konusu tartışılır hale gelmektedir. Eserin üretim süreçleri ele alındığında; ekonomi bilen, para kullanımına hâkim, çözüme odaklı, iş bitirici, kimi zaman çözülemeyen işi kendi çözmek zorunda olan ve her işten biraz da olsa anlamak zorunda kalan sinema sanatçılığı sorunu karşımıza çıkmaktadır.

Sinema, içinde bulundurduğu gişe gelirleri, yapım giderleri, ekipmanların temini veya yeniden üretimine kadar büyük bir endüstriyel süreçten ibarettir. Sermayayele doğrudan bağlantılı bir sanatçı üretimidir. Filmin yaratıcı, estetik yanlarının yanında; gelir–gider dengelerinin bilindiği, dağıtım ve gösterim imkânlarının iyi hesaplandığı ekonomik bir yapı üzerine oturtulmuş bir sanattır. “Sinema endüstrisinin en küçük yapıtaşı ‘prodüksiyon’ dur. Prodüksiyonun ortaya konduğu üretim süreci ise altı temel aşamadan oluşur. Bu aşamalar şunlardır: finans, üretim öncesi, üretim, üretim sonrası, dağıtım ve gösterim” (Özkan, 2010: 22). Bu süreçler düşünüldüğünde, en küçük birimi gerçekleştirebilmek için çarklının her aşamasının tamamlanması gerektiği görülmektedir.

Sinema keşfedildiği günden bugüne dünyanın en pahalı sanatlarından biri olarak bilinmektedir. Sinema sanatını icra etmek isteyen sanatçılar birden çok film ekipmanına, yapım için gerekli sermayeye, teknik ekibe, yazara, oyunculara v.b. çeşitli kaynaklara ihtiyaç duymaktadır. Bu ihtiyaçlar zaman içerisinde teknolojinin gelişmesiyle farklı boyutlara gelerek

sinema sanatını kendi içerisinde dev bir endüstri, dev bir pazar haline dönüştürmüştür. Sinema filmleri, salonlarda biletlerin satılmasından öte, farklı pazarlama teknikleriyle dünya üzerinde satılabilir hale gelmiştir. Bu sayede film sanatı üretilebilir, tekrarı oluşturulabilir bir konumda ayakta kalmıştır. Endüstri haline gelen sinema kendi içerisinde üretim mekanizması yaratabilmiştir. Endüstri içinde üretilen filmler dünyanın farklı noktalarına satılabilmektedir. Film karakterlerinin çeşitli oyuncakları, t-shirtleri, kostümleri v.b. ürünler ile çeşitli pazarlama çalışmaları sayesinde gelir sağlanabilmektedir. Filmlerin çekildiği mekânlar müzelere dönüştürülmekte, eğlence parkları kurulmakta, insanların sürekli ziyaret edebileceği merkezler oluşturulmaktadır. Bu merkezlerde aktif tüketim (yiyecek-içecek) gelirleri sinema endüstrisi içerisinde katılarak dev ekonomiye farklı bir gelir kaynağı olarak eklenmiştir. Film karakterlerinin telifleri sayesinde alternatif pazarlarda ayrı gelirler doğmaktadır. “ Film endüstrisi başka kültür ekonomisi sektörleri olmak üzere birçok sektörü de tetikleyerek çarpan etkisi yaratmakta, kentlerin imajını etkilemekte ve kent ekonomisinde önemli bir yeri olan turizm sektörünü harekete geçirmektedir” (Özkan, 2010: 13). Sinema sektörü içinde bulunduğu şehir için yüzen fabrika gibi tanımlanmakta, iş imkânları yaratarak katma değer sağlamaktadır. Ekipler her yapım sonrasında ayrılmakta ve sonraki çalışmalarda tekrar bir araya gelerek endüstriyel üretimlerine devam etmektedirler. Sinema endüstrisi bağlı olduğu diğer yan endüstrilere de etki ederek ekonomik kazanç yaratmaktadır. Bu sayede film üretimi daha kolay hale gelmektedir.

Bu tip bir endüstriyel süreçte filmler pazarlanabilir konumda iken film yapımı noktasında sorunlar yaşanmamaktadır. Çünkü endüstriyel dönüşüm sağlanabilmiştir. Ancak bu dönüşümü sağlayamamış veya endüstriyel sürece dâhil olamamış üretimler için film yapımı sorun haline gelmektedir. Bu süreçte yaşanan zorlukları, film üreticisi olan Jill Sprecher şu şekilde dile getirmektedir: “Finans sağlama kısmı, film yapımı sürecinin kesinlikle en zor ve en zaman alıcı kısmı, Finans sağlama için birilerine gidiyor, ardından oyuncular buluyorduk. O sırada para işi suya düşüyor ya da oyuncuların biri vazgeçebiliyordu. Böylece her şeye sil baştan başlıyorduk. Ama bu durum bağımsız filmler için genel bir sorundur. Bu, bir çeşit hokkabazlıktır” (Holm, 2011: 48). Sürecin dışındaki her üretim zorlu yollardan geçmektedir. Hedef kitlenin beklentileri dışında tekrara dayanmayan bir film üretilmek istendiğinde konuya yapımçı bulabilmek zor hale gelmekte, bu durum sinema sanatı için çeşitli sorunlar doğurmaktadır. “Üretim alanında ticari temelli yaklaşımların egemen olmasıyla birlikte anlatıların giderek birbirini tekrar eder hale gelmesi film üretiminde tek tipleşmeye yol açmakta”dır (Yüksel, 2018: 343). Sinema endüstrisi pozitif yanıyla üretim olanaklarını baki

kılmakta, negatif yanıyla da hedef kitlesini memnun etmesi gereken içerikler üretmek zorunda kalmaktadır.

Tarihsel yolculuğunu da ele alarak Türkiye’de sinema endüstrisi üzerine düşündüğümüzde, ilk yıllarında keşiften ibaret ve tiyatronun etkisinde olan bir döneme rastlamaktayız. Hemen akabinde 1960-1975 yılları arasında; halkın televizyondan ziyade sinemayı biricik kıldığı dönemlerde çok sayıda film üretildiği bilinmektedir. Ancak çeşitli sebeplerden ötürü sürecin devamlılığı sağlanamamış, endüstriyel bir yapıya dönüştürülememiştir. 1990’larla birlikte Türk Sineması bağımsız yapımcı-yönetmenler kuşağıyla farklı bir üretim modeline geçmiştir. Dönemin sosyolojik etkileriyle birlikte yapımcı modelinin yok olmasıyla, filmini çekmek isteyen yönetmenler, bu filmler için kaynaklarını kendileri yaratmak zorunda kalmıştır. Özkan bu durumu, “Sinemaya, tıpkı inşaat sektöründe olduğu gibi bir kazanç alanı olarak bakan ve parasını bu alana yatıran ‘yatırımcı’ yok. Yatırımcının eksikliği bugün karşımıza, yönetmen-senarist ve hatta oyuncu kimliklerinin en birini taşıyan, kendi prodüksiyonunu kendisi gerçekleştirmenin yollarını arayan ve bu nedenle sanatsal kaygıların yanı sıra, finansal kaygıları da göğüsleyen bir yapımcı tipi getiriyor” şeklinde ifade etmiştir (2010: 63). Yapımcıların salon bulma standartlarına eşlik etme zorunluluğundan filmlerin yaratıcılığı üzerinde baskı oluşturmaya başlamışlardır. Salon gelirlerinden mahrum kalan üreticiler hedef kitlenin istekleri noktasında benzer beğenilere hitap eden, birbirinin aynısı işler üretmeye başlamıştır. “Sinema 1990’lara 80’lerden devraldığı üretim sorunuyla girmiş, üretilen film sayısındaki düşüşün yanı sıra filmlerin gösterim olanağı bulamaması, sorunun bir diğer boyutu olarak ortaya çıkmıştır” (Yüksel, 2018: 339). Salon bulamayan filmler alınıp satılma özelliğini yitirmekte ve buna bağlı olarak üretim zorlukları ortaya çıkmaktadır. Salon gelirlerinden mahrum kalan film üreticileri bir sonraki filmlerini üretme sürecinde sorunlar yaşamaktadırlar. “Tarihsel bir perspektiften üretim tarzı açısından Türk Sineması: endüstrileşemeyen bir sektör” (Erkılıç, 2014: 217). Endüstrileşemeyen Türk Sineması bir filmin aktif olarak kazanca dönme noktasında ciddi sorunlar yaşamaktadır. “Film endüstrisinin yapısını belirleyen, filmin bir mal olarak alınıp satılma özelliğidir” (Armes’den akt. Keskin, 2008: 2). Sinema eğitimleri almış, kendisini geliştirmiş geniş bir üretici kitlenin, endüstrileşeyemen bu sinema sürecinde, değer bulamayan filmleri sinema tarihinde yok olmaktadır. Oluşamayan endüstriyel atmosfer sebebiyle film üretiminde alternatif yollar arama gereksinimi duyulmaktadır.

Türkiye’de 1990’larla birlikte yönetmenlerin bireysel yapım şirketlerini açtıkları yeni bir sürece girilmiştir. Yönetmenler şahsi kaynakları ile filmler üretmiş, filmleriyle festivallerden dönüşler almış; salon başarıları fazla olmasa da filmler Türk Sinema tarihinde

önemli bir yer edinmişlerdir. Bu bireysel süreçler, öz kaynaklar ve kişisel çabalar sayesinde yürütülmüştür. “Avrupa Görsel-İşitsel Gözlemevi Raporu’na göre diğer Avrupa ülkeleriyle kıyaslandığında Türkiye’de sinema endüstrisine yönelik düzenlemeler en düşük seviyededir” (Erkılıç, 2008: 62). Endüstriye dair düzenlemelerin yetersizliği film üretimini güçsüz kılmaktadır. Bunun yanı sıra film endüstrisi için destek programı eksikliği ciddi bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. “Türkiye, uluslararası film endüstrisi için destek programı olmayan sayısı giderek azalan ülkelerden biridir” (Keskin, 2008: 69).

Türkiye’de tarihsel süreci ele alındığında, film yapımının her dönemde kendi dönemine özgü yapım sorunları barındırdığı görülmektedir. Nitelikli teknik eleman yetiştirilmesi sinemanın icadının birinci yüzyılında yeni yeni sağlanmaya başlamıştır. Keskin’e göre, Türk film endüstrisinin karakteristik problemi olanaksızlık ve deneyimli eleman eksikliğidir (2008: 19). Yetişen elemanların endüstriyel süreçte aktif olarak rol alması uzun yıllara mal olmaktadır. Sinema, sinema oyunculuğu eğitiminden ziyade tiyatro oyuncularının hâkim olduğu bir dönem içinde var olmuştur. Dolayısıyla bu çalışmanın ortaya çıkış noktası; üretim potansiyeli açısından endüstrileşemeyen Türk Sineması’nda yerleşmiş üreticilerin dışında yeni üreticilerin keşfini mümkün kılınabilecek alternatif yöntemlerin varlığına dikkat çekmektir. Çalışma boyunca, film üretim için kullanılan veya kullanılabilecek; sanatçı ile sinema arasındaki bağı kuvvetlendirecek, cesaretlendirecek alternatif yöntemlerin varlığı araştırılmıştır. Çalışmada endüstrileşemeyen Türk Sinema sektöründe Türkiye’de yetişen mezun sinemacıların yaratıcılıklarını değerlendirebilecekleri sahaların var olabileceği tartışılmıştır.

Bu tartışmada, literatürde farklı kavramlar altında benzer kalıplarda tanımlansa da en genel çatı olarak bağımsız sinema tanımı karşımıza çıkmaktadır. Birçok kaynakta bağımsız sinema olarak tanımlanan bu alternatif yöntemlere daha lokal bir bakış getirdiğimizde, gerilla sinema teknikleri de karşımıza çıkmaktadır. Bağımsız sinema kavramı daha geniş tanıma işaret etmektedir. Ancak genel tanımların birbirine eklemlenerek ilerlediğini anlamak gerekmektedir. Farklı kavramlar olarak değerlendirilse bile süreçleri anlamak için benzer tanımları incelemek doğru olacaktır. Bağımsız sinema genel bir tanım olarak, gerilla sinema yöntemlerini de kapsamaktadır. Bağımsız sinema, “Genellikle parasal kaynağı işleyim içinden bulamamış yapımcı ve yönetmenin kendi kaynaklarından, işleyim dışı kaynaklardan sağladığı parayla çevrilen film” (Özön, 2000: 83) olarak tanımlanmaktadır.

Tanımlara baktığımızda üretim sorununun ekonomiyle olan ilişkisi görülmektedir. Gerilla sinema yöntemleri tam anlamıyla böyle bir süreçte devreye giren alternatif yapım teknikleridir.

Tanımlama zorluğunun temel sebebi süreçlerin benzer noktalarının fazla oluşudur. Bir diğer kavram olarak Karşı sinema, yine benzer şekilde gerilla sinema yöntemleri'ni kapsayan bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. “Karşı sinema filmler, sermayesinin bağımsız olduğu veya bir stüdyo tarafından üretilmeyen filmlerdir” (Gürkan, 2015: 19). Gerilla sinema yöntemleri sermayesiz bağımsız yapılarda tercih edilmekte, bir stüdyo tarafından değil bireysel yapımlar aracılığı ile gerçekleştirilmektedir. Temel olarak bütün tanımların ortak noktası, bir filmi hayata geçirmek için sermayenin hazır olarak bir kurumdan ya da stüdyodan çıkmadığına işaret etmektedir. Bir başka deyişle karşı sinema hem içerik hem de anlatıda ana akıma karşı gelmekte iken gerilla sinema içerikten ziyade önceliği film yapımına vermektedir. Bu kavramlara göre hepsi birer bağımsız sinema olarak tanımlanır. Dünya Sinema Tarihi yolculuğu içinde temel stüdyo üretimleri veya ana akım üretim mekanizmaları dışında alternatif yaklaşımlara rastlanmaktadır. Bu yaklaşımlar gerilla sinema tekniklerine denk gelen uygulamaları içermektedir. Bağımsız sinema çatısı altında: “Art-house”, ‘Bağımsız’, ‘Yeni’ ve ‘Yeni Dalga’ gibi terimler ‘dominant’ ya da ‘ana akım’ sinemalardan ayrı tutulan kavramlardır. Fransa'daki ‘Yeni Dalga’, karşı sinemanın arketipi (ilk örneği) olarak değerlendirilmektedir” (Gürkan, 2015: 30). Alternatif sinema yöntemi olarak gerilla sinema teknikleri ana akım projelerde de uygulanabilmektedir. “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” (Gülbüz, 2015: 271). Ana akım yapımlarda geniş kaynaklara sahip olunması nedeniyle fazla rastlanmayan alternatif yöntemler, çoğunlukla alternatif yaklaşımlarda karşımıza çıkmaktadır. İç içe geçtiği durumlar da söz konusudur ancak tanımlamada net bir konuma yerleştirilememektedir. Alternatif yaklaşımların gerilla sinema tekniklerine ilham verdiği söylenebilir.

Dijital olanakların gelişmesiyle bağımsız film yapımcılığı farklı noktaya taşınmıştır. Olanakların artmasıyla gerilla sinema teknikleri kolay ulaşılabilir, üretilebilir ve paylaşılabılır hale gelmiştir. Bu olanaklar film üreticilerine üretim cesareti kazandırmış, düşük bütçeli filmlerin üretilmesine olanak sağlamıştır. Büyük ekipler yerine daha bireysel çalışmalar hayat bulmuştur. “Sinemanın üretim sistemlerinde zorlu kimyasal tabanlı süreçlerden daha ucuz ve pratik kullanım olanakları sunan dijital teknolojilere geçiş, bağımsız ve yaratıcılığı destekleyen bireysel çalışmaların da önünü açmaktadır” (Yıldız, 2010: 47). Bu bireysel çalışmalara Özalp'in sunduğu örnek önemlidir: “100 bin doların altındaki bütçelerle, düşük (küçük) bütçeli film yapmak ise özellikle Robert Rodriguez'in El Mariachi filminin uluslararası dağıtıma girip başarılı olmasından sonra daha fazla gündeme gelmiştir” (Özalp, 2008: 30).

Sinemadaki dijital dönüşüm pelikül masraflarını yok ederken, bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi film yapımcılığındaki olanakları artırmaktadır. Bu olanaklar film üreticileri arasında demokratikleşmeyi sağlamıştır. “Bilgisayar, dijital sanat üretiminde geleneksel anlamda bir yardımcı araçtan vazgeçilmez bir ortak yaratıcı konumuna kadar uzanmaktadır. Bu bağlamda dijital sanat içerisinde bilgisayar sadece ifadeyi somut bir şekilde anlatmakta kullanılan, bir ressam için tuval, fırça veya boya gibi bir yardımcı araç değil, aynı zamanda üretim sürecine ortak olan bir yaratıcı konumuna ulaşmıştır” (Sağlamtimur, 2010: 217). “Elektronik teknolojinin ucuzlaması ve hızla yaygınlaşması, alıcıların küçülüp ekonomik hale gelmesi, dijital teknoloji ile ulaşılan görüntü kalitesi, çevremizde gördüğümüz her insanı potansiyel yönetmen konumuna taşımaktadır” (Yıldız, 2010: 47). Bilgisayar teknolojisinin olanakları, çalışmanın konusu olan düşük bütçeli film yapımına fırsat sağlayan en temel etmenlerden biridir.

‘Dijital olanakların yarattığı fırsatlar, sanat olarak sinemanın üretimi için sinemacıların önünü açabilir mi?’, ‘Var olan stüdyo üretimi biçimi dışında alternatif bir sistem sağlanabilir mi?’, ‘Film üreticileri hangi imkânları yaratarak ideallerindeki film üretimi gerçekleştirebilir?’, ‘Bir filmin hayata geçirilmesi noktasında hangi alternatif kaynaklara başvurulabilir?’ gibi sorular çalışmanın temel sorunsallarını oluşturmaktadır. Bağımsız sinemanın olanaklarının film üreticilerine film yapımı için cesaret verdiği söylenebilir. Ancak Türkiye’de film üretiminin devamlılığı nasıl sağlanabilir sorusu hala tartışılmaktadır. Türk Sineması, üretimin devamlılığı noktasında endüstrileşememektedir. Sinema okullarından mezun olan, kendisini bu konuda eğiten sinemacılar ile film üretiminin devamlılığı nasıl mümkün kılınabilir? Bu olanaklarla yaşanan üretim sorunlarına alternatif çözümler mümkün olabilir mi?

Çalışma boyunca, film üretim için kullanılan veya kullanılabilecek alternatif yöntemler ortaya konmaya çalışılmış; sanatçı ile sinema arasındaki bağı kuvvetlendirecek, cesaretlendirecek yöntemlerin varlığı araştırılmıştır. Dünyada film üretiminin, sinema endüstrileştiği sürece mümkün olabileceği görülmektedir. Türkiye de ise lokal bir yapılanma ile üretim enstrümanlarına sahip olan kişiler çevresinde toplandığı söylenebilir. Bu duruma sebep olarak Türkiye’de yaşanan temel sorunları ‘nitelikli eleman sorunu’, ‘film yapımı için ekonomik kaynaklarının olmayışı’, ‘film yapımcılığına desteğin yetersiz oluşu’, ‘dağıtım ve salon sorunu’, ‘ekipman sorunu’ gibi başlıklar altında toplayabiliriz. Çalışmanın temel amacı alternatif kaynaklar kullanılarak film üretiminin nasıl mümkün olabileceğini ortaya koymak; sinema sektöründe uzun süredir kullanılagelen bu yöntemleri görünür kılmak ve Türkiye’de film üretimi noktasında endüstrileşemeyen sinemanın üretimi alternatif yollarla mümkün olabilir mi sorusuna cevap aramaktır.

Dolayısıyla çalışmanın birinci bölümünde tarihsel olarak alternatif üretimin varlığını gösterir nitelikte; dünyada üretilen ilk filmler, sanatın kendi içinde alternatif bir yaklaşım olarak tanımlanmaktadır. İlk sinemacıların sinemaya kattığı teknikler alternatif bir algıyla yorumlanmıştır. Amerikan Stüdyo Sistemi film üretimi noktasında temel üretim merkezi olarak alınmaktadır. Alternatif film üretimine ilham veren sinema akımları süreci anlaşılması amacıyla detaylandırılmıştır. Alternatif üretimler bugün Gerilla Sinema teknikleri uygulayan film üreticilerine öncülük edecek bir biçimde anlatılmıştır. Hemen akabinde çalışmanın temel omurgasını oluşturan Türkiye’de sinema üretimini anlamak adına Türk Sinema yolculuğu anlatılmıştır. İlk sinemacılar alternatif bir üretici olarak tanımlanmaktadır. Türk Sineması endüstriyel olarak 1950 öncesi ilk filmler, 1950-1990 arası sektör denemesi, 1990 sonrası bağımsız yapımlar olarak üç bölümde ele alınmıştır. 1950 öncesi ilk sinema serüveninin içinde bulunduğu imkânsızlıklar alternatif tekniklerle benzer olarak yorumlanmıştır. İkinci dönem bir nevi stüdyo sisteminin benzeri olacak şekilde tek tip üretimlerin çoğaldığı, seyirci odaklı üretimlerin arttığı bir yandan da ülke sinemasına katkı sağlayacak film üretiminin geliştiği dönem olarak tanımlanmıştır. Ülkenin içinde bulunduğu çeşitli sebepler ile 1980 ile birlikte yarım kalan bir deneme yolculuğu olarak anlatılmıştır. Üçüncü dönem ise çalışmanın temel omurgasını oluşturmaktadır. Gerilla film üreticiliği, 1990 sonrası ortaya çıkan bağımsız yapımcı - yönetmen film üreticiliğinin devamı olarak düşünülebilir. 1990 sonrası üretim yapan sinemacılara benzer tepkilerle ile günümüz film üreticiliğinin alternatif çıkış yöntemlerinde ortak noktalar bulunmaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, sanatın malzemesiyle ilişkisi anlatılmıştır. İlk dönemden itibaren sanat malzemesi tartışılmaktadır. Dünyanın en pahalı sanatı olan sinemanın alternatif enstrümanlarla üretebileceği görülmektedir. Bu alternatif tekniklerden sektörde en yaygın bir biçimde kullanılan kavram olan gerilla sinema teknikleri açıklanmıştır. Politik ve siyasi anlamından uzak bir şekilde gerilla sinema; sinema tekniklerinin var olan endüstriyel teknik malzemeler yerine kullanılabilir alternatif üretim malzemelerini kapsamaktadır. Gerilla sinema tanımlanırken sadece film ekipmanıyla sınırlandırılmamış alternatif üretim olanaklarını temsil edecek diğer deneyimlere de yer verilmiştir. Bütçesi olmayan bir film üreticisinin, hazır malzemelerle profesyonel sonuçlar alabileceği alternatif film ekipmanlarını nasıl üretebileceği anlatılmıştır.

Çalışmanın araştırmayı içeren üçüncü bölümünde ise, öne sürülen savların sektörel karşılıkları, alternatif yöntemlerle film üretimleri gerçekleştirmiş film üreticileri ile derinlemesine görüşmeler yapılarak saptanmaya çalışılmıştır. Bu bölümde katılımcıların üretim

süreçlerinde uyguladıkları teknikler alternatif yapım süreçlerinin nasıl yapılandırıldığı çalışmanın temel soruları ekseninde yapılan derinlemesine görüşmelerle ortaya konmuştur.

Çalışmanın Problemi

Türkiye’de var olan film üretim yöntemleri dışında alternatif bir üretim yöntemleri var mıdır? Sinemaya yeni başlayan veya imkânsızlıklarla film üreten sinemacılar için film üretimini mümkün kılabilen teknikler geliştirilebilir mi? Alternatif tekniklerin uygulandığı filmlerden başarı elde edilebilir mi? Dünya Sinema tarihi ve Türk Sinema tarihinde alternatif tekniklere benzer uygulamalar var mıdır? Soruları çalışmanın problemlerini oluşturmaktadır.

Çalışmanın Amacı

Türkiye’de film üretimleri gerçekleştiren sinemacılar, film yapım süreçlerinde; film çekimi için gerekli ekipmanın temini, film ekibinin oluşturulması, film için ekonomik kaynakların yetersizliği, sinema sektöründe yer bulmanın güçlüğü gibi sorunlar yaşamaktadırlar. Çalışmanın temel amacı bu sorunlara alternatif olabilecek yöntemlerin işlevselliğini ortaya çıkarmaktır.

Çalışmanın Varsayımları

Çalışmanın varsayımları şöyle sıranabilir:

- ✓ Dijital olanakların artması, alternatif sinema tekniklerini geliştirmiş ve sektöre genç sinemacılar ve imkânı kısıtlı sinemacılar için sektöre uygulama/yapım aşamasında yeni bir soluk getirmiştir.
- ✓ Alternatif yöntemler Türkiye’deki sinema sektörüne çeşitlilik kazandırmakta, film üretimi noktasında öğretici ve cesaret verici olmaktadır. Yeni sinemacılara film üretimi noktasında ilham kaynağı olmaktadır.
- ✓ Alternatif sinema teknikleri kullanılarak da başarılı bir filmler yapmak mümkündür.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada Türkiye’deki alternatif yöntemleri kullanarak filmler üretmiş sinemacılar ile görüşmeler yapılmıştır. Derinlemesine mülakat yöntemi kullanılarak toplam 12 sinemacı ile görüşülmüş, temalar kategorize edilerek görüşmenin çerçevesi belirlenmiş, görüşme sonuçlarından elde edilen bulgular değerlendirilmiştir.

Çalışmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın çalışma evreni Türkiye’de film çekenler, örneklemini ise bu sinemacılar arasından seçilen 12 sinemacı oluşturmuştur. Seçilen katılımcıların, alternatif yöntemleri kullanan uygulamaları deneyimlemiş olmaları en temel kıstas olarak alınmıştır. Bunun yanı sıra alternatif teknikleri kullanarak ürettikleri filmlerle ile film festivallerinden genel bir başarı elde etmiş olmaları, sinema sektöründe görev almış olmaları da örneklemin sınırlılıklarını oluşturmaktadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

ALTERNATİF TEKNİK OLARAK SİNEMANIN KEŞFİ VE GELİŞİMİ

1.1. Alternatif Olarak İlk Filmler

Sanatın, doğa içindeki insanın çevresindeki olayları kayıt altına almakla başladığı bilinmektedir. Sanat insan üzerindeki etkilerini dışa vurma isteğiyle var olmaktadır. Bu kimi zaman duvarlara çizilen resimlerle gerçekleşmiş kimi zaman ateşin etrafındaki dans figürleriyle gün yüzüne çıkmıştır. Sinema da bu sanat dallarından biri olarak varlığının keşfine öncülük edecek birçok ilkel yolculuktan geçmiştir. Karanlık oda deneyinden ilk olarak M.Ö. 5 y.y. da Çinli düşünür Mo Ti tarafından bahsedildiği görülmektedir. M.Ö. 300’lerde Aristoteles bir delikten bakarak ay ya da güneşin yansıyan görsellerini saklayabileceğini söylemiştir. İbn-i Heysem, M.S. 1000’li yıllarda söz ettiği karanlık odaya rastlanmaktadır. Karanlık bir kutudan açılan delik sonrası ışığın girdiği duvara görüntünün ters olarak düştüğünü söylediği bilinmektedir. 1480’li yıllara geldiğimizde ise Leanordo da Vinci’nin katkıları kara kutu uygulamaları açısından geliştirdikleri sinema sanatının keşfine öncülük etmektedir. 1550’li yıllarda karanlık bir odadaki deliğin önüne cam disk yerleştiren Jerome Carden ilk modern alıcıları tasarlamıştır. İlk fotoğraflar 1816 yılında duyarlı maddeli yüzeylerin ışık altında renkler aldığı Joseph Nicephore Niepce tarafından elde edilmiştir. Kimyasal olarak icat edilen ilk fotoğraf karesinde hareket eksiktir. Kameranın icadı el ile çevrilen ilk kameralarla ile başlamıştır. İnsan gözünün algısından faydalanarak görüntülerin hareketli olarak algılandığı ilk icatlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Yeni bir icatla ortaya çıkan bu yeni sanata verilen isim, Latince hareket anlamına gelen kinema sözcüğünden türemiştir. Thomas Edison icat ettiği kinetograf ve kinetoscope aygıtları ile sinema sektörü teknik olarak var olmaya başlamıştır. Bu aygıtlardan yola çıkan Lumiere Kardeşler icat edecekleri aygıtla bugünkü isimle sinemayı icat edenler olarak karşımıza çıkacaklardır.

“Film endüstrisinin kökleri, projeksiyon makinesinin icadıyla Sinema’nın doğuşuna ayarlanıyor. 1880 yılından itibaren gerçekleştirilen tüm denemeler arasında, gerçek anlamda bir projeksiyon makinası olarak nitelendirilen icat Lumiere kardeşlere aittir” (Özkan, 2010: 19).

Sinemanın mucidinin kim olduğu tartışılmaktadır. Bu konuda birçok isim tartışıla gelsin, ilk Louis ve Auguste Lumiere ‘**Cinématographe**’ ismiyle kullandığı buluşlarıyla birlikte sinema tarihinde ilk sinemacılar olarak yerlerini almışlardır. Yunanca ‘kine’, ‘hareket’ anlamına; ‘graph’ sözcüğü ‘yazmak’ anlamına gelmektedir. ‘Hareketi yazan’ anlamına gelen bu icat sinemanın doğuşu olarak görülmektedir. “Bilindiği üzere, 19. yüzyıl teknolojinin

Batı’da genel anlamda geliştiği bir dönemdir ve sinematografi de teknik aygıtların birleşimi olarak bu yüzyılda yapılan keşif ve icatların bir toplamıdır” (Ceram’dan akt. Gülçur 2017: 525).

1895 yılında Lumiere Kardeşler Paris’te Capucines Bulvarı’ndaki Indien du Grand Cafe salonunda, ‘Lumiere Fabrikalarından Çıkış’ adlı gösterimle tarihe adını yazdırmışlardır. Lumiere Kardeşler icadın kısa süreli olacağını düşünerek ellerindeki icattan bir an önce faydalanmak için birçok kopyasını yapma kararı alırlar. Aygıtı kullanacak operatörler yetiştirmeye başlayan Lumiere Kardeşler, yabancı ülkelerde yapılacak çekimlerin daha fazla ilgi çekeceğini düşünmüşlerdir. Dünyanın dört bir yanına operatörler gönderirler. Lumiere Kardeşlerin operatörlerinden Doublier, Mesguich ve Promio ülke ülke gezerek çekimler yapmaya başlarlar. 1896 yılında Promio İstanbul’a gelerek Haliç’in, Boğaziçi kıyılarının panoramasını, Türk piyadesinin geçit törenini kayıt altına almıştır.

Bu sürede Lumiere Kardeşler ilk filmler diyebileceğimiz birçok filme imza atar. Açık alanlarda çekilen bu filmlerin senaryoları ve yönetmenleri yoktur. Sinemanın anlatım gücünden yoksun, kameranın kayıt alma yetisinden ibaret çalışmalardır. Bunlar: “Trenin Ciotat İstasyonu’na Girişi”, “Bahçesini Sulayan Bahçıvan”, “Deniz Kıyısında” ve “Lumiere Fabrikası’ndan Çıkan İşçiler” filmleridir. İçinde bulundukları zaman çerçevesinde bu filmler toplumlarında alternatif bir yaklaşım olarak tanımlanabilir.

Fransız Sihirbaz Georges Méliès, Lumiere Kardeşlerin ilk gösterimi sırasında salonda bulunmaktaydı. Méliès İlk dönem filmlerindeki anlatı sorunlarına, kurgu yöntemleri üzerine denemeleriyle yeni bir yol çizmiş; icatlarıyla ilk görsel efektleri kullanan kişi olarak tarihe adını yazdırmıştır. 1890 dünyasında popüler olan sihirbazlık numaraları Méliès için yeni bir icat alanı doğurmuştur. “Méliès, sinemanın, gerçekliğin ötesine geçerek fantastik dünyalar üretme kapasitesini fark etmiştir” (Ellis’den akt. Serdaroğlu, 2016: 119).

Sinemanın gelişmesindeki kilometre taşı olacak olan kurgu Georges Méliès’le gelişimini sürdürmüştür. Sessiz dönemin verdiği rahatlıkla o zamana kadar ‘olanı’ anlatan sinemacılar oyuncu ihtiyacı duymamışlardır. Georges Méliès’in kurgu üzerinde yaptığı icatlar, kurgunun varlığını bize göstermektedir. Kurmaca ve ilüzyon katarak seyircilerden büyük ilgi toplamıştır. “Méliès, ayrıca sinema alanında, kare kare canlandırma, minyatür çekimleri, canlandırma ve maskeleye gibi her biri birer icat sayılabilecek birçok teknik geliştirmiştir” (Güney, 1996: 14). En ünlü filmi ‘Aya Yolculuk’, fantastik sinemanın ilk örneklerindendir. Bu film sinema tarihi için bir dönüm noktasıdır. Aya Yolculuk filmi ile sinema, ‘öykü anlatmayı ve mizansen’ i icat etmiştir. Anlatılmak istenen hikâyeye göre görüntü, ışık, makyaj, çerçeve, dekor, kamera, fon, ışık, oyunculukla bir atmosfer oluşturularak filmin ortaya çıkarılması yenilik olarak ortaya çıkmıştır. Bunun dışında geliştirdiği özel teknikle kayıt altına alınan

imgeleri soluk gösterme tekniğini denemiştir. İlk defa stop-motion tekniğinin keşfini gerçekleştirmiştir. Méliès çalışmaları boyunca birçok deneysel hamle ile sinema içinde yeni buluşlara imza atmıştır. Georges Méliès'in sinemaya icatlarla kattığı diğer yöntemler şunlardır:

- ✓ Gözden yitirme: Kameranın durdurulup tekrar devam etmesi sonrasında silinme hissinin doğması.
- ✓ İkâme: Kamera önündeki bir kişi ya da nesnenin yer değiştirilmesiyle görüntüde hissedilen durum.
- ✓ Maket kullanma: Film hilesi yöntemi ile gerçek ebatlarında kullanılamayan eşyanın küçük bir maketi üzerinden büyük izlenimi vermesinden oluşur.
- ✓ Üste bindirme: Üst üste bindirilen pelikül film ile oluşturulmaktadır.
- ✓ Çoklu çevirim: Aygıtın merceği kapatılarak, aynı kare içinde çeşitli çevrimlerin yer alması sağlanır.
- ✓ Karartma: İki sahne arasında görüntülerinin birbirine karanlıktan kapanarak ve açılara geçmesiyle oluşur.

“Bir göz bağlamacı olan Méliès, sihrin doğasına hâkimdir. Méliès, sinemada kullanılabilir hale getirmek için tiyatro mekaniğinin her olanağını araştırır ve sinemaya uyarlanabilecek en büyük tiyatro etkilerini elde edebilmek için sayısız sinema tekniği keşfeder” (Roloff ve Seebler'den akt. Özbanazı, 2004: 14).

Méliès sonrası Edwin S. Porter'ın Büyük Tren Soygunu filmi, olanı anlatmaktan çıkıp sinemayı yeni bir sanatsal etkinlik haline taşımıştır. Hemen akabinde sinema tarihinde dev plato uygulamaları ile bilinen David Griffith, sinemanın anlatım araçlarını genişleterek kamera hareketlerini ve çekim ölçeklerini sinemaya kazandırmıştır. “Sinemanın bir icat olarak çıkışı yeni toplumsal yapıların yaşam tarzlarında ve dünyayı algılayış biçimlerinde köklü değişiklikler meydana getirdiği bir döneme rastlar” (Kılıç, 2008: 17). İlk sinemacıların üretim biçimleri, icat kültürüyle beslenerek var olmuştur. Sinema varoluşu itibarıyla yeniden üretime, alternatif üretim yöntemlerine açık bir sanat dalıdır. “İlk filmler kendi tarzları içinde gerçek anlamda bağımsızdı, çünkü bildiğimiz tarzdaki film stüdyoları 1910'ların başlarına dek yoktu. O zamana kadar bizim bugün bağımsız başlığı altında topladığımız film türüne farklı zamanlarda deneysel, yeraltı ya da avangard sıfatları da yakıştırılmıştı” (Holm, 2011: 15).

Lumiere Kardeşler, Méliès ve sinemaya katkı sağlamış ilk sinemacılar, sinemanın gelişiminde öncü olmakla beraber bulundukları döneme, sanatsal açıdan alternatif bir teknik yaklaşım sunmuşlardır. Sanatsal dışı vurum çerçevesinde icat ettikleri makinalar, anlatı olanakları ve diğer bütün unsurlar, insanın icatçılığı ve yaratıcılığını göstermektedir. Bu yaratım süreçleri sinemanın ilk dönemleri itibarıyla sanatsal ve toplumsal açıdan yenilikçi olarak

tanımlanabilir. Yaşadıkları toplum itibariyle sanat üretimlerine alternatif getirerek toplumlarına sanat üretiminde ayrıcalıklı bir yol çizdikleri görülmektedir.

1.2. Hollywood Stüdyo Sistemi

Birinci Dünya Savaşı ile İkinci Dünya Savaşı arasında geçen süre filmlerin kitlesel olarak üretilip tüketildiği döneme işaret etmektedir. Amerikan film şirketlerinin bütünleşerek üretim, dağıtım ve gösterim tekeli oluşturduğu bir süreçtir. Yapımlarını büyük fabrika üretimleri gibi üstlendikleri dev bir merkez içerisinde yürütmektedirler. Yarattıkları sistem tüm dünya üzerinde kalıcı bir hâkimiyet doğurmuştur. Amerikan film sektörünün, Avrupa'nın savaş sonrası yıpranan sinema sektöründen pazar hâkimiyetini aldığı süreç olarak tanımlanabilir.

1900lerde (...) dünya pazarını elinde tutan Avrupa, Amerikan pazarının da yaklaşık %60'ına sahipti. Fransız film şirketleri, prodüksiyon ve dağıtım için tüm Avrupa'da ve Amerika'da şubeler kurmakta, Danimarkalı film şirketleri sinema filmlerinin atası olan tiyatro oyunlarının filmleştirilmesi konusunda uzmanlaşmakta, bazı İtalyan film şirketleri ise uzun tarihi piyesleri Avrupa ve Amerika'da gösterime sunmaktaydı (Özkan, 2010: 19).

1910 ve 1915 yılları arasında film şirketleri platolarını Kaliforniya eyaleti bölgesine taşımaya başlamışlardır. Bölgedeki arsa fiyatlarının uygunluğu yeni bölgelerin inşası konusunda kolaylık sağlamakta, doğal plato mekânlarının çokluğu uygun bütçeler sağlamakta, yerel halkın birçok etnik yapıda olması figüran ihtiyacını karşılamakta, sendikalaşmanın az olması iş gücünü ucuzlatmakta, güneşin bol olması üretim kolaylığı yaratmaktadır.

Işıklandırma tekniği sinema tarihi boyunca gelişmiştir. İlk kameralar yapıldığında ve ilk emülsiyon stok geliştirildiğinde film hızları çok yavaştı. Bu iyi bir pozlama elde etmek için çok miktarda ışık kullanmak zorunda olduğunuz anlamına geliyordu ki bu Hollywood'un ortaya çıkmasının sebebidir.(...) Kaliforniya da 365 günü gün ışığı vardı. Bu yüzden ışığın olduğu yere gitmek gibi akıllıca bir karar aldılar. Arka bahçelerinde her şeyin yapılabildiği stüdyolar kuruldu. Ana fikir yukarıda güneş parlarken açık havada çekim yapmaktı. Tanrının ışığı (Figgis, 2014: 67).

Hollywood bu sebeplerle üretim fabrikası için merkez konumunda tutulmaktadır. Dikey şirket yapılanmasıyla seri üretime geçen bir mekanizma inşa edilmiştir. “Hollywood düş fabrikası, stüdyo sistemi, yıldız olgusu ve kültür endüstrisini yaratarak fordist üretim tarzıyla yapılanarak dünyaya egemen olmuştur” (Erkılıç, 2003: 2-3).

Hollywood üç katmanlı bir cemaat görünümünde idi. Tepede, başlangıçtan itibaren yerlerini koruyan majörler -Paramount, 20th Century-Fox, Warner Bros, Universal, Disney ve Columbia- vardı. İkinci katmanda, alana daha sonradan dahil olmuş ve etkileri fazla olmayan –MGM/UA, Orion, Carolco ve New Line Cinema– yapım ve dağıtım şirketleri bulunmaktaydı. En altta ise her zaman en küçük ve hep sorunlarla boğuşmak zorunda kalan bağımsız yapım ve dağıtım şirketleri vardı (Özen ve Çelenk, 2006: 83).

Bu sistem kendi içerisinde metalar yaratmış ve üretimi standardize etmiştir. Yıldız oyuncu sistemi yaratması, majör yönetmenlerin oluşturulması, stratejik pazarlama anlayışı ve blok satış sistemleriyle kalıcı güç sağlanmıştır. “Stüdyo sistemi, büyük bütçeli filmler, yıldızlar (starlar) ve tür filmleri gibi özellikler Hollywood sinemasının hem egemen sinema olmasında hem de filmlerinin popüler bir sinema olarak anılmasında etkili olmuştur” (Gürkan, 2015: 18).

Her film, bir sonraki filmin fragmanıdır ve aynı oyuncu çiftini aynı egzotik güneşin altında birleştirmeyi vaat eder: sinemaya geç gelen bir izleyiciyi filmin kendisini mi yoksa fragmanları mı gördüğünü bilemez. Kültür endüstrisinin montaj hattı niteliği, sentetik ve kontrol gerektiren üretim tarzı, onu daha baştan reklam için elverişli kılar. Üstelik bu özellik, yalnızca film stüdyosunun fabrika benzeri işleyişinde değil, ucuz yaşamöyküleri, sözüm ona belgesel nitelikli romanlar ve hit bestelerin derlenip oluşturulmasında da kendini gösterir (Adorno, 2014: 102-103).

Hollywood stüdyo sistemi tür sinemasını yaratmış ve türler üzerinde majör yönetmenler metası oluşturmuştur. Örneğin; Hitchcock isminin gerilim türünde pazarda cazibe yaratması gibi. Stüdyo sistemi yarattığı standardize türler üzerinde kalıplar meydana getirmiştir. Kendi içinde türlerine göre farklı atmosfer ve farklı karakter algısı yaratmıştır. Bu durum yeniden yaratımın önünü açmıştır. Stüdyo sistemi içerisinde benzer senaryoları farklı türler üzerinden inşa ederek pazara sunmuştur. Tekrar tekrar benzer standartlarda film karakterleri, dekorlar, anlatı biçimi, ambiyansları, formüller çerçevesinde üretilmiştir. Her film türünün bir duygusu varolmuştur. Melodramlar duygulu, westernler coşkulu, kara filmler tedirgin, fantastik filmler kaygılı, müzikal filmler coşkulu olacak şekilde duygular barındırmaktadır. Yapı teknik unsurları dışında bazı benzer içerik kodları da yaratmıştır. Western filmlerinde kovboyların vahşi doğa üzerindeki zaferine tanıklık edilir. Yerli halkın kötü olarak tanımlandığı içeriklerle karşılaşılır. Beyazların iyi karakterler olarak görüldüğü stereotipiler oluşturulmuştur. Sonuç olarak sistemin kendini üretime odakladığı, endüstriye odaklı tipleşmenin gerçekleştiği bir döneme rastlanmaktadır. Nitelikten ziyade niceliğe odaklanan üretimin öncelikli olduğu bir fabrika olarak ifade edilebilir.

1950’li yıllar itibariyle rekabet yasaları sebebiyle majör yapının kırılması ve televizyonun etkisiyle birlikte Hollywood stüdyo sistemi gücünü kaybetmeye başlamıştır.

Majörlerin -Loew's, Paramount, Twentieth Century-Fox, RKO ve Warner Brothers salonlarından kopmalarına ve salon sahibi olmayan sanıkların -Columbia, Universal ve United Artists'in- her türlü tekeli ve ayrımcı uygulamalarına son verilmesine karar verildi. Artık filmler bağımsız gösterimcilerin aleyhine olan salon zincirleri temelinde kiralanmayacak salondan salona kiralanacaktı, blok satışı da kalkacaktı (Whitney'den akt. Çetin: 2014: 211).

Bu gelişmeyle birlikte bağımsız yapımlar kendilerine salon bulmaya başlamıştır. Bağımsız firmalar ve bağımsız yapımcılık da dönem içinde büyük artış göstermiştir. "1946-1956 döneminde bağımsız yapımcıların sayısı iki katından fazla arttı ve 150 civarına ulaştı" (Balio'dan akt. Çetin: 2014: 211).

Dönem sonrası bağımsız film üretimi, Avrupa Sineması'nın yükselişi ve üçüncü dünya ülkesi sineması atılımı stüdyo sistemini değişikliğe uğratmış ve bağımsız yapılar giderek artmaya başlamıştır. Bağımsız sinema üzerine yaptığı tanıtımda Holm (2011: 12) bu tanımın geleneksel finansman sınırları dışında yapılabilecek büyük Hollywood stüdyolarına bağlı olmayan şirketler tarafından dağıtılan filmler için kullanıldığını belirtmiştir. Dönem sonu itibariyle Hollywood egemenliğine karşı dar bütçelerle yeni yönetmeler bağımsız filmler hayata getirmeye başladı. 1969'ta Dennis Hopper tarafından çekilen 'Easy Rider' bağımsız yapımların öncüsü olarak tanımlanabilir. Artan bağımsız yapımlar Sundance Film Festivali ile dağıtım ağı yaratma fırsatı bulmuşlardır.

Amerikan sistemi dışı üretimin stüdyo sisteminden koparak yayılması ile sisteme dâhil olan küçük yapımcılar, prodüksiyonlarını düşük sermayeyle, stüdyo ve dağıtımçıların desteğinden yoksun ya da bu desteği kullanmaksızın gerçekleştirebiliyor ve göre çok daha dar kitlelere pazarlayabiliyorlardı. Ticari amaçlarla gerçekleştirilen ana akım filmlerden farklı bir yapı içerisinde gerçekleştirilen bu ikinci türe sermayeden bağımsız olması ya da kalması sebebiyle bağımsız sinema deniyor. Bağımsız sinema: deneysel, kült filmler veya sanat filmleri gibi türlerde örnekler veriyor (Özkan, 2010: 22).

Merkez üretim ağı dışında üretilen bağımsız filmler farklı türlerde üretimler sunmakla beraber ana akım filmlerin arasından sıyrılma kabiliyeti de göstermektedirler. Amerikan Sineması stüdyo üretimi dışında gelişen bu gelişimi iki boyutlu tanımlamak mümkündür:

Birincisi 1950 ve 1960'larda Shirley Clarke, John Cassavetes ve Jonas Mekas gibi isimlerin öncü olduğu ve Amerikan Yeni Dalgası olarak adlandırılan marjinal bakışı içermektedir. Bir diğeri ise, 1960'ların sonu ile 1970'lerin ortalarını kapsayan ve "Yeni Hollywood" ya da Hollywood Rönesansı olarak bilinen mitsel süreci kapsamaktadır. Bu süreç Arthur Penn, Mike Nichols, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola ve Stanley Kubrick gibi yönetmenler ile anlam bulmaktadır (Bhangwan'dan akt. Gürkan, 2015: 31).

Sürecin alternatif teknikleri anlama noktasında çıkışı itibariyle önemli bir yeri bulunmaktadır. Amerikan sistemiyle yayılan sinema üretim biçimi dışındaki durumlar alternatif üretim biçimlerini karşımıza getirecektir. Bağımsız yapımların, sinemanın sanat yanının gelişmesi anlamında önemli bir yeri vardır. Bunun yanı sıra sinema çeşitliliğini geliştirdiğini söyleyebiliriz. “1930’ların sonuna gelindiğinde sekiz büyük stüdyo ABD’de piyasaya sürülen ve toplam gişe gelirlerinin % 90’ını oluşturan uzun metrajlı filmlerin yaklaşık %75’ini üretmiş, dağıtımçı olarak ise bütün kiralama gelirlerinin % 95’ini almışlardır. Hollywood filmleri bütün dünyada oynatılan filmlerin de % 65’ini oluşturmuştur” (Schatz’dan akt. Çetin: 2014: 212). Bu veri stüdyo sisteminin baskınlığını açıkça göstermekte ve sürecin tekdüzeliğini ortaya koymaktadır. Hollywood stüdyo sistemi sinema icadından sonraki süreçte kendini merkez olarak kabul ettirmiştir. Ancak sinemanın niteliğine dair çalışmaların öncelik olmadığını görmekteyiz. Sinema belli bir merkeze sıkıştırılmıştır ve bu merkez dışında film üretebilmek güçleşmiştir.

1.3. Dünya Sinemasında Alternatif Yöntemlere İlham Veren Yaklaşımlar

Alternatif sinema tekniklerine ilham kaynağı olacak nitelikte yaklaşımlar, manifestolar, akımlar dünya sineması tarihinde yer almaktadır. Bu yaklaşımlar alternatif üretim biçimleri geliştirerek, yeni sinemacıların dünya sinemasında var olmasına katkı sağlamıştır. Bu yaklaşımlar kendi içlerinde anlatım olanağı oluşturmaktadır. Alternatif yaklaşımlar kendisine has biçimler geliştirerek, yarattıkları üretim olanaklarıyla sinema yapmak isteyenler için ilham kaynağı olmuştur.

1.3.1. Dogma 95

Hollywood’un ana akım ürünleri olan blockbuster filmler için başarı, ekonomik değerin yüksek olmasıyla bağdaştırılmaktadır. Sinema yeni teknolojiler sayesinde seyirci üzerinde etki yaratmakta bu etki sayesinde, seyircinin gözü boyanmaktadır.

Seyirciye meta halinde pazarlanan oyuncuların, benzer temaların, yönetmenlerin varlığı sinemada tartışılır hale gelmiştir. Bu tartışmalara, Lars Von Trier ve Thomes Vinterberg, Søren Kragh Jacobsen ile Kristian Levring birlikte, 1995 yılında Dogma 95 manifestosunu yayınlayarak yeni bir bakış ortaya koymuşlardır.

Lars Von Trier sinemanın 100. yılında sinemanın geleceğinin değiştirilmesi gerekliliğini ortaya koymuştur. Sonlarını bildiğimiz endüstrileşen filmlere ayak uydurmak zorunda kalan yaratıcılıkları yok olmuş yönetmenleri eleştirmişlerdir. Stüdyo kurallarını kıramayan bu tip üretimlere karşı olarak ‘Sadelik Yemini’ altında yayınladıkları metin, Dogma 95 akımının bakış açılarını sunmaktadır.

- ✓ Çekimler stüdyo dışında yapılmalıdır. Yeşil perde ve efektler kullanılmamalı ve hikâye bunları gerektiriyorsa, ona göre mekân seçimi yapılmalıdır.
- ✓ Ses kesinlikle görüntüden ayrı üretiliyor olmamalıdır. Filmde müzik varsa da bu sahne içerisinde üretiliyor olunmalıdır.
- ✓ Kamera elde taşınıyor olunmalıdır. Tripot kullanımı yasaktır. Bu nedenle oluşacak hareketlilik serbesttir. Film kameranın olduğu yerde değil kamera sahnenin olduğu yerde olmalıdır.
- ✓ Film renkli olmalıdır. Doğal ışık kullanılmalıdır. Eğer çekilecek sahne de az ışık sorunu varsa kameraya yerleştirilecek bir ışıkla bu sorun çözülmelidir.
- ✓ Filtreler ve optik numaralar yasaktır.
- ✓ Film, gelişigüzel aksiyon içermemelidir. (Öldürme, silahlar, vs. bulunmamalıdır.)
- ✓ Filmde coğrafi ve zamansal yabancılaşmalar olmamalıdır. Film burada ve şimdi geçiyor olmalıdır.
- ✓ Film formatı 35 mm olmalıdır.
- ✓ Yönetmenin adı jenerikte geçmemelidir.¹

Manifestonun maddeleri yanında yönetmenler bütünden daha önemli gibi gördüğü ‘eser’ yaratmaktan kaçınacaklarına dair and içmektedirler. Karakterlerden, ortamdan gerçeğin arayıp bulmak yönetmenlerin öncelikli hedefleri ve en temel kaygıları olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmenler iyi bir üslup ve estetik kaygılardan asla uzaklaşmayacakları üzerine yemin etmektedirler.

Dogma 95, bağımsız sinemanın bir çıkış yolu olarak öncü akımlar arasında yer alabilir. Yüksek maliyet olgusunu ortadan kaldırmakta, sinema üretimi yapma sürecinde birçok genç yönetmene cesaret kazandırmaktadır. Dogma 95 sayesinde yeni yönetmenler düşük bütçeli filmler çekerek kendilerini gösterme fırsatı yakalayabilmişlerdir. Fransız Yeni Dalga’nın sade sinema anlayışı, gerçekçi yaklaşımı ile İtalyan Yeni Gerçekçiliği arasında bir anlatım dili oluşturmaktadır. Yapay tekniklerden ziyade, her şeyin doğal oluşturulduğu bu yaklaşımda yönetmenin ifade biçimi ön plana çıkmaktadır. Dogma 95’in savunduğu durumlar filmin üretilebilirliği noktasında yenilikçi bir bakış açısı getirmektedir. Bu durum alternatif sinema tekniklerini geliştirme noktasında film üreticilerine ilham verdiği söylenebilir. Dogma 95, film üretebilirliği için alternatif sinema tekniklerini keşfetme noktasında öncü akımlar arasında yer almaktadır. Alternatif yöntemler kullanılarak çekilen filmlerin imkânsızlıklar sebebiyle oluşan dili, Dogma 95 estetiği ile benzerlikler taşımaktadır.²

¹ <http://fikrisinema.com/kuzeyden-gelen-isik-dogma-95/> (erişim tarihi: 07.05.2018)

² bk. <http://www.dogme95.dk> (erişim tarihi: 07.05.2018)

1.3.2. Fransız Yeni Dalga Sineması

Sinema ve edebiyat aşığı Cahiers du Cinema dergisi yazarlarının, 1958'e doğru geliştirdiği bu akım; Fransa'da alternatif bir üretim sistemi olarak yorumlanabilir. Hollywood klasik anlatı kalıplarına tepki olarak ortaya çıkan bu akımın başlıca özellikleri Özön'e göre, ucuz, dar bütçeli, yıldızların yer almadığı, eşten dosttan derlenmiş oyunculu ve sokakta çevrilmiş filmler olmasıdır (Gürkan, 2015: 55). Fransız Yeni Dalga François Truffaut, Alain Resnais ve Jean-Luc Godard'ın öncülüğünde genel hatları oluşmuştur. "Hollywood tarzı stüdyo ışıklandırmasından kaçınarak filmlerini sokakların doğal ışıklarında çekmişler, ayrıca sinema tarihinin vazgeçilmez örneklerinden alıntılar yapmışlardır." (Onaran, 1999:136). Wiegand'a göre, eşlemeli ses kayıt edicileri ve ışık ekipmanları düşük maliyetli ve portatif olmuş, bütün bu gelişmeler yönetmenlerin stüdyo ihtiyacını ortadan kaldırmış ve gerçek mekânlar özgür ve otantik bir zemin sunuyordu. Ekipler küçülüyor ve genel olarak eleştirmenler ilk filmlerini ucuza mal edebiliyordu (2011: 17). Godard, 1952'de Operation Beton adında, İsviçre'nin Dix Vadisi'ndeki Grande Dixene barajının inşasıyla ilgili 20 dakikalık bir belgeseli yazıp, yapımcılığını üstlenip, yönetip, kurgusunu yapmıştı. Filmi, barajın inşaatında işçi olarak çalışırken kazandığı parayla çekmişti (2011, 16). Düşük maliyetli olan bu filmler, 2. Dünya Savaşı sonrası Amerikan filmlerinin Fransa'da yasaklanması ile seyirciyle buluşma fırsatı bulmuşlardır. Seyirciden yüksek dönüşler alan bu akımın filmleri, dönemi içerisinde düşük kaynaklarla film yapan sinemacılara yol göstermiştir.

1.3.3. İtalyan Yeni Gerçekçilik

1944 ve 1955 yıllarında İtalya'da ortaya çıkan bu akım, hikâyesi ile alternatif sinema tekniklerini uygulayan sinemacılara ilham kaynağı olmaktadır.

2. Dünya Savaşı'ndan çıkan İtalya, büyük bir yıkımla karşı karşıya kalmıştır. İtalya'da insanlar bu yıkım altında hayatlarına devam etmektedirler. Mussolini sinemayı propaganda aracı olarak kullanmak üzere platolar açmıştır. Buralarda propaganda filmleri ve halkı eğlendirmek için filmler üretilmektedir. Mussolini film üretimlerini kontrol etmekte, alternatif üretime fırsat vermemektedir. Tam böyle bir dönemde, savaş sonrası insanların durumlarını konu alan, belge niteliğinde, gerçek oyunculuklara ve diyaloglara dayanan, gerçek mekânlarda doğal ışıklar kullanılarak filmler çekilmeye başlandı. Kurguda sadelik, içerikte ise gerçeğe ulaşmak en temel hedefleri olarak söylenebilir. Kameralar stüdyodan çıkarılarak savaş sonrası yıkılan binalarda filmler çekildi. "Yeni Gerçekçilik akımı, dramatik yapının günlük yaşayışa tıpi tıpına uygun düşmesini sağlamak için yerinde incelemeye, doğaçlamaya geniş yer vermiştir." (Özön, 1972, 198). Kısıtlı bütçelerle, oyunculuk eğitimi almamış oyuncularla

filmler çekilmektedir. Rossellini'nin paylaştığı durum, savaş koşullarında film çekmenin zorluklarını göstermektedir: “Roma’nın kurtuluşundan iki ay sonra çekimlere başladık, ham film bulmak tam bir karaborsaydı. Filmi gerçek olayların geçtiği mekânlarda çekiyorduk. Para bulabilmek için yatağımı sonra komedin ve aynalı dolabımı sattım.”³

İtalyan Yeni Gerçekçi sinemacılar zor şartlar altında bile film yapmanın önemine odaklanmaktadır. Akımın sinemacıları bugünkü alternatif sinema tekniklerini kullanan sinemacılar için büyük ilham kaynağıdır. Bütçesiz film üretimi, gerçek mekânların kullanılması alternatif sinema teknikleriyle benzerlik göstermektedir.⁴

1.3.4. Yeraltı Sineması -Amerikan Bağımsız Sinema

Ticari film üretimi dışında üretilen ve dağıtılan filmlerdir. Üretim sürecinin tamamında farklı görevlerde, bir kişinin bireysel üretimi gibi üretilen sinemadır. Yönetmenin tercihleri özgürlüktür. Önemli olan unsur film üretimi sırasında yönetmenin sinema anlayışına karşı sansüre uğramamasıdır. Sınırları zorlayan, başkaldırıyı simgeleyen, cinsellik ve şiddeti şiirsellik bir araya getiren yasaklara karşı bir sinemadır. “Cesur, edepsiz ve egemen sinema anlayışına söven bir sinemaydı. Aynı zamanda bu sinema hareketi yeni Amerika Sinema Grubu olarak da biliniyordu” (Hayward, 2012:651). Amerikan sinema endüstrisi dışında gelişen bağımsız hareketleri temsil eden Yeni Amerikan hareketinin bir alt kulvarıdır. Ucuz bütçelerle, denemeler gibi ilerleyen amatör gibi görünen filmlerdir. Bağımsız yönetmenlerden VanDerBeek, Jonas Mekas, Andy Warhol, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, yeraltı sinemacılarından bazılarıdır. Yönetmen isimleri bu sinema anlayışında bireysellik sebebiyle ön plandadır. “Yeraltı sinemasının en belirgin özellikleri çok kişisel ve bireysel oluşu, bir yaratıcının kendi başına tasarladığı ürünler vermesidir” (Özön, 2000: 815).

Yeraltı sinemasıyla alternatif sinema tekniklerini uygulayan sinemacılar arasındaki en büyük bağ bireysel film üretiminde bulunmalarıdır. Alternatif sinema tekniklerinde bireysel emek ön plandadır. Bu sinema anlayışı ile en büyük ortak noktadır.

1.3.5. İngiliz Özgür Sinema

1955-1960 yılları arasında İngiliz Sinema Enstitüsü tarafından desteklenen genç sinemacılar, Lindsay Anderson’ın önderliğinde kendini göstermiştir. Özgürlüğe inanan genç sinemacıların film üretim süresince ortaya çıkan ekonomik zorluklara karşı gelişen bu hareket,

³ bk. <http://www.on5yirmi5.com/haber/sinema/yabanci-sinema/320/yeni-gercekcilik-akimi.html> (erişim tarihi: 20.05.2018)

⁴ bk. <http://manifesto-manifesto.blogspot.com.tr/2008/04/yeni-gerekilik-manifestosu.html> (erişim tarihi: 20.05.2018)

filmlerini finanse edebilecek öz kaynakları olmayan bağımsız yapımcılara imkân sağlamıştır. “Bağımsız, çekim koşullarının yetersizliğine aldırmaksızın; evlerde, sokaklarda, okullarda, dans salonlarında, meyhanelerde günlük yaşamı kendi doğal akışı içerisinde saptaması bu sinema akımının başlıca özellikleri arasında yer almaktadır” (Gürkan, 2015: 55). ‘Tutum, stil demektir; stilse tutum’ manifestosunu savunan bir akımdır.

İngiliz Özgür Sinema akımını oluşturan sinemacılarla, alternatif teknikleri uygulayan sinemacılar arasında bir bağ vardır. Her iki taraf maddi imkânsızlıklara rağmen film üretiminden vazgeçmeyen anlayışta olmalarıdır. Özellikle gerilla sinema örneklerinde rastladığımız gerçek mekânların kullanımı anlayışı en büyük ortak noktalarıdır.

1.3.6. Diğer Manifestolar ve Yaklaşımlar

1.3.6.1. Britanya Kollektif Üretim

İngiltere’de alternatif sinema yöntemlerine örnek olabilecek bir kollektif üretim girişimi bulunmaktadır. Kültürel üretim tarzını geliştirmeye, farklı bir soluk getirmek üzere Newcastle’da kurulmuştur. Wayne’e göre; 1960 yılında Amber Films tarafından kurulan kâr amacı olmayan kollektif grup 30 yıldan fazla süredir kuzey doğunun kültürünün derinliklerine inen filmler çekmektedirler. Britanya sinema tarihinde uzun ömürlü olması sebebiyle bir nevi stüdyo gibi tanımlanabilir. Çalışmalardaki temel amaç; kuzey doğu bölgesindeki kültüre ve işçi sınıfının yaşadıklarının yaşamlarına değinmektir. Amber film, bir bar kurarak içinde fotoğraf galerisi olarak kullanmaktadır. Bunun yanı sıra bu barda film setleri gerçekleştirmektedir. Amber’in ürettiği filmler insanların hayatlarıyla bağlantılı olması sebebiyle insanlarla sürekli halde işbirliği içinde film üretimi gerçekleştirmektedirler (2009: 64-65).

Britanya Kollektif Üretim girişimi alternatif üretim teknikleri açısından ilham vericidir. Sosyal kaynakların film üretimi konusundaki önemi görülmektedir. Bu boyutu ile tarihsel olarak alternatif teknikleri uygulayan sinemacılar ile benzerlik taşımaktadır.

1.3.6.2. Puget Boğazı Sinema Derneği Manifestosu

Amerikan Sineması’na karşı bir yaklaşımla ortaya çıkan bu manifestonun ideolojik konumunu anlamamız açısından Erdoğan’ın çalışmasında aktarılan detayları şu şekildedir:

Sinemanın genişliği sanal olarak bilinmezdir. Sinema seyircisi herkesin “ filmler” dediği safrayı kusan Hollywood şirket makineleri kadar Balkandır. Ortalama yetişkin hayatının dokuz yılını bu “filmleri” izleyerek geçirir bu yetişkin tamamen ticari sinema dışındaki herhangi bir şeyden habersiz kalmaya devam etmektedir. Bu filmin herhangi başka bir sanat kadar geniş olduğu fikrini benimsemeye yardımcı olamadı. “Sinema deneyimi; şirketin sahip olduğu sinema salonunda şirketin sahip olduğu koltuğa

oturtmak, şirketin yaptığı gazozu yudumlamak, şirketin yaptığı patlamış mısırı avuçlamak, şirketin yaptığı, şirketin dağıttığı beyaz, orta sınıftan erkeğin aptal burjuva, erkek bakış açısından gösterilen sömürü hakkındaki doksan ile yüz yirmi dakika arasında değişen melderamı izlemek ile sınırlanmamalıdır. Film seyircisini boş bırakmamalıdır. Film meydan okuyabilir ya da teslim olabilir, inkâr edebilir ya da onaylayabilir; film uyandırabilir ya da hipnotize edebilir hayal kırıklığına uğratabilir ya da hoşnut edebilir, tıpkı diğer sanatlar gibi. Film sanat olmayı red bile edebilir, eğer sanat olmak olanaklarını kısıtlıyorsa. Tüm gereken bunu yapmaya kararlı bir kişidir (Erdoğan, 2007: 64-67).

Puget Boğazı Sinema Derneği Manifestosu'nda endüstriyel sinemaya olan eleştirel duruşu göze çarpmaktadır. Sinemaya yeni bir örgütlülük kazandırılmak istenen bu manifestonun devamında söylenenler alternatif sinema tekniklerini uygulayan sinemacıların uygulamaları ile benzerlik göstermektedir:

İnanıyoruz ki sinema üretmek ne de izlemek için pahalı olmamalıdır. Bu nedenle bizim programlarımız düşük bütçeli yapıları destekler ve perdelerimiz herkese açıktır. İnanıyoruz ki en büyük sinema ortaklaşa olmalıdır. Bu nedenle programlarımız gerçek işbirlikçi emekleri cesaretlendirir ve ilgili herkesin hakkını verir. İnanıyoruz ki güç kişisel vizyondadır. Bu nedenle programımız kişisel dışavurumların çeşitliliği üzerine yoğunlaşır. Amaç sağlıklı fikirler düşünceler formlar ve filmleri destekleyecek sağlıklı ve yerel bir film çevresi yaratmaktır. Metot yapıma, dağıtım ve film gösterimine sağlıklı bir yaklaşım getirmeyi destekleyecek filmlere ürün değil bir deneyim olarak bakacak sağlıklı ve yerel bir çevresi yaratmaktır... Film açık bir sanattır. Zaman, sanatçıların ve seyircilerin onu açmaları zamanıdır (Erdoğan, 2007: 64-67).

1.3.6.3. Jonas Mekas'ın Manifestosu:

Amerikan bağımsız yönetmenlerinden olan Jonas Mekas tarafından, sinemanın 100. yılında yayınlanan karşıt manifesto, bağımsız, avant-garde sinemaya işaret etmektedir:

Hepinizin bildiği gibi dünya üzerinde herşeyi yaratan tanrıydı ve tüm bunların harika olduğunu düşünüyordu. Tüm ressamalar, şairler ve müzisyenler yaradılışı şarkılarla kutluyorlardı ve her şey yolundaydı, ama gerçek değildi. Bir şeyler eksikti. O yüzden yüz yıl kadar önce Tanrı sinema kamerasını yaratmaya karar verdi ve bunu yaptı da. Sonra bir yönetmen yarattı dedi ki "işte sana sinema kamerası diye bir alet. Şimdi git filmini çek, yaradılışın ve insan ruhunun düşlerinin güzelliğini kutla ve bunun tadını çıkar. Ama şeytan bundan hiç hoşlanmadı ve kameranın önüne bir torba dolusu para koydu ve yönetmenlere şöyle dedi; Bu aletle para kazanabilecekken neden dünyanın güzelliğini ve ruhunu kutlamak istiyorsunuz ki? Ve ister inanın ister inanmayın, tüm yönetmenler para torbasının peşine düştüler. Tanrı bir hata yaptığını fark etti. Yirmi beş yıl sonra hatasını düzeltmek üzere bağımsız avant-garde (yenilikçi) yönetmenleri yarattı ve şöyle dedi; Alın size kamera. Alın onu dünyaya gidin ve tüm yaradılışın güzelliğinin şarkılarını söyleyin ve bunun tadını çıkarın. Ama bunu yaparken zor zamanlar geçireceksiniz ve bu aletle hiçbir zaman para kazanamayacaksınız. İşte böyle konuşmuştu tanrı. Viking Eggeling, Germaine Dulac, Jean Epstein, Fernand Leger ve dünyanın pek çok köşesinden yönetmenle bolexlerini

8mm lerini Super-8 kameralarını alıp dünyanın güzelliklerini ve insan ruhunun karmaşık maceralarını filme almaya başladılar, üstelik bundan büyük bir keyif aldılar. Filmler hiç para getirmede ve işe yarar amaca da hizmet etmedi. Dünyanın dört bir köşesindeki müzeler sinemanın 100. Yılıni kutluyorlar bu onlara sinemanın yaptığı yüz milyonlarca dolara mal oluyor. Holywoodlarına deli oluyorlar ama avant-garde'lardan ya da sinemanın bağımsızlarından söz eden yok. Dünyanın pek çok yerinde müzelerin, arşivlerin ve sinemateklerin broşürlerini gördüm "Biz sizin sinemanızla ilgilenmiyoruz yazıyor." Büyüklüğün görkemin yüz milyonluk film yapımlarının devrinde ben insan ruhunun o ince ve ufak, küçük ve görünmez işlerinden konuşmak istiyorum, öyle ki bu işler açık ışık altında kaldıklarında ölürler. Sinemanın küçük formlarını kutlamak istiyorum. Herkesin başarılı olup satış yapmak istediği bu zamanda ben görünmez para ve ekmek getirmeyen güncelsel şeylerin peşine düşen sosyal ve günlük olanı kucaklayanları kutlamak istiyorum.⁵

Mekas Amerikan Sineması'ndaki ticari algıya karşı kaleme aldığı bu manifesto; alternatif sinema tekniklerinin sinema algısıyla benzerlik göstermektedir. Sinemanın küçük formlarla başarılı olabileceğini gösterir niteliktedir. Mekas'ın manifestosu bugünün yeni sinemacılarına ilham kaynağı olmaktadır.⁶

1.3.6.4. Vladimir Mayakovsky'nin Sinema ve Sinema Manifestosu

Mayakovsky'nin sinemaya yaklaşımıyla, alternatif teknikleri uygulayan sinemacılar arasında iki temel bağ bulunmaktadır. Bunlardan birincisi amatör ruhun olumlanması, diğeri ise salt ticari kaygısı olan yapımcılara olan bakış açısıdır. Manifestonun detayları:

Sizin için sinema bir gösteridir. Benim içinse hemen hemen bir dünya görüşü. Sinema devrimin iletimidir. Sinema edebiyatın yol açıcısıdır. Sinema kabul görmüş estetiğin yıkıcısıdır. Sinema yürekliliktir. Sinema amatör ruhtur. Sinema işlevsel olarak düşünceler yaratır. Lakin sinema artık hastadır. Gözleri kapitalizmin "altın tozu" ile kör edilmiştir. Kumarbaz yapımcılar sinemayı istedikleri şekilde yönlendirirken sıradan ve acıklı öykülerle yürekleri sızlatarak üst üste para desteleri yığmaktalar. Artık sona ermeli bu! Komünizm sinemayı bu vurguncuların ellerinden kurtarmalıdır. Fütürizmse yerleşik ahlakın ve çarkların hantal işleyişinin durgun suyunu buharlaştırmalıdır. Yoksa Amerikan ithali zırvalıklara ya da Mosjovkin'in yaşları dinmeyen gözlerine mahkûm olacağız. İlki can sıkıcı diğeri daha da beter!⁷

⁵ bk: <http://manifesto-manifesto.blogspot.com.tr/2008/04/jonas-mekastan-sinemann-100-yl-kart.html>

(erişim tarihi: 20.02.2018)

⁶ bk. <http://jonasmekas.com/diary/> (erişim tarihi: 20.05.2018)

⁷ bk. <http://devfilmsanat.blogspot.com.tr/2015/09/vladimir-mayakovskynin-sinema-ve-sinema.html?m=1>

(erişim tarihi: 21.05.2018)

1.3.6.5. Herkes İçin Sinema 'HİS'

Bu çalışma sinema camiasına ayna görevi görmektedir. Sinemanın tekelleşen tarafına eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır. Sinemanın herkese yayılarak halka indirgenmesi gerektiğine işaret etmektedir.

- I. Sinemacılar dünyayı yalnızca çeşitli biçimlerde filme çekmişlerdir, oysa önemli olan onu değiştirmektir.*
- II. Önceki ve sonraki maddelerin aksine, bu madde yazıldığı ve okunduğu anda bitmiştir. Hala yaşanıyor ise, kayıt edilsin veya edilmesin film çekiyor olmalıdır.*
- III. Sinema yapmak amaç değil başlangıçtır. Nihai hedef ise yaşamın sinemaya dönüştürülmesi, sinemacıların yok edilmesi ve herkesin sinema yapabilmesidir.⁸*

Manifesto sinemayı endüstriden koparacak şekilde, sinemayı üretmek isteyenlere vermektedir. Bu yanıla alternatif sinema teknikleriyle benzerlik göstermektedir.

1.3.6.6. Distopia: Yeni Sinemillennium Manifestosu

- 1. Distopia Sineması, filmin gerçekleştirileceği teknik malzemelere değil hikâyeye önem verir.*
- 2. Hikâye, harfi harfine uygulanmayacak olsa da senaryo formatında hazırlanır, ama tercihen herhangi bir değişikliğe, filmin çekimleri sırasında dışarıdan gelecek etkilere açık bir metin olmalıdır.*
- 3. Özel efektler hikâyenin işleyişi içinde haricen kullanılmalıdır. Yani şaşırtmak (aptallaştırmak) için değil filmin gelişimini iyileştirmek için gerekli olduğunda kullanılmalıdır.*
- 4. Ekipman ve bütçe, çekimler için bir engel oluşturmamalıdır. Teknik malzemeler kolay bulunabilir olmalıdır. Sinema yapmak parayla rekabet etmek değil yapım masraflarını olabildiğince iyiye götürmek anlamına gelir.*
- 5. Sette oyuncuların doğaçlamalarına durumları daha gerçekçi anlatmak adına büyük yer verilmelidir.*
- 6. Çerçevelerin kullanımında sınır yoktur, sabit plan sekans, öznel, dışsal olabilir ama yönetmen kurgu aşamasını ve filmin bütününde verilmek istenen ritmi düşünerek çekim yapmalıdır.*
- 7. Bu harekete taraftar olanların üç temel vazgeçilmez kurala saygı göstermeleri gerekir: Duygu, özgürlük, aksiyon.⁹*

Bu manifestonun teknik ekipmana, bütçeye olan yaklaşımı alternatif sinema tekniklere benzerlik gösteren yanıdır. Ayrıca teknik malzemeden çok hikâyeyi öncelik kılma anlayışı birebir olarak rastlayacağımız özellikler arasındadır.

⁸ İş bu manifestonun orijinali buğulu bir ayna üstünde yazılı idi. Manifestonun kaydından sonra buğu yok oldu ve geriye sadece "ayna" kaldı. bk: <http://kirpi.fisek.com.tr/index.php?metinno=sinema/20050106102756.txt> (erişim tarihi 21.05.2018)

⁹ bk. <http://devfilmsanat.blogspot.com.tr/2015/09/gianluigi-luccarelli-distopia-yeni.html?m=1> (erişim tarihi: 21.05.2018)

1.3.6.7. Low- Fi Video Manifesto

1997 yılında Belgrat'da duyurulan bu video projesi, B tipi düşük bütçeli filmleri kapsamaktadır. Sinemada amatör ya da yarı profesyonel şartlarda oluşturulmuş filmleri olumlayan yanıyla alternatif sinema teknikleriyle büyük benzerlik göstermektedir. Erdoğan'ın (2007: 115) çalışmasından manifestonun detaylarına şu şekilde yer verilmiştir:

Biz inanıyoruz ki;

1. 'Camcorder' gibi demokratik bir şey insanlar tarafından sonuna kadar kullanılmalı.
2. Bir video çalışması kalabalık içinden bir insanın bir sesinin temsil etmeli
3. Teknik olarak yetersiz olan bir şey değersiz bir şey değildir.
4. Herkesin çabası toplum içinde gösterilme şansını hak eder.

Teknik yetersizliklerin yüzünden bir filmin başarısız ya da kötü olacağı algısına karşı olan bu yaklaşım, gerilla sinema yöntemleriyle benzerlik gösteren alternatif teknikleri desteklemektedir. Alternatif yaklaşımlar günümüz sinemasında alternatif teknikleri uygulanması konusunda ilham kaynağı olmaktadır. Sinema tarihi içinde benzerlik gösteren yaklaşımların karşımıza çıkması, film üreticileri için motivasyon olduğunu söyleyebiliriz.

1.4. Türk Sineması

Türk Sinemasındaki alternatif yapım tekniklerini anlamak adına üç döneme ayrılabilir.

- ✓ 1950 öncesi ilk filmleri kapsayan birinci dönem,
- ✓ 1950 -1990 sonrası sektör denemelerinin yapıldığı ikinci dönem
- ✓ 1990 sonrası bağımsız yapımların doğduğu üçüncü dönem.

Birinci dönem sinemanın icadında olduğu gibi gerilla pratikleri olarak yorumlayabileceğimiz keşif dönemidir. İlk sinemacıları içinde bulundukları toplum itibariyle Türkiye'deki yeni alternatif sanatın alternatif üreticileridirler. İkinci dönem Yeşilçam sinemasıyla anılan toplumsal gerçekçi filmlerin ortaya çıktığı üretimin sektörel olarak ve endüstriyel olarak yoğunlaştığı dönemdir. Üçüncü dönem ise günümüz gerilla sinema üretim tekniklerini aktif kullanan bağımsız yapımcı-yönetmenlerin doğduğu süreç olarak tanımlanabilir.

1.4.1. 1950 Öncesi İlk Filmler

Lumiere Kardeşler'in kameramanlarından Promio'nun Boğaziçi'nde çekim yapmasıyla Türkiye, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde sinemayla tanışmıştır. Sinema halk gösterimleri ile hızlıca ülkede yayılmaya başlamıştır. 1987 yılında ilk gösterimin Weinberg

tarafından bir birahane de yapıldığı birçok kaynakça belirtilmektedir. ‘Ayastefanos’taki Rus Abidesi’nin Yıkılışı’ filmi birçok kaynağa göre ilk film olarak belirtilmiştir. Fuat Uzkınay, Sedat Simavi, Sigmund Weinberg, Ahmet Fehim Efendi gibi isimler ilk dönem sinema faaliyetlerini yürüten sinemacılar olarak karışımıza çıkmaktadır. Merkez Ordu Sinema Dairesi, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ve Malûl Gaziler Cemiyeti resmi kuruluşu altında hizmet vermişlerdir. İlk dönem sinema üretimlerini ağırlıklı olarak resmi kurumlar çatısı altındaki isimler oluşturmaktadır.

İlk sinemacılar kamerayı kayıtçı konumunda filmleri üretmişlerdir. Bu süreçte kurmaca öyküler yer almamış, filmler olduğu gibi belge niteliğinde kayıt edilmiştir. Yarım kalan öykülü film denemeleri olmakla beraber, ilk öykülü filmleri de kapsayan Cumhuriyet’in ilanına kadar geçen sürede 18 filmin varlığı bilinmektedir. İlk filmlerin üretimi ilk sinemacılar tarafından öğrenme ve keşifle gelişmiştir. İlk dönem sinemacıların bu döneme keşif ve anlamlandırma süreci olarak tepki gösterdiğini söyleyebiliriz. Bunun yanında halk üzerinde de sinemayı anlamlandırma sürecine rastlamaktayız. 10 Aralık 1896 yılında Ahenk Gazetesinde yayınlanan gösterim haberi bu sürece güzel bir örnektir:

Frenk Mahallesinde bulunan Apollon Salonu’nda, her akşam, saat 5.00’ten 6.00’ya kadar, Edison’un buluşu olan kinematograf adlı alet vasıtasıyla, hayret verici bir ustalıkla, hareket halinde bulunan cisimlerin resimlerinin alınması gibi çok eğlenceli ve seyre değer oyunlar icra edilmektedir. Duhuliye, büyükler için çeyrek mecidiye, çocuklar için ise 10 meteliktir... Önce sahnenin yanmakta olan iki lambası aniden söndürüldü ve salon karanlıklar içinde kaldı. Seyirciler, sırtlarını sahneye doğru çevirerek, karşısında asılmakta olan beyaz bir perdeyi dikkatle izlemeye koyuldular. Biraz sonra, bilinmeyen bir noktadan verilen bir elektrik ışığı ile perde aydınlandı. (Beyru’dan akt. Erkılıç, 2003: 13-14).

Ali Efendi Sineması’na sahip olan Kemal ve Şakir Seden kardeşler, Cumhuriyet sonrası kurulan ilk yapım şirketi Kemal Film’i kurmuşlardır. 1916 yılından beri Almanya’da tiyatrodan oyuncu ve yönetmenlik yapan Muhsin Ertuğrul Türkiye’ye dönerek Seden Kardeşlerle birlikte üretim yapmaya başlar. Aynı dönemde fotoğraf ekipmanı ithalatı yapan İpekçi ailesi, Türkiye’nin ikinci film şirketi olan İpekçi Filmi açar. Bu tarihten itibaren 1950’lere kadar Muhsin Ertuğrul Türk sinemasında güçlü bir yer edinecektir. Dönemin şartlarını özetler şekilde Ertuğrul’un söyledikleri önemli bir yer edinmektedir. “ (...) ne film yıkayacak bir laboratuvar, ne bir stüdyo, ne bir film çekme makinesi, ne de bir basma makinesi, tek sözcükle teknik araç adına hiçbir şey bulunmamaktaydı. Teknik işlerle uğraşan üç kişi vardı: Fuat Uzkınay, Cezmi Ar ve laboratuvarcı Hüseyin Bey” (Ertuğrul’dan akt. Sevim, 2016: 64).

Türkiye’de sinemanın ilk yılları bir nevi ilkel bir yapılanma ile ayakta kalmıştır. İmkânsızlıklar ilk yıllardan itibaren kendini göstermektedir. Ne bir ekip ne de ekipmanın varlığı

muallaktır. Muhsin Ertuğrul Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Riyaset-i Muhteremesine yazdığı bir mektupta: “İstanbul’da bugünkü şerait altında sinema şeridi yapmak kabil değildir. Sinema şeritleri yapmak isteyen müessese, evvelâ iyi bir sinema operatörü(...) iyi bir atölye (...), iyi bir rejisör (...) ve sonra dekor, elbise ve sanatkâr” (Özön, 1962: 72).

İthal bir sanat olan sinema Türkiye coğrafyasında ilk yıllarında yokluk içerisinde bireysel çabalar sayesinde var olmaktadır. Osmanlı İmparatorluğunun yıkılması Cumhuriyet’in ilanı ve devrim yılları sinemanın kolay gelişmesi için elverişli yıllar olarak karşımıza çıkmamaktadır.

1. Dünya Savaşı sonrası ülkenin içinde bulunduğu savaş ortamı, Osmanlı İmparatorluğunun yıkılışı ve Türkiye Cumhuriyetinin kalkınma çabaları içerisinde sinema çok zorlu bir süreçte icra edilmeye çalışmıştır. Muhsin Ertuğrul ve ilk özel sinemacılar bu dönemde üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. “Geç sanayileşmiş bir üçüncü dünya ülkesi olan Türkiye’de oyuncuların, teknik araç gereçlerin, senaristlerin, platoların ve hemen hemen hiçbir altyapının olmadığı son derece ilkel koşullarda sinema çalışmalarına başlamıştır” (Sevim, 2016: 64). Dönemin imkânsızlıklarına örnek olarak Muhsin Ertuğrul, Kemal film ile olan teknik malzemelerin ulaşımına dair anılarını şu şekilde paylaşmıştır: “Laboratuvar bulunmadığı için, Ali Efendi Sineması’nın abdesthanesini laboratuvar olarak kullanmak üzere marangozlara ilkel küvetler ve çerçeveler ısmarladık. Çatı arasındaki bir küçük bölmeye kopya makinalarını koyarak baskı ve montaj odası yaptık” (Sevim, 2016: 67). Dönemin şartlarını alternatif gerilla üretim yöntemleriyle var olduğunu görebiliriz. Çalışılan mekânlar, kullanılan aletler el yapımı ve alternatif yollarla karşımıza gelen malzemeler olarak yorumlayabiliriz. Muhsin Ertuğrul’un hâkim olduğu bu ilk süreçte filmler üretilmiştir. Bu üretimlerin ne şartlarda olduğuna dair bölümler alternatif üretimleri anlama noktasında önemli bir yer tutmaktadır:

Sinemanın sanat yanı fikir, tasarım, estetik ve yaratım süreçlerini içeren, bir yaratı, bir sanatçı ürünü iken; ekonomik boyutu gişe gelirlerinden, yapım giderlerine, sinema teknolojisi, laboratuvar ve ekipmanlarının üretimine kadar büyük bir alanı kapsamaktadır. Sinemayı endüstri haline getiren de bu süreçlerdir (Erkılıç: 2003: 12).

1.4.2. 1950 ve 1990 Arası Sinemanın Sektörleşmesi

Türk Sinemasını anlama noktasında, tarihsel olarak ayırma biçimlerine baktığımızda; yönetmenlere göre, filmlere göre, sistematik gelişimine göre farklı dönemlere ayrıldığını görmekteyiz. Bu kapsamda çalışmamda Erkılıç’ın oluşturduğu Türk Sinemasının sektör varlığı ayrımı esas alınacaktır. Erkılıç (2014: 218-220) Türk sinemasını 5 dönemde incelemiştir.

Sinemanın sektör olarak varlığı (1950-1980):

- ✓ 1950-1960 Yapım Evleri-Yapımcılar Dönemi
- ✓ 1960-1970 Bölge İşletmeciliği Üretim Tarzı
- ✓ 1970-1980 Bölge İşletmeciliği Üretim Tarzının Sonu
- ✓ 1980-1995 Video İşletmeciliği Yeşilçam'ın Sonu
- ✓ 1995-2014 Yeniden Yapılanma: İki Katmanlı Üretim Sistemi

Yukarıdaki belirtilen Erkilic'in çalışmasında 1995 yılına kadar gelen süreçte Türk Sineması sektörel hareketler içerisinde yer almıştır. Bu sektörel çalışmayı anlamak noktasında 1990'larla birlikte ortaya çıkan Bağımsız yönetmenlerin alternatif üretim biçimlerini anlamamız noktasında öncülük yapacaktır.

Televizyonun hayatımıza girmediği bu süreçte orta ve üst sınıf ailelerin popüler eğlencesi olan sinema altın çağını yaşadığı bir dönem yaşamıştır. İnsanların en temel uğraşlarından biri sinema olduğu bu dönemde, açık ve kapalı salonların dolup taşıdığı bir döneme rastlamaktayız. Türk Sineması kendi içinde yıldızlar yetiştirmiş, melodram, güldürü, komedi, şarklı-türkölü aile filmlerinin ön plana çıktığı bir dönemi görmekteyiz. 1950'lerle birlikte tiyatronun etkisinden kurtulmaya başlayan yeni yönetmenler roman uyarlamaları, tarihi kahramanlık filmleri, süper kahraman film denemeleriyle sinema endüstrisinde büyük bir hareketlenme başlatmıştır. Sektördeki bu hareket endüstriyi kendi içinde canlandırmıştır. 1960-75 yılları arasında yaşanacak altın çağa hazırlayacaktır. 1960 yılı ile birlikte darbe sonrası ortaya çıkan özgürlükçü ortam sebebiyle film üretimleri içerik üretimi noktasında çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitlilik kendisini yeni gerçekçi bir anlayışla Türkiye'deki iç göç olgusuna dikkat çeken filmlerle karşılaştırmıştır.

"Türkiye'de 1960 Hareketi sonrasında yoğunlukla toplumsal sorunlara eğilen filmler çekilmiştir. 1960 Hareketi sonrasında perdeye yansıyan ilk fikri hareket "Toplumsal Gerçekçiliktir" (Uçakan'dan akt. Tugen, 2014: 161). Türkiye'nin meselelerine dikkat çeken Haydarpaşa gariyle başlayan hikâyelerin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu üretimlerin yanında benzer konseptler altında Amerikan stüdyo sistemiyle benzerlik gösteren şekilde birçok film üretimi gerçekleşmiştir. Bu üretimler Yeşilçam sinemasını altın çağını yılda 300 aşan film üretimleri seviyesine taşıyacaktır. Bu üretim biçimi kendi içinde starlar yaratmıştır. Süreç tipler yaratarak, olay örgüleri tekrara dayanan filmlerle kendini göstermiştir. Dönem içerisinde var olan bölge işletmecileri ön ödeme yöntemleriyle 'Türkan'lı filmler' siparişleri vermektedir. Bölge işletmecilerinden alınan bonolar tefecilere düşmekte, bu süreç yapımcılar ve tefeciler arasında ciddi sorunlar doğurmuştur. Bu dönemde bölgelerdeki gösterimleri oluşturulan bölge işletmecileri filmleri sipariş usulü üretimler yaptırmıştır. Yönetmenden ziyade arz-talep dengesine göre üretimler gerçekleşmiştir. Yeşilçam sineması benzer kodlarla ürettikleri filmlerle televizyon kendini hissettirmeye başlayıncaya kadar sinema güçlü bir ekonomi olarak

yerini korumuştur. Altın Çağ olarak adlandırılan bu dönem sektörel bir hareket olarak çarpık bir ekonomik dağılımı ile dönemler içinde yerini korumuştur.

1970'lerle birlikte Türk Sineması Umut filmi ile uluslararası platformlardan aldığı başarı ile taçlanır. En üretken çağında olan sinema toplumsal ve ekonomik olaylar sebebiyle aileler salonlardan çekilmeye başlar. Tam bu süreçte seks filmleri furiasının patlak vermesiyle, televizyonların evlere girmesiyle, sinema büyük sekteye uğrar. Televizyonların etkisiyle birlikte arabesk müzisyenlerin başrolü aldığı, yönetmen koltuğuna oturduğu süreçle birlikte Türk sinemasının altın çağının sonuna gelinmiştir. 1980 darbesiyle birlikte Türk sineması baskıcı bir atmosfer sebebiyle üretimde yok olma derecesine kadar yaklaşmıştır. 1960-75 yıllardan itibaren filmler üreten yapımcıların güvensiz atmosfer sebebiyle yapımcılıktan çekilmesiyle film üretimi sekteye uğrar. 1980'lerden 1990'lara da kadar süreçte entelektüel kaygılarla üretilen yönetmen filmleri darbenin etkilerini filmlerle yansıtmıştır. Video teknolojisiyle birlikte dijital kopyaların varlığı sinemayı ciddi anlamda etkilemiştir. Altın Çağ'da ailelerin salonlara gösterdiği ilgi ile ekonomik kazanç sağlayan Türk Sineması, video ve televizyona yenik düşmüştür. Aileler, salonlardan uzaklaşmış, televizyonu sinemaya tercih etmişlerdir.

Sonuç olarak bu dönemde alternatif bir yaklaşımla karşılaşamamıştır. Tanımlar içerisinde yer almayan bireysel bağımsız şartlarla filmlerin üretildiği durumlar muhakkak vardır. Ancak genel hatlarıyla dönemi Amerikan Stüdyo Sistemi'ne benzetilebilir, Türkiye'de stüdyo sisteminin bir denemesi olarak yorumlanabilir. Bölge işletmecilerinin yönlendirmeleri, yıldız sisteminin geçerliliği, tiplerin oluşması, benzer türler ve hikâyelere rastlamamız anaakım stüdyo tipi üretimlerle benzerlik göstermektedir.

1.4.3. 1990 Sonrası Bağımsız Yapımların Doğuşu

Lumiere Kardeşler'in yaptırdığı ilk çekimler sonrası Türk Sineması'nda, hatırı sayılır bir sektörel gelişme uzun yıllar boyunca görülmemiştir. Dönemin ilk hareketleri bu yeni icadın uyumluluğu ve denemeleriyle geçecektir. Teknik ekip ve imkânların yokluğu bugün alternatif Gerilla sinema hareketlerinin ilk örneklerine rastladığımız bir döneme tekabül edecektir. 1950 ve 1990 yıllarına kadar sektörel bir dönem olarak sinema Altın Çağ olarak nitelendirilen bir süreçten geçmiştir. Ancak bu üçüncü süreç alternatif yapım yöntemlerinden ziyade stüdyo sistemine işaret eden bir dönemle karşı karşıya bırakmaktadır. 3. Dönem olarak 1990 sonrası bağımsız yapımcı-yönetmenler dönemi ve Çevre sinemasını incelemek, alternatif üretim yöntemlerini anlamamızı sağlayacaktır.

1995 sonrası iki katmanlı üretim sistemi dönemi içerisinde alternatif gerilla film yapım tekniklerine denk gelen yapım detaylarına rastlamaktayız. 1995 sonrası işaret ettiği bu dönem; dijital sinema teknolojilerinin gelişmesi sonrası varlığını kabul ettirmiştir. Bağımsız sinemacıları görünür kılmıştır. 1995 sonrası Türk Sineması Ana Akım ve Çevre Sineması olarak iki başlık altında üretim farklılıklarını ortaya koymaktadır.

Tablo 1.1 İki Katmanlı Üretim Sistemi:1995 Sonrası Türkiye Sineması'nda Üretim Tarzı ve Biçimler

	ANA AKIM SİNEMASI Popüler /Tecimsel yapımlar	ÇEVRE SİNEMASI (bağımsız, sanat vb.) Yeni Türkiye Sineması
KARAKTERLER	Bir ya iki amaç odaklı etkin karakter, kahraman	Amacı belirgin olmayan, kompleks karakterler, sıradan - gündelik hayat içinden bireyler, edilgin karakterler, anti kahramanlar
ANLATI	Neden sonuç mantığı, kapalı son olay öykü, kurgusal hayat	Gevşek neden sonuç ilişkisi, epizodik yapı, açık uç, çatışan kimliklerin keşfi, kesit öykü, gündelik hayat, minimalizm, doğa, taşra, aşkınlık
GÖRSEL BİÇİM VE SES	Stüdyo ve mekanda çekim, devamlılık kurgusu, star, kalabalık oyuncu, görsel ve işitsel tekniklerin hikaye anlatımının ilerletmesi tür sineması	Mekân da çekim, hikâye anlatımından çok anlık ve sanat üzerine vurgu; öz düşünömsellik, profesyonel olmayan oyuncular, az sayıda oyuncu, pek çok uyarlanmış belgesel tekniğı ve belgesel izlemine oluşturan doğrudan ses, türler arası melezlik, gerçeklik
ÜRETİM TARZI	Büyük bütçeli yapım, devlet desteğı Eurimages, uzmanlaşmaya dayalı üretim, dijital sinema uygulamaları, hükümet sansürü	Auteur odaklı yapımevi(yapımcı yönetmen),bağımsız ve sanatsal yapımlar, devlet destekli film yapımı, Eurimages, ulusal ve uluslararası fonlar, ortak yapımlar, gerilla film pratikleri, küçük bütçeli yapım, amatör ruhla yaratım, dijital sinema uygulamaları, hükümet sansürü, festivaller, yarışmalar, DVD, TV, Dünyaya açılma
NEREDE REALİZE OLUYOR	Yapım-dağıtım-gösterim ağır-seyirci DVD ve TV, iç Pazar, dünyaya açılma çabaları	

MODEL	Yeşilçam, Hollywood	Post-Yeşilçam, sanat sineması, Yeni Dalga, Yeni Gerçekçilik, Üçüncü sinema, Amerikan bağımsız sineması, ulus ötesi sinemalar
-------	---------------------	--

Kaynak: Erkılıç, 2014: 222

Tablo 1.1’deki üretim tarzı ve biçimleri 1995 sonrası iki farklı üretim biçimine işaret etmektedir. Tablodaki Ana Akım Üretim Biçemi Hollywood Stüdyo Sistemi’nden üretilen eserler ile benzerlik taşımaktadır. 1995 sonrası Türkiye’deki Ana Akım Üretim biçemi Stüdyo sistemine benzer şekilde; star sistemi, tür sineması, geleneksel anlatı, stüdyo kullanımı, nicelik kaygısı, büyük bütçelerin varlığı gibi başlıklara denk düşmektedir. Diğer tarafta bulunan Çevre Sineması üretim biçimlerinde ise, alternatif bir yolun varlığını göstermektedir. Başlık altında ‘düşük bütçeli’, ‘profesyonel olmayan oyuncular’, ‘amatör ruhla yapılmış’ ‘gerilla yapım pratikleri’ alternatif üretim teknikleri ile üretilmiş yapımlarda sık rastladığımız tanımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu üretim teknikleri ortaya çıkaran en temel unsur dijital sinema teknolojilerinin gelişmiş olmasıdır. 1990 yıllarla birlikte Hi8 ve mini DV gibi ucuz ve görüntü kalitesi eski teknolojilere nazaran daha iyi olan video kameraların geliştirilmesiyle sinema bağımsızlık anlamında önemli bir yol kat etti. Bireysel sinemacılığın önündeki en büyük engel, pahalı pelikül filmin yok oluşu ile ortadan kalkmış oldu. “Kendi düşük bütçeli filmlerini yapmaya çalışan birçok sinemacı arasında, özellikle mini DV ile çekilmiş görüntülerin 35 mm’ye aktarılıp sinemada gösterilmesi durumunda elde edilen sonuçlara dair yoğun bir diyalog başladı. Ama bu hareket 35 mm’ye alternatif olabilecek kadar güçlü bir hareket değildi henüz. Asıl kopuş 2000’li yıllarda yaşandı” (Kurdoğlu, 2014: 209). Türk filmlerinin teknik yeterliliği dijital dünyanın gelişmesiyle dünya standartlarıyla benzer seviyelere geldi. İletişim fakültelerinin ve yeni sinema okullarının açılması sektörün üreticilerinin yapısını değiştirmeye başladı. Televizyonun etkisiyle seyirci geliri azalan film gelirlerine çare, televizyon satışlarıyla bulundu. Eski dönem üretilmiş filmler televizyon kanallarına satılmaya başlandı. Türk sinemasının doksanlarla birlikte teknik açıdan belli bir düzeye gelmesinin bir diğer sebebi; gelişen reklam sektörü prodüksiyonları için kullanılan imkânların sinema yapımlarında da kullanılmasıdır. Aynı dönem itibarıyla Erkılıç’ın işaret ettiği Çevre Sineması kapsamında bağımsız genç yönetmenler kuşağından yeni isimler, Türk sinemasında filmler üretmeye başladı. Bağımsız yapımlar, ortak yapım, sponsorluk, Eurimages uluslararası ortak yapımcılık destekleri ve Kültür Bakanlığının sağlamış olduğu film yapım desteklerinin artmasıyla da dönem içinde farklı film yapım üretim tarzları ortaya çıkmaya başladı. “Uluslararası ortak

yapımların sayıca artması ve filmlerin teknik açıdan daha iyi koşullarda üretilmesi bağlamında olumlu sonuçlar doğurmuştur. Avrupalı ortak yapımcılar filmin diğer Avrupa ülkelerinde dağıtılabilmesi bakımından da etkili olmuş, ortak yapım mekanizması ulusal sinemanın uluslararası alanda tanınırlığı açısından avantaj sağlamıştır” (Yılmazok, 2010: 94).

1980 darbesi, televizyonun etkileri, toplumsal karmaşalar, ekonomik kriz sebebiyle film için gerekli hammadde ithalatında yaşanan sorunlar, seks filmleri furysası sonrası ailenin salonlardan çekilmesi gibi vd. nedenlerden ötürü, Türk sinema sektörü ciddi bir yara almıştır.

Türk Sineması “...90’lı yıllara kadar devletin ne teşvik ne de yasal düzenlemeler yaparak destek olmadığı kapalı bir ekonomik yapı sergilemiştir. Türkiye Sinemasının sektör dışı hiçbir sermayeye dayanmadan ve devlet desteği görmeden (90lara kadar) iç pazarda yerli seyirci ile yetinerek kendine özgür bir üretim tarzı geliştirmiş ve seyirci faktörü ortadan kalktığında bu yapı yok olmuştur” (Erkılıç, 2014: 217). Bu dönem sonrası yeterli sermaye birikimi sağlayamayan yapımcılar sinema sektöründen çekilmeye başlamışlardır. 1990’larla birlikte istedikleri filmleri çekmek isteyen yönetmen, kendi kaynaklarını yaratmak zorunda kalmıştır. Bunun sonucunda dönemin yönetmenleri bireysel yapım şirketlerini açarak film üretimlerine devam etmişlerdir.

1990’lı yılların başında sinema sektörü açısından en önemli sorunlardan bir diğeri film yapımının oldukça güç koşullarda gerçekleştirilmesi olmuştur. Dağıtımı üstlenen Amerikan şirketlerinin sağladıkları kârı, film yapımı için kullanmayıp yurt dışına aktarmaları, gösterim sorunuyla baş etmeye çalışan yapımcıların finans sorunuyla karşılaşmalarına yol açmış, prodüktörlük kurumu giderek ortadan kalkarken daha çok yönetmenlerin kendi filmlerini finanse etmelerine dayalı bir üretim biçimi ortaya çıkmıştır (Ulusay, 2003: 77).

Yönetmenler küçük bütçeli bağımsız yapımları bireysel ortaklıklarla filmlerini gerçekleştirmişlerdir. “Zeki Demirkubuz Mavi Filmcilik, Nuri Bilge Ceylan NBC Prodüksiyon, Serdar Akar Yeni Sinemacılar gibi... Bir diğer özellikleri ise, dar bütçeli, yapımları kolektif bir biçimde az zamanda gerçekleştirmeleridir” (Erkılıç, 2003: 161). Bugün üretilmek istenen bir film projesinin yapımı için gereken paranın bulunabileceği çok çeşitli kaynaklar vardır. Bunların başında kişisel kaynakları, ortak yapımcıları, ulusal ve uluslararası fonları, sponsorları, televizyon kanallarını, film dağıtım şirketlerini, festival ödülleri ve aile-arkadaş desteklerini sayabiliriz (Özalp, 2008: 36).

1990’larla birlikte Kültür Bakanlığının katkısı çok önemli bir yer edinmeye başlamıştır. Sponsor arayışlarında bu destek referans niteliğinde yapımcı şirketlere referans olmuştur. Dönem için ortak yapım çalışmaları çok önemli yer tutmaktadır. Şirketler, proje etrafında bir

araya gelerek film üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Eurimages desteği uluslararası ortak yapım konusunda hayati önem arz etmiştir.

Bir filmin bütçesi kimi zaman uluslararası kaynaklar sayesinde sağlanmaktadır. Bu kaynaklar bireysel kaynaklar, ortak yapımlar vd. kaynaklar desteklenerek filmin bütçeleri ortaya çıkmaktadır. Ancak bağımsız yapımcı-yönetmen bu yolculuk süresinde çoğu zaman düşük bütçeli projeler çerçevesinde yer alır. Filmleri bütçeleri üzerine tanımlamak yapımcı - yönetmen kavramını konumlandırmamızda katkı sağlayacaktır.

Uluslararası formatta bütçe iki bölüme ayrılır. Çizgi üstü (above-the-line) bölümde yapımcı, yönetmen, oyuncular ve senaryo hakları gibi temel kalemler yer alır. Çizgi altında (below-the-line) ise filmin çekimi için gereken hammadde, teknik araç gereç, teknik ekip, mekan, dekor, kostüm giderleri, yol, konaklama ve yemek giderleri ile çekim sonrası laboratuvar, kurgu, ses işlemleri, sigorta ve ofis giderleri yer alır (Özalp, 2008: 33).

Bu gider durumuna göre film yapım maliyetleri ortaya çıkmaktadır. Düşük bütçeli filmleri tanımlarken temel bir ayırım maliyet üzerinden yapılmaktadır. Filmlerin reklam ve dağıtım maliyetlerine kadar olan süreci kapsayan maliyet hesabı temel ayrımları göstermektedir.

Tablo 1.2 Yerli Yapımların Tahmin Edilen Bütçeleri

Film Türü	Yapım Bütçesi (TL)	Baskı ve Reklam Maliyetleri	Toplam (TL)
Blokbuster	5-8 Milyon	2,5-4 Milyon	7,5-12 Milyon
Genre/Mid-range filmler	2-3 Milyon	0,5-1 Milyon	2,5-4 Milyon
Düşük bütçeli filmler	0,800 Milyona kadar	0,05-0,1 Milyon	0,92 Milyona kadar
Uluslararası ortak yapımlar	1,5 – 3 Milyon	0,07-0,15 milyon	1,5-3 milyon

Kaynak: SE-YAP, Antrakt, Euroimages, OBS, den akt. Kanzler Rekabet kurumu 2016: 8

Tablo 1.2’de ticari başarıları sebebiyle, kamu desteğine ihtiyaç duymadan ortaya çıkan, Blockbuster ve Genre / Mid-range gişe filmlerini en üst sırada görmekteyiz. Bu yapımların bütçeleri özel kaynakları sayesinde yüksek değerlerde tutulabilmektedir. Bu filmlerin yapımcıları geçmiş dönem projelerinden elde ettikleri öz sermayeleri ile üretim maliyetlerini yüksek tutabilmektedirler. Televizyonlarla yapılan ön satış sözleşmeleri, banka kredileri, sponsorluklar yıldız oyuncu barındırması sebebiyle anlaşmalar kolay yapılmaktadır. Film yapımcıları bu sayede film bütçelerini geniş tutabilmektedirler. Düşük bütçeli olan filmler gişe

hasılatı düşük filmleri kapsamaktadır. Bu filmlerde yapım öncesi kaynak yaratmak noktasında ciddi sorunlar yaşamaktadır.

1990 sonrası ortaya çıkan bağımsız yapımcı-yönetmenler uluslararası bütçeler kapsamında düşük bütçeli filmler kategorisinde filmlerini gerçekleştirmişlerdir. Uluslararası ve ulusal destekler, yapımcıların kişisel ilişkileri sayesinde elde ettiği kaynaklar ile alternatif bir yapım tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır. Sürece örnek olarak Uzak ve Vizonte film maliyetleri verilebilir. Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak filmi 100 bin dolarken, Vizonte filminin 2.5 milyon dolar olması iki farklı üretim tipinin ayrımını Türkiye şartlarında açıkça göstermektedir. Bu bütçelerle var olan sinema endüstrisi içinde Blockbuster olarak tanımlanan Türk filmleri dahi dünya standartlarının çok altındadır.

Türkiye'de film yapım bütçeleri uzun yıllar dünya standartlarına göre düşük bütçenin sınırı sayılan 500 bin dolarlık düzeyin altında, genellikle 150-250 bin dolarlık bütçeler olmuştur. 90'lardan sonra filmlerden yeniden para kazanılmaya başlayınca önce 500-600 bin dolarlık, sonra da 1 milyon dolar ve üstü bütçelerle filmler çekilmeye başladı. 2004'ten sonra Vizonte 1 ve Vizonte 2, Gora, Kurtlar Vadisi, Hacivat Karagöz, Neden öldürüldü gibi filmler, 2 ila 5 milyon dolar arası bütçelerle yapıldı. Bir yandan da bağımsız sinema filmleri yine 100-200 bin dolarlık bütçelerle çekilmeye devam etti (Özalp, 2008: 30).

Dünya standartlarının çok altında olan bir bütçe karşısında bağımsız yapımların varlığı tartışmalıdır. Çünkü Türkiye de bağımsız bir mekanizmadan bahsetmek için Hollywood stüdyo sistemi gibi bir merkezi üretim sisteminin varlığı gerekmektedir. Dünya ile kıyaslandığında ana akım film projeleri de dâhil bütçesel olarak düşük birçok yapım, çok düşük bütçeli kategorisine girmektedir. Türkiye'de bağımsız olarak nitelendirilen filmleri dünya standartlarına göre 'çok düşük bütçeli ana akım olmayan' olarak tanımlamak daha doğru olacaktır. Alternatif üretim pratikleriyle hayata geçirilen bu filmlerin sektör içindeki varlığı tartışmalıdır. Türk Sinemasında varlığı tartışılan sinema endüstrisinin içinde bağımsız sinema olarak yer bulmuştur. Üretilen filmlerin bütçelerini ve yapımcılık işlerini düşündüğümüzde filmlerin neredeyse tamamını bağımsız olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır. Bağımsız sinema'yı tanımlama noktasında Johnson'ın paylaştıkları iyi bir örnektir:

Bağımsız sinemayla ilgili neredeyse her kitap ya da makale veya yazı, yazarın tanımlarla cebelleşmesi ile başlar. Buna tipik bir örnek ise, yazar-yönetmen Rian Johnson'ın Brick adlı filmiyle ilgili The Economist'te (20 Mayıs 2006) yayımlanan ve "Bağımsız filmleri tanımlamak zordur. Küçük filmler mi? Robert Redford'un Sundance Festivali'nde görücüye çıkan filmler mi? Stüdyo sistemi dışında yapılan filmler mi? (Holm, 2011: 11).

Bağımsız sinema üzerine yapılan tanımlamalara yaptığı tespit ile Ezel Akay, bağımsız sinema üretiminde paranın etkisini azaltmak gerektiğini vurgulayarak: "...Bağımsız olmak için, paranın iktidarını azaltmak gerekiyor(...) Paranın, proje üzerindeki iktidarını ne kadar düşürürsen o kadar bağımsız oluyorsun" (Sert, 2018:9) yeni bir bakış getiriyor. Bir diğer yönetmen Yavuz Turgul'un bağımsızlık üzerine söyledikleri bize önemli bir perspektif sağlamaktadır:

Bu, parayla ölçülebilecek bir şey değil. Yeşilçam, bağımlı bir sinemaydı ve çok az paraya film yapmak zorundaydı. Zaten bağımlılık ne demek, kime karşı bağımlısınız? Bu bağımlı, bağımsız konusu bir kere daha ortaya koymuştur ki biz kalıplarla yaşıyoruz. Batının o klasifiye etme hastalığı hepimize sıçramış durumda. Bir Doğuluyu bağımlıymışım, bağımsızmışım ilgilenmez. Bir Nuri Bilge Ceylan'ın bağımsız olup olmaması umurumda bile değil. Yaptığı film çok güzeldi ve çok sevdim, o kadar. 'Vizontele ' de bağımsız bir film. Ama bağımlı bir film sayıyorlar. Niye? Yılmaz Erdoğan oturmuş senaryosunu yazmış, kendisi de yönetmen olmuş, parayı bulmuş, içinden böyle bir film yapmak gelmiş ve yapmış. Bütün rekorları da kırdı çocuk. Ne diyeceğiz buna şimdi. Açıp bakacağız bağımlı mı, değil mi? (Erkılıç, 2003: 163).

Bir filmin üretilmesi filmin üreticileri tarafından hayati konumdadır. Her ne şartta olursa olsun filmin yapılmış olması önemlidir. Hangi isimle adlandırılıyor oluşu önemli görülmemektedir. Önemli olan filmin yapım süreçlerinin tamamlanması, hayata geçirilecek uygun yöntemlerin gerçekleştirilmesidir. Uluslararası bütçeleri değerlendirdiğimizde düşük bütçeli seviyelerine denk gelen Türk Filmleri, Bağımsız veya Ana akım karşaması içinde sinemacıların bireysel çabaları sayesinde filmler üreilmeye devam etmektedirler.

İKİNCİ BÖLÜM

ALTENATİF YÖNTEMLER

“Benim için tek gerçekçi kişi hayalperest olandır çünkü o kendi gerçekliğinin tanığıdır”

Federico Fellini

2.1. Sinemada Alternatif Üretim Yollarının Keşfi

İlk insanın duvarlara çizdiği ilk resimden bugüne sanat ve üretim malzemesi arasında güçlü bir ilişki vardır. Yedinci sanat olan sinemanın icadıyla birlikte bu üretim araçlarına sahiplik sorunu farklı bir boyut kazanmıştır. “Başlangıçtan beri sanatçılar sanat eserlerini üretirken zamanının teknolojisini kullanarak malzeme zenginliği sağlamışlardır” (Sağlamtimur, 2010: 216).

Diğer sanat dalları üretim araçları bakımından minimal değerlerde çözülmekle beraber kendi içlerinde bazı sorunlar taşımıştır. 21. yy. ile birlikte dünyanın en pahalı sanatı olarak nitelendirilen sinema, üretim araçlarına olan sahiplik sorununu en güçlü hisseden sanat dalıdır.

Alfred Hitchcock bu durumu şu sözleriyle çok açık ifade etmiştir: Ticari kaygıların tutsağıyım. Sadece fikirlerimin peşinden giderek sinema yapmak isterdim ama bu ancak bir filmin maliyeti bir kalemin ya da bir kâğıdinkinden daha fazla olmadığı takdirde mümkün olabilir. Düşünsenize, bir ressama, boş bir tuval verilse ve bu tuvalin bile fiyatı bir milyon dolar olsa sonra 250.000 dolarlık bir palet, 300.000 dolarlık bir fırça takımı ve 750.000 dolarlık bir kuru boya... Sonra da esinlendiği gibi, ne istiyorsa onu yapabileceği ama sonuçta bitireceği resmin 2.300.000 dolar getirmesi gerektiği söylense ne olurdu? (Tanrıöver, 2011: 13).

Sinema kendi içinde üretim araçlarının giderleri ve üretim sürecinde oluşan giderlerle birlikte çevresinde yarattığı çarpan etkisiyle dev bir sektör haline gelmiştir. Üreticiler bu sanatı icra etmek için üretim sürecindeki birçok enstrümana ihtiyaç duymuşlardır. Haliyle en pahalı sanat olarak yerini almıştır. Ancak sanatta enstrümanlara olan bağılılık ve bu enstrümanlarla oluşan estetiğin varlığı tartışılmaktadır. “Özgünlük, yenilik, biriciklik, otantiklik, yararsızlık, çıkarsızlık, öznellik... Sergi, galeri, müze, müellif telif, tarih, eleştiri... Değer, norm, kanon... Pisuar modernliğin de ötesinde, sanat - zanaat, sanat-sanayi ve mimesis gibi ezelden beri süren kadim meseleleri de uyandırır” (Bürger, 2014: 20).

Sinema tarihine bakıldığında, seyirciyi kendisine hayran bırakan çokça film olduğu görülür. Bu filmlerin bu kadar beğeni kazanmasının, sahip olduğu tekniğinden ibaret olmadığını söyleyebiliriz. Sanat olarak sinemanın hedef kitlesine sunduğu vaat “iyi bir film”

izletebilmektir. Bu vaadi yerine getirmek üzere elindeki bütün enstrümanları sunma algısı oluşmaktadır. Sinema, etrafı teknoloji ile çevriliyken, kurulan anlatım dünyasının gücü ile kendisine çıkış bulabilmiştir. Sanatın üretim malzemelerine olan bağlılığının ötesine dikkat çeken Danto (2013:129); sanat eserlerinin motifini yüzeysel sunan ve göstermeci bir tavırla ötesine çıkmayan sayısız portre ve manzara resmi olduğunu söylemektedir. Temel formun ötesinde desenin ötesinde bir mesele olduğuna dikkat çekmektedir. İyi bir film algısı ya da iyi sanat soruna cevap olarak enstrümanlardan ziyade seyirci üzerinde yarattığı durumla tanımlanmıştır. Sanat ve seyircisi üzerindeki etkisi enstrümanlardan öte bir yöne işaret etmektedir. “Her ne kadar estetik form temel özellikte hile ve büyü öğeleri içerse de, sanatta form, felsefede olduğu gibi, iletişim kurmak ve birtakım şeyleri açığa vurmak için tasarlanmıştır” (Murdoch’dan akt. Serdaroğlu 2016: 117). Francis Ford Coppola, eserin üretim enstrümanlarından öte bir başka konumuna dikkat çekmektedir. “Kuşkusuz sanatsal üretim için teknoloji tek başına bir şey ifade etmez. Nasıl yaptığınızdan çok, ne söylediğiniz önemlidir. Ürettiğiniz eserin sanat olup olmadığına karar verecek olan da evrensel bellektir” (Yıldız, 2010: 48). Sinema üretim enstrümanlarının ötesinde, içerikleriyle seyircide yarattığı gerçek haz ile iyi bir film yaratma noktasına verilebileceğine işaret etmektedir. Sanatta malzemenin önemsizliği üzerine sinemada da bu tartışılır bir konumdur.

Sinemanın icadından sonraki gelişmeler sinemanın diğer sanatlar arasındaki yerini hazırlamıştır. Bu icadın varlığı sanatın kendi içerisindeki malzeme ve sanatçı arasındaki temel sorunla doğmuştur. Sinema eseri hammadde olarak kamera ve birlikte kullanılan birçok çeşit teknik ekipmanla üretilmektedir. Bu üretim araçları birçok defa üretilen eserin seyircisi üzerindeki beğeni algısını etkilemiş ve sinema sanatının üreticilerinin üretim potansiyelini güç ya da kolay hale getirmiştir. Sinema üretiminde kullanılan film ekipmanları sinema sektörü içinde bir bölümü oluşturacak şekilde endüstri oluşturmuştur. Ancak teknolojinin gelişmesiyle birlikte sinema üreticileri birçok kolaylık sağlayan yeni teknolojiye sahip olmuştur. Toplumsal alandaki bu değişimler sanatçıyı doğrudan ve dolaylı etkilediği gibi sanatın kendisini de çağın gerekleri doğrultusunda biçimlendirmeye başlamıştır. “Özellikle teknolojik gelişmeler son yüzyılda tahmin edilemeyecek bir hızla dünyayı sarmalamış tüm yaşamı çepeçevre kuşatmıştır. Kuşkusuz sanat alanları bu kuşatmadan kendini muaf tutamamıştır” (Sabahat, 2015: 497). Bu teknolojik gelişmelere en iyi örnek olarak düşük bütçeli bağımsız film yapımda kullanılan alternatif fotoğraf makinelerin film üretiminde kullanılmasının sinemaya etkisi konusunda Kurdoğlu, Canon markasını örnek verir:

Düşük bütçeli ve bağımsız yapımları ilgilendiren son bir darbe de 2008 yılında Canon’dan gelmişti. HD video çekebilen profesyonel fotoğraf makinası(DSLR) olarak tanımlanabilecek yeni bir ürün konseptinin

iki başarılı ürünü 5D Mark II ve 7D Mark II birkaç yıl içinde düşük bütçeli yapımların, öğrenci filmlerinin ve kısa filmcilerin standart kamerası haline geldi. Sonuç olarak 2012 yılında artık neredeyse 35mm çekilmez oldu (Kurdoğlu, 2014: 213).

Bu dijital sahiplikle birlikte gelen kolaylık, uygun ekonomik şartlarla sinema üreticilerinin eline geçmiştir. “Wands, gelişen ve aynı zamanda ucuzlayarak erişilmesi daha kolay hale gelen dijital araç ve gereçlerin sanatçılara mekân içinde sınırsız ifade biçimlerinin kapılarını açtığını belirtmiştir” (Bulut, 2014: 121). Dijital imkânlar sanatçının yarattığını tamamen sentetik bir dünyaya sokmuştur. Teknolojik gelişmeler yeni bir biçimlendirme imkânı sağlamıştır. “Sanatçı teknolojik olanaklar sayesinde daha geniş yaratma olanağı ve düşüncelerini gerçekleştirme imkânına kavuşmuştur” (Savaş’tan akt. Sabahat, 2015: 497). Ezel Akay’ın günümüz sinema üretimi hakkında paylaştığı görüş, alternatif sinema üretimlerinin teknoloji ile olan bağlantısına güzel bir örnek olarak gösterebiliriz. “Bugün 4K’lık bir cep telefonu ile kesinlikle bir film çekilebilir ve hiç kimse ‘Hay allah 4K’lık telefonla çekmişler falan’ demez. Dedirtirmeyeceksin! Hiç ışık kullanmadan film çekilebilir teknoloji sayesinde” (Sert, 2018: 10-11). Francis Ford Coppola’nın sinema yapımı teknolojilerindeki ilerlemelere dair yorumunda “Bir gün Ohio’dan şişko bir kız çocuğu birdenbire yeni Mozart olacak ve babasının ufak kamerasıyla güzel bir film yapacak ve artık filmlerle ilgili şu sözde ‘profesyonellik’ sonsuza dek yıkılacak, biliyorsunuz ve sinema bir sanat biçimine dönüşecek” (Holm, 2011: 10).

Endüstriyel sinema üretim araçlarına sahip olmayan sinema üreticileri film üretimi noktasında birçok üretim zorluğu yaşamaktadır. Ancak bu üreticiler yaratıcılık ve içerik yönetimi ile bu sahiplik sorununu ortadan kaldırmaktadır. Bu alternatif sineamacılar sinemanın sanatsal anlatım güçlerinden faydalanarak birçok yeni üretim yöntemleri alternatif malzemeler aracılığı ile geliştirmişlerdir. “Bugün her şey sanatın malzemesi olabilir, herhangi bir fikri sunmak amacıyla her tür malzemeden faydalanılabilir” (Danto, 2013: 127). Sinema bir sanat olarak her malzemeyi sanat üretim malzemesi kapsayabilir.

Film üreticisi ile seyircisi arasında oluşan bağı film ekipmanlarının kalitesi etkilemektedir. Ancak seyirci üretici arasında öncelik olmamaktadır. Seyirci filmi yorumladıkları, perdede gördüğü eserin yorumlanması ile malzemesi arasındaki bağı çoğu zaman kurmaz.

Sanatsal yaratım süreci çeşitli teknikler arasında gerçekleştirilen ussal bir seçim süreci olarak yeniden inşa edilebilir; bu seçim, ulaşılabilecek sonuca bağlı olarak yapılmaktadır. Sanatsal üretime ilişkin böylesi bir yeniden inşa, sadece sanatsal üretimde yüksek düzeyde bir ussallığın söz konusu olduğunu değil, araçların da serbestçe kullanılabilir olduğunu varsayar (Bürger, 2014: 55).

Dijital dünya ile birlikte seyirci önüne sunulabilecek yüksek görüntü kaliteli kameranın keşfi kolayca yapılmaktadır. Bunun ötesinde film çekim süresi boyunca elde edilmesi gereken ekipmanlar farklı yöntemler aracılığı ile sinema üretim sürecine katılabilmektedir. Kimi zaman bu enstrümanlar el yapım teknikleri ile bile üretilerek yapım sürecine dâhil edilmektedirler. Sinema sanatı malzemesiyle olan ilişkisi farklı bir boyut kazanmaktadır.

Sinema üreticileri teknolojik sahipliği en aza indirgeyerek üretimde kendilerine alternatif üretim yöntemleri geliştirme fırsatı bulmuşlardır. Bu yöntemler kaynaklarda yer almamıştır. Üretim sırasında saha uygulamalarıyla kullanılagelmiştir. Buna bir başka örnek olarak; Nesimi Yetik ‘Toz Ruhı’ film çekimleri sırasında kullandıkları ekipmanları bağımsız film yapımcılığın çaresi olarak sunmaktadır.

Durum böyle gitmeye devam ederse bağımsız sinema alanındaki üretimler önemli oranda azalır. Bu durumda bağımsız sinema daha yeraltına inip gerilla yapım yöntemleriyle, sinema destekleme fonlarına ve piyasaya ihtiyaç duymayacak biçimde bir yöntem geliştirir kendine ve oradan bambaşka bir dil doğabilir (...) Gerekirse bir fotoğraf makinesiyle de ki biz de Toz Ruhı’ nu bir fotoğraf makinasıyla çektik (Sert, 2018: 126).

“Yakın zaman önce Canon markası dijital fotoğraf makinelerine video çekme özelliği eklendi ve düşük bütçeli filmcilerin gözbebeği oldu. Dünyada bu fotoğraf makinalarıyla film çeken çok sayıda düşük bütçeli yapım üretilmeye başlandı” (Karabağ, 2011: 116). Alternatif yapım teknikleri noktasında fotoğraf makinası ile çekilen filmlere bir diğer örnek olarak Selim Evcı’nın filmlerini gösterebiliriz. Selim Evcı, ikinci uzun metraj filmi olan Yağmurlar filmini Canon dslr fotoğraf makineleriyle çekmiştir. Canon markası yüksek kalite video eklenmesiyle birlikte birçok film yapımcısı üretim malzemesi noktasında tercih edilir hale gelmiştir. Dijital dünyanın kolaylıkları pelikül film ile üretilen filmlerin kalitesiyle yarışır hale gelmiştir.

Dijitalle çekilen filmlerin görüntü kalitesi de kimyasal görüntüden aşağı kalmamaktadır. Olumlu görüş bildirenler dijital teknolojinin getireceği bir diğer katkı olarak, filmlerin çok daha ucuza çekilebilmesi sayesinde artık düşük bütçeli filmlerin de Hollywood blockbusterları ile rahatça yarışabilmesi olanağına dikkat çekmektedirler. Artık bir filmin gösterime girebilmesi mali kararlardan çok, piyasa kararlarına dayanacak, bu da bağımsız yapımcılar için avantaj anlamına gelecektir (Culkin vd.’den akt. Özen ve Çelenk, 2006: 89).

Sinema dünyasında gerçekleşen bu devrim üretim maliyetlerini ciddi oranda aşağıya çekmiştir. Alternatif kamera teknolojileri gelişen teknolojilerle birlikte yeni yapımcının doğmasına fırsat vermiştir. Birçok bölgede kolayca erişebilen bu malzemeler sayesinde yeni

bağımsız üretimlerle karşılaşmamıza fırsat vermiştir. Zhu (2001) tarafından, “dijitalleşme ile birlikte yapım maliyetlerinde yaşanacak azalışın geçmiş dönemde mali gücü yüksek yapımcıların elinde bulunan pazarlık gücünü kırmaya yol açabileceği ve bu sayede bağımsız içerik üreticisi yapımcıların sektörde daha rekabetçi bir yapı kurabileceği ifade edilmektedir” (Rekabet Kurumu, 2016: 37). Oluşan bu rekabetçi ortam birçok yeni sinemacıya cesaret vermiştir. Teknik olanaksızların giderek azalması, film üretimi için alternatif üretim yollarının keşfedilmesi bağımsız yapımların alternatif içerikler üretmesine de fırsat sağlamıştır.

Teknolojik gelişmeler, özellikle bağımsız yapımların önünü açmış, dijital teknoloji yeni bir üretim mekanizması oluşturmaya başlamıştır. Dijital kameralarla çekilen filmler, 35mm’ye transfer edilerek gösterime sokulmuştur. Ümit Ünal’ın “9” filmi bu alanda öncü olmuş; İFR’nin kısa filmci Ahmet Uluçay’a yaptırdığı film 35mm’ye transferi beklerken, Levent Kırca ikinci filmi olan “Şeytan Bunun Neresinde”yi aynı yöntemle gerçekleştirmiştir (Erkılıç, 2003: 175).

Ticari kaygıları bir kenara bırakan üreticiler ellerindeki kolaylık sayesinde istedikleri filmleri üretebilme şansı doğmuştur. Üretim olanakları noktasında internet ve bilgisayar teknolojisinin önemi büyüktür. Bilgiye kolay ulaşım sayesinde dijital dünyanın sayısız gelişmesi sinema sektörünün üretiminin önünü açan en temel etken olmuştur. “Sanatçı, başka araçlarla ya da tekniklerle üretmesi mümkün olmayan sanatsal yapıtlarını bilgisayar teknolojisini kullanarak üretmeye başlamıştır” (Sağlamtimur, 2010: 215).

Meksikalı sanatçı Stefan Brüggeman dijital dünyanın olanakları hakkında paylaştıkları alternatif sinemacıları cesaretlendirir niteliktedir: “Kimin bir stüdyoya ihtiyacı var ki? Bugün bir sanatçının bütün ihtiyacı olan, bir bilgisayar ve bir telefon hattıdır demıştır. Bu sözler sanatçının özgün ya da asli malzemelerle çalışan bir üretici olmaktan çıkıp, mevcut kültürel nesnelerin yeni bağlamlara yerleştirilmesi alanında bir editör görevi üstlenmeye başladığını açıklamaktadır” (Oliveira, Oxley ve Petry’den akt. Bulut, 2014: 121). Dijital gelişmeler bize yeni içerikler sunmuştur. Bugün sinemacılar dijitalleşme olanakları sayesinde; en temel giderler olarak ham pelikül film masraflarından, manuel montaj laboratuvar masraflarından kurtulmuştur. Bilgisayar teknolojileri sayesinde montaj sistemleri evlerde kullanılan bilgisayar alt yapısına kadar indirgenmiştir. Dijitalleşme sayesinde sinema eğitimleri noktasında sosyal ağlar sayesinde bilgiye erişim hızlanmıştır. Bu hız üretilen içeriklerin gelişmesine yapım yöntemlerini çeşitlendirme fırsatı ve cesareti sağlamaktadır. Dijitalleşme ile birlikte bağımsız sinema, sinema teknolojisinin demokratizasyonu gerçekleşmiştir. Çevre sinemacılarının film ekipmanlarına ulaşabilme kolaylığı gelişmiştir. Sedat Yılmaz’ın merkezin yok oluşu hakkında paylaştıkları iyi bir örnektir:

Sinemanın pelikül çağı, son derece hiyerarşıkti. Belirli bir yere gelmen için katı bir seleksiyondan geçiyordun. Pelikül çağında büyük stüdyolar vardı, onların dışında sinema yapmak mümkün değildi. Onlara bağlı olarak var edebiliyordun kendini. Dijital çağda öyle bir şey yok. Çünkü bir merkez yok. Şu an herkes her yerde istediği bilgiye ulaşabilir ve bunu kullanabilir (Sert, 2018: 75).

Amerikan Stüdyo tipi bir mantığın yok olduğu, ekipmanların ucuzladığı, belli kıstaslara göre film üretimine bağlı kalınmadığı bir dönemde merkezin yok oluşu bağımsız sinemacılığı güçlendirmektedir. Bu süreçte sürecin en külfetli aşaması olan post prodüksiyon aşamaları bilgisayar teknolojisinin gelişmesiyle sürece ciddi bir katkı sağlamıştır. Özkan'ın (2010:30) post prodüksiyon süreci hakkında söyledikleri, merkezileşmeye farklı bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır: "... Bugün, post-prodüksiyon işlemlerinin önemli bir kısmı internet üzerinden bile yapılabilir hale gelmiş durumda. Buna bağlı olarak, post prodüksiyon fiyatları dünyada giderek birbirine yaklaşıyor. Bu gelişmeler post-prodüksiyonda gelecekte bir merkezileşmeye işaret ediyor". Üretim merkezlerinin yok olduğu yeni bir döneme işaret edilmektedir. Yeni olanaklar bağımsızlığı getirmektedir. Film üretimleri noktasında standardize edilmiş bir yolculuktan öte yeni bir yolun varlığına dikkat çekilmektedir. Üretim merkezlerinden uzak alternatif üretimlere işaret eden kavramlardan sadece birisi bağımsız sinema'dır. Karşı bir üretime işaret eden bağımsız Sinema karşı olabilecek diğer kavramlar arasında çatı görevinde tanımlanabilir.

"Bağımsız sinemayla ilgili neredeyse her kitap ya da makale veya yazı, yazarın tanımlarla cebelleşmesi ile başlar(...) Küçük filmler mi? Robert Redford'un Sundance Festivali'nde görücüye çıkan filmleri mi? Stüdyo sistemi dışında yapılan filmler mi ?" (Holm, 2011: 11). "Günümüzün 'post modern' bir dönem olarak tanımlanması, bu tanımın ise bir tanımsızlığı beraberinde getirmesi toplumsal sistem içerisinde birçok tanımın, kuramın, olayın ve olgunun belirsiz ve tanımsız olmasına neden olmaktadır" (Gürkan, 2015: 19). "Alışılmadık kelimesi bağımsız sinemayı tarif etmek için kullanılan temel tabirlerden birisidir" (Stillman'dan akt. Holm, 2011: 75). "Bağımsızlıkla, dar bütçe ve küçük ekiplerle yapılan çalışmalar kastedilmektedir" (Erkılıç, 2003: 163). Bağımsız sinema alternatif üretim teknikleri olarak en temel çatı olarak yerini almıştır. Ancak bu çatı büyük bir tanım karmaşası yaratmaktadır.

Bu çerçevede geniş bir çatı oluşturan Bağımsız sinema altında farklı kavramlar ortaya çıkmaktadır. Hem üretim olanakları noktasında benzerlik taşıyan birden fazla kavram bulunmaktadır. Yeni, yeraltı, deneysel, doğaçlama, karşı, üçüncü dünya sineması ve bağımsız sinema gibi kavramlar bulunmaktadır. Sinemacıların üretim süreçlerinde yaygın olarak

kullandıkları gerilla sinema teknikleri, bu kavramları üretim olanakları noktasında birleştiren bir konumdadır.

2.2. Gerilla Sinema

Gerilla sinema, tanım olarak iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. İlk olarak fiilen gerilla olan insanların hayatlarına dair konu alınarak yapılan filmcilik anlayışıdır. İkinci anlam olarak gerilla kelimesi; yöntem olarak merkeze alınarak anlamlandırılan filmcilik anlayışıdır. Bunun dışında farklı adlarla da yer bulmaktadır. “Üçüncü sinema bazen yanlış bir biçimde adını Solanas ve Getino’nun söylediği ‘gerilla sineması’ ile eş anlamlı olarak kullanılır. Bu iki terim iki farklı anlamı akla getirir. Bir gerilla sineması metin düzeyinde gerilla savaşının temsilleriyle ilgili bir sinema olabilirdi” (Wayne, 2009: 74). Üçüncü dünya ülke sinemaları için kimi zaman yer almakla beraber kimi zaman da Doğaçlama film yapımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğaçlama film yapımı üzerine yazılan bir çalışmada Topuz: “Gerilla sinemanın sahip olduğu tüm olanaksızlıklara rağmen hedefe yürümeyi kafasına koyanların alabileceği bir unvandır” demektedir (Topuz, 2014: 20). “Kameranın tüfeğimiz olduğu bu uzun savaşta, aslında bir gerilla etkinliğine giriyoruz. Bu nedenle bir film-gerilla grubunun çalışmasına hem çalışma yöntemleri hem de güvenlik ile ilgili olarak sıkı disiplin kuralları hükmeder” (Solanas ve Getino’dan akt. Wayne, 2009: 74).

Gerilla sinema film üretim süreciyle bağlantılıdır. Endüstriyel film ekipmanlarına sahip olmayan film üreticisinin bu üretim araçlarına alternatif ürünlerle karşılık bulma çabasıdır. Hedefe odaklanan, filminin çekimini tamamlamak için hile yapmaktan çekinmeyen bir yöntemdir.

Gerilla sineması terimini filmin yapıldığı koşullarını belirtmek için de kullanabiliriz. Sinemacıların politik tehlikede ve devletin otoriter yapısı koşullarında çalıştıklarından, çalışmaları ele geçirilebileceğinden ya da sansürlenebileceğinden, hapsedebileceğinden, onların film çekmelerinin tek yolu gizlilik ve hile yapmaktır. Bu anlamda onların çalışma koşulları gerillaninkine benzer: (Wayne, 2009: 74).

Gerilla sinema, üretimin önüne geçebilecek her türlü engeli kaldırmak için üretim motivasyonunu en önde tutan bir film yapım yöntemidir. Film yapım sürecinde ortaya çıkan bütçelerini en düşük rakamlarda yaratma çabasıdır. Karşısında oluşabilecek engelleri teker teker aşmak için odaklanmıştır. Gerilla filmcilikte öncelik filmin en sağlam şekilde tamamlanabiliyor olmasıdır. Film çekilen mekânlarda mümkün olunması halinde masraf gerektirmeyen mekânlar tercih edilir. Topuz bunu şu şekilde ifade etmektedir: “İç mekân olarak olayların büyük bir çoğunluğunun geçeceği Beyoğlu’ndaki ev ile ünlü oyuncuyu kaçıracakları

sahne için sadece bar gerekliydi. Dış mekanlar Beyoğlu'nun o muhteşem doğal setinde zaten bedavaya çekilecekti" (2014: 34). Kerem Topuz'un doğaçlama film üzerine yazdığı çalışmada paylaştığı deneyimler Gerilla sinema yöntemleri noktasında iyi bir örnektir.

Bar için yine eş dost sayesinde, işletmesi yeni değişmiş olan ve açılmak için bazı eksiklerin tamamlanmasını bekleyen bir mekân bulmuştuk. Beyoğlu'nun göbeğinde bulunan ve eski adı Dirty olan bu yer konum itibarıyla çok iyi durumdaydı. Çekim yapacağımız platonun bir sokağındaydı... Böylece ekibin nakliye maliyetini de tabanvay fiyatına yani sıfır liraya kurtarmış oluyorduk. Gerilla sinemacı da filminin hazırlıklarını yaparken bu tarz durumları mutlaka gözden geçirmeli ve fırsatları iyi değerlendirmeyi bilmelidir (Topuz: 2014: 34).

Gerilla sineması mümkün olduğu çerçevede gerçek mekânlar kullanılarak, ikili ilişkiler yürütülerek filmik mekânın elde edilmesiyle gerçekleşir. Bu tip pratiklerin en önemli özelliği amaca odaklanmış olmasıdır. Her çalışma onlar için küçük bir savaş alanı olarak motive edilebilir. Gerilla sineması gerilla savaşı anlam literatüründen gelmektedir. Kökeni antik çağa kadar uzanan bu savaş türünü Toptaş (2015: 206) "...düşman güçlerine karşı belirli mesafelerde ağır bir bedelden kaçınarak mümkün olduğunca kazançlı çıkmak ve düzenli orduları desteklemek maksadıyla yürütülmüş, bu nedenle de 'küçük harp' diye adlandırılmıştır... " şeklinde tanımlamıştır. Savaş türünün anlamı ile gerilla sinemasını anlamlandırma noktasında önemli bir yerde durmaktadır. Savaş malzemeleri olmayan küçük askeri birlikler olarak tanımlanan durumu gerilla sinemasını çağrıştırmalarıyla anlam türemiştir.

Film üreticiliğinin tarafları açısından ise: bir taraf endüstriyel araçlara ulaşan sinemacılar diğer taraf ise alternatif araçlarla üreten sinemacılar olarak açıklanabilir. Gerilla Savaşı kavramını sinema üzerinden yorumladığımız takdirde, endüstriyel araçlara ulaşan sinemacılar profesyonel silahlarla donatılmış düzenli ordular; onlara karşılık savaş veren orduları ise el yapımı yaratıcı silahlarla donanmış gerilla sinemacılar olarak yorumlayabiliriz.

Egemen yerleşik film endüstrisinden bağımsız olarak çalışan sinemacıların yaptığı filmleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Ana akım sinema pratiklerinin dışında yapıldıkları için avangard ya da karşı-sinema eğilimi göstermektedirler ve deneysel olmasalar da, egemen ideolojiye alternatif bir ses getirme eğilimindedirler. Bunlar ya özel yollarla finanse edilen ya da bazı ülkelerde kısmi olarak, devlet tarafından desteklenen, çoğunlukla düşük-bütçeli filmlerdir. (Hayward, 2012: 68-69)

Gerilla film üretimi gerçekleştiren bir sinemacı birçok sözcükle kendini ifade etmek zorunda kalabilir. Çünkü film üretim sistemi dışında alternatif yollar üretmek ve bu üretimi birkaç defa değil sayısız defa denemek zorunda kalabilir. Gerilla sinemacı "hedefine kilitlenen

bir gerilla gibi düşünmeli ve bir gerilla gibi hareket etmelidir. Çekmeden hata yapamaz, hata yapmadan da doğruları bulamazsınız” (Topuz, 2014: 13).

Tablo 2.1 Gerilla Sözlüğünde Olması Gereken Sözcükler

HER ZAMAN	EN HIZLI
YAPABİLİRİM	YENİLİK
GÜVEN	YENİ
HIZLI	OLACAK
DAHA HIZLI	SİZ

Kaynak: Levine, 2010: 28

Gerilla sinema pratiklerinde sinema üreticisi elindeki kaynakların yokluğunu kendisine bir bahane etmez. Sinema enstrümanlarının dışındaki malzemelerle kendisine çıkar yol bulur. Christopher Nolan “Nasıl çekiyor olursanız olun, çektiğinizi filme bir amaç için araç olarak değil sanki yapacağınız en iyi filmmiş gibi davranın...” demiştir (Jones, vd., 2014: 20). “İnsanda araç amaçtan önce gelmekte, amaç aracın kullanımına göre açıklanmaktadır” (Fischer, 2010: 20). Film üreticileri sinemayı araçlarla tanımlamaya başlar ise amaçtan uzaklaşır hale gelmektedir. Üretim, ekipmandan öte bir noktada yer almalıdır. Ekipman ihtiyacından öte, filmi çekmek için kaynak bulamamak temel sorundur. Ancak bu sorunu tek kalemle tanımlamak yanlış olur.

2.3. Gerilla Film Yapım Yöntemleri Üzerine

Gerilla pratikleri içerisinde eser üreticisi projelerini kişisel kaynakları ile var etmeye çalışırlar. Bu kaynakları para olarak tanımlamak yanlış olur. Aradığı kalemleri ilişkiler geliştirerek projesine inanan insanları çevresine toplayarak kolektif bir birliktelik sağlamak gerilla sinemacının kaynakları arasındadır Özkan (2010: 63). Konuyla ilgili yönetmen Pelin Esmer bir anekdotunu şöyle aktarmaktadır: “Bilgi Üniversitesi’nden kamera aldım. Sesçi bir arkadaşımın ses malzemesi aldım. Yine başka bir sesçi arkadaşım da sembolik bir ücret karşılığında benimle çalışmayı kabul etti. Üç kişilik bir ekip ile minimum bir şekilde yola çıktık.” Bu tip üretim biçiminde birebir ilişkiler öne çıkmaktadır. Gerilla sinemacı sistematik bir düzenden ziyade hızlı ve pratik hareket eder. Hedefe ulaşmak noktasında bütçenin yönetimi her şeyden önce gelir. Bu durum endüstriyel sinema sektörü içerisinde karşılaşılan bir yaklaşım değildir.

Robert Rodriguez, El Mariachi filminin 1992 yılında cep harçlığı ile çekerek, sinema tarihine gerilla film pratikleri ile üretilmiş eser olarak bırakmıştır. Rodriguez’in girdiği sinema derslerinde paylaştığı bilgiler gerilla yöntemleri çok iyi özetlemektedir:

Evet, açıkça görünüyor ki, pek fazla paramız yok; yoksa benim sınıfımda olamazdınız. Öyleyse siz film yapmak istiyorsunuz; ama fazla para harcamak istemiyorsunuz. Sorunu iki yoldan biriyle çözebilirsiniz; ya yaratıcı bir biçimde halledersiniz ya da para hortumuyla yıkayarak sorunu uzaklaştırırsınız. Paranız yoksa hortumunuz da yoktur. Hadi, gelin ailenizi gerçekten yoksullaştırmadan bir film çekmek amacıyla bir senaryo yazalım. Ucuz bir film çekelim. Etrafınıza bakın. Ne var etrafınızda? Sahip olduklarınızı saklayın. Babanızın içki deposu vardır; bir içki deposu hakkında film yapın. Köpeğiniz var mı? Köpeğiniz anlatan bir film yapın. Anneniz huzurevinde çalışıyordur; huzurevi hakkında bir film yapın. Ben El Mariachi'yi yaptığımda bir kaplumbağam, bir gitar kutum, küçük bir kasabam vardı ve dedim ki, bunları anlatan bir film yapacağım (Aydın, 2005: 13).

Gerilla sinemacı hedefi amaca dönüştürdüğü için süreçteki ihtiyaç olabilecek kalemler noktasında bireysel yeteneklerini kullanmak zorundadır. Film yapım süresince karşısına çıkabilecek kalemleri kendi imkânları dâhilinde tamamlamaktadır. “Gerilla tarzı bir film çeken yönetmen, çektiği film dışında birçok şeyi de yönetmek ve idare etmek zorunda olduğunu bilmelidir. Gerilla sinemacısının hedefi filmini tüm müdahalelerden kurtarıp, istediği ve inandığı yönde tamamlamak olmalıdır” (Topuz, 2014: 62). Bu tamamlama belirli bir strateji çerçevesinde amaca hizmet etmektedir. “John Gaddis’in açıkladığı gibi strateji sözcüğü ile gayet basit bir şekilde kastedilen; sonucun yöntemle, eğilimlerin kabiliyetle ve amacın kaynaklarla ilişkili olduğu bir süreçtir” (Toptaş, 2015: 39). Kaynakların yetersiz olduğu bir durumu ise Özkan, şöyle örneklendirmektedir:

Kameraman mı bulamıyorsunuz? O zaman kamerayı öğrenmek zorunda kalıyorsunuz. Kurgucu mu yok? Ben o zaman kurguyu öğreneyim, 'diyorsunuz ve kurguyu da kendiniz yapıyorsunuz. Yapımcımız da yok. O zaman ya İngilizce öğreneceğiz ya da birisine çeviri yaptıracağız bu fonlara başvururken diyerek yapıyorsunuz (Özkan, 2010: 63-64).

Gerilla film pratikleri kimi zaman bireysel üretim pratiği olarak tanımlanmaktadır. Bireysel üretim olarak gerilla sinemasına ilk filmlerini çeken yönetmenler çerçevesinde çok fazla rastlamaktayız. Büyük çoğunlukla ilk filmlerini tamamlayıp ciddi bir kitleye ulaşan yönetmenler bir sonraki projelerinde üretim çarkından kendilerine yer açabilmektedirler. Gerilla tipi pratiklere rastladığımız hikâyelere farklı örnekler sunabiliriz. Mira Nair'in elindeki kısıtlı kaynaklarla post-produksiyon aşamasında anlattıkları gerilla sinemasını görünür kılmaktadır:

Filmi çektik banyosunu yaptırdık ve New York'a dönüp ücretsiz montaj odalarında geceleri kurgusuyla uğraştık. Montaj odasını Spike Lee'yle paylaştık. Çılgın zamanlardı. Spike'la aynı dönemde işe

başlamıştık. India Cabaret'nın kurgusunu yaptığım dönem, benim sabahları on saat, onun da akşamları altı saat çalıştığı montaj odasının günlük kirasını bölüşürdük. Gerilla film yapımcılığının tam da New York için icat edildiğine inanmak isteriz! (Lowenstein, 2014: 328).

Robert Rodriguez'in ders içeriğinde paylaştığı deneyimlerinde ilk filmini benzer yöntemlerle hayata geçirdiğine dair notları görebiliriz:

(...) kamerası olan birini buldum; kullanmıyordu. Kamerayı ondan ödünç aldım ve filmimi çektim (...) Kamerayı bir tekerlekli sandalyenin üzerine oturtun, kendinizi sağa sola itin ve filminize biraz enerji katın. İlk filmlerin en güzel yanı çok fazla hayat ve enerjik olmalarıdır. Büyük yapımlarda bile bu enerjiyi göremezsiniz; çünkü çok iyi tripodları, çok iyi kadroları vardır ve her şey gerçekten pürüzsüz ve parlaktır. Ve cansızdır da. Süslü şeyleri atarak filminize can verin (...) Fazla aydınlatma kullanmayın. 'El Mariachi'de iki ışığım vardı, iç çekimleri dengeleyen iki düzenli ışık... Bu yüzden iyi görünüyordu. Gerçekte, herkes ışıklandırmanın karamsar olduğunu söyledi; çünkü çok az ışık vardı. Ama hatalarınız ve kusurlarınız bir anda sanatsal bir ifade haline gelebilir (akt. Aydın, 2005: 13-14).

Derviş Zaim'in "Tabutta Rövaşata" filminin ön çalışmalarını anlattığı bir çalışmada süreçle ilgili paylaştıkları gerilla pratiklerinin varlığının iyi bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Süha Arın, belgesel film yönetmeni ve aynı zamanda Mimar Sinan Üniversitesi'nde öğretim görevlisi, bana kendi kamerasını ve ışığını verdi. Karşılığında da bir şey istemedi. Onun da yeri büyüktür bu anlamda. Mustafa Kuşçu da, ekip de oyuncular da para almadı. Çekimler esnasında sanırım senaryoyu beğenmeleri onların projeye entegre olmalarını kolaylaştırdı (...) Belki de Türkiye'nin ilk gerilla filmidir. Kamera, tavus kuşu, ham film dışındaki malzemeler akşam kahvede bırakılıyordu, kahvenin sahipleri olan Karadenizliler de müdavimi olduğumuz için çay paralarında indirim yapıyorlardı. Onun dışında Coşkun, teknesini verdi, Hisar'ın sakinleri ayrıca geldiler, oynadılar. (...) Devlet Tiyatroları'nda ışık şefi olan Ömer Metin Kocaman ki esaslı bir Hisar müdavimidir, ışık şefimiz oldu. Aytuğ Ünal malzemeleri koymamız için evini açtı... (Mithat Alam Film Merkezi, 2003: 46-47)

Sinema üreticisini bu üretim tipine iten en temel sebep, üretilen eserlerin pazarlanmasına dair ciddi sorunların olmasıdır. Bu sorunlardan bazıları; yapım öncesi alımların sınırlı sayıda olması, dağıtım tekelinin belli oyuncular ve yapım şirketleri çevresinde merkezîleşmesi, dağıtım şirketlerinin öncelik algısı, bağımsız sinemaya olan negatif algı, sinema endüstrisinin oluşmaması vb. sorunlardır. Bu sorunlar üzerine Tanrıöver'in söyledikleri iyi bir örnektir:

Sinema filmlerinin üretimi için reklam ya da televizyon sektöründe olduğu gibi sürekli ve düzenli bir kaynak genel olarak mevcut değildir. Bunun en temel nedenlerinden biri sinemanın yönetmenin sanatı olması ve filmlerin basit pazar koşullarındaki bir arz-talep çerçevesinde ortaya çıkmamasıdır. Türkiye

özeline bakıldığında, bu durumun yanı sıra sinemaya sağlanan finans kaynaklarının çok sınırlı olması, sinema filmlerini bir yatırım olarak değerlendirebilecek kurum, kuruluş, örgütlerin yok denecek kadar az sayıda olması, yapıma dair (yapımcı-yönetmenlerin) kendi finans kaynaklarını yaratmak durumunda kalmalarına neden olmaktadır (Tanrıöver, za2011: 70).

Gerilla sinema yöntemi merkez üretim sisteminin içinde yer bulamayan, üretimin önünü açan bir mekanizmadır. Sinema sektörlerinde yerleşmiş bir üretim sistemi bulunmaktadır. Bu sektörde çalışanlar, üretim araçları her biri parçası yerleşmiş bir dişlidir. Bu çark dışında yeni yaratım döngüleri yaratılması çoğu defa gerilla sinema yöntemi ile hayat bulmaktadır. Gerilla sinema tanımı yapılırken bu çarklıdan bağımsız olarak tanımlanması eksik olacaktır.

Gerilla sinema yöntemleri sinemanın ekonomiyle olan ilişkisi karşısında üretim için çıkış yolu sunmaktadır. Üretim aşamasında farklı fon kaynaklarından ya da bireysel yatırımlar aracılığı ile film projeleri hayata geçirilmektedir. Film üretim sistemleri dışında üretilen bu küçük mücadele alanları sistem içerisinde yeni film yönetmenlerinin keşfine öncülük etmektedir. Dev ekiplerin büyük bütçelerle ürettiği filmlerin yanında bu tip üretimler algıda başarısız gibi görülmektedir. Ancak bu iki tip üretim arasındaki temel eksiklik teknik estetiğin yetersizliği kısmından ibarettir. “Daha çok para daha iyi bir film demek değildir” (Lance Weiler’den akt. Holm, 2011: 124). Ekonomik güç daha iyi film enstrümanları sağlayabilir ancak daha iyi bir film yaratacağı seyirciyi daha çok etkileyeceği anlamına gelmemektedir.

(...)yapımın kalitesi değil de yönetmenin bakışı önemlidir -aslında iyi bir bağımsız yapım çoğu kez yapım konusunda yaşadığı sıkıntıları gösterecektir ve gerilla ya da grunge sineması olarak adlandırılabilir bir üretim gerçekleştirecektir (bu üretim tarzı 1970'lerde Latin Amerika'da ortaya çıkan üçüncü sinemanın bir bölümünü hatırlatmaktadır). Grenli görüntüler, kesik kesik kurgu, doğaçlama diyaloglar, dağınık anlatılar, uzun çekimler ve kusurlu çerçeveler bu tür filmlerin özellikleridir (Hayward, 2012: 66).

Teknik unsurlar bir filmin seyirci üzerinde estetik bir etki bırakmaktadır. Bu durum dijital dünyanın kolaylıkları sayesinde ortalama bir beğeni yaratmak artık kolay hale gelmiştir. Öncelik olarak hedefe odaklanan gerilla sinemacılar düşük bütçeleri ve bütçelerin düşüklüğünden kaynaklanan teknik yetersizlikleriyle tanımlanmıştır. Ancak bu yetersizlikler estetik bir eksiklik olarak algılansa da bazı ses getiren projeler üzerinde farklı sonuçlar doğurmuştur. Bu projelerden birisi ‘Blair Cadısı’ filmidir. Bir grup genç sinemacı, 35 bin dolar gibi minik bir bütçeyle filmlerini hayata geçirmişlerdir. 400 dolar değerinde video kamera ile 8 günde çekilen ‘Blair Cadısı’, çekimlerin büyük çoğunluğunu orman sahnelerinden oluşmaktadır. Film büyük sinema efektlerinden uzaktır. Kan efektlerine bile ender rastlamaktayız. Sinema okulu öğrencilerini oynayanlar ise filmin yapımcılarıdır. Film, el

kameralarıyla çekilmiş görüntüleri görmektedir. Hikâyeyi yaşayan karakterlerin kaçınılmaz sonlarının yaklaşmasıyla korku giderek artmıştır. Hiç bir özel efekt olmayan, isimsiz oyuncuların oluşan bu film gerilla yapım pratikleri sayesinde hayata geçirilmiştir. Bütçesizlik fırsata çevrilmiştir. Yaratıcılık sayesinde film hem büyük bütçeler yaratmamış hem de bu parlak fikir seyirci üzerinde geniş kitleleri etkileyen bir şekilde etki bırakmıştır. “Blair Cadısı filmi, sinema tarihinin en ucuz filmi olarak tanıtılarak çok büyük paralar kazanmıştır. (...) Filmlerin iyi ya da kötü olması bütçeleriyle orantılı değildir. Büyük bütçelerle çekilen filmlerin teknik standartları daha yüksek olabilir fakat yaratıcılık ve sanatsal değerler para ile elde edilebilecek şeyler değildir.” (Özalp, 2008: 30-31). Bu fikre ilginç bir örnek olarak 2007 yılında çekilen ‘Paranormal Activity’ filmi verilebilir. Film, yapımcılarına yaratıcı fikri sayesinde çok düşük rakamlara mal olmuştur. 15.000 dolar gibi Amerikan film sistemi içinde çok düşük olan bir bütçe ile 150 milyon dolar kazanılmıştır. Tıpkı ‘Blair Cadısı’nda olduğu gibi ‘Paranormal Activity’ filmi de taşıdığı yaratıcı unsurlar sayesinde seyirci noktasında geniş kitlelere ulaşmıştır. Türkiye’de ise daha düşük bütçelere denk gelen filmlere rastlamaktayız. Türkiye ile Amerikan film sistemi arasında bütçe farklı olmakla beraber ‘Blair Cadısı’ ve ‘Paranormal Activity’ stüdyo sisteminin gerilla yapımları olarak tanımlanabilir.

Türkiye’de ise çok düşük bütçelere denk gerilla film pratikleri barındıran filmlere örnekler sayabiliriz. Bu filmlerden bir tanesi Pelin Esmer’in Oyun filmidir. Filmin yapım süreci alternatif sinema yöntemlerine iyi bir örnek olarak karşımızdadır.

Oyun 2004 yılında bir gün Pelin Esmer bir gazete de, köylerin de tiyatro kurup oyunlar sahneleyen bir grup kadının haberini okuyor. Bilgi üniversitesinden ödünç bir mini DV kamera alıyor ve kalkıp haberde bahsedilen köye gidiyor. O kadınlarla tanışıyor 6 hafta onlarla yaşıyor, oyun yazma prova ve sahneleme süreçlerine tanıklık ediyor, tanıklık ettiği şeyleri kameraya kaydediyor ve döndükten sonra çektiği görüntüleri kullanarak Oyun adlı 2005 yapımı uzun metrajlı filmi gerçekleştiriyor. Bilgi Üniversitesinden ödünç alınan o kamera olmasaydı gerçekleşmeyecek çok değerli bir çalışma çıkıyor ortaya. Benzer birçok örneğini bize gösterdiği gibi, eğer gerçekten inandığınız bir proje varsa, sizden başka kimseyi ikna edemeseniz bile o projeyi gerçekleştirmenin bir yolunu bulabilirsiniz artık (Kurdoğlu, 2014: 214).

Türkiye’de alternatif yöntemlerle hayata geçirilmiş birçok film bulunmaktadır. Bu filmler için öncelikli olarak bir filmin hayata geçmesidir. Bu noktada bütçenin yaratılması hayati önem taşımaktadır. Bütçe içindeki en önemli kalemlerden biri ise film yapım sürecinde kullanılan film ekipmanlarıdır. Bu ekipmanlara sahip olmak büyük bütçeler gerektirmektedir ancak alternatif üretim yöntemleriyle mümkün hale gelmektedir.

2.4. Alternatif Yollarla Üretilmiş Film Ekipmanları

Sinema da üretim maliyetleri açısından film ekipmanları önemli bir yer tutmaktadır. Bu ekipmanlar ülkemize ithal edilerek kullanılmaktadır. Ancak yabancı para birimleri Euro ve Dolar üzerinden sipariş edilmesi, sipariş edilen ekipmanların kalitesinin yükselmesiyle film üretimi noktasında temin sorunları doğurmaktadır. Çok düşük bütçeli filmlerde alternatif yollarla film üretimine girişen sinemacılar, öz ve sosyal kaynaklarını ile filmi finanse etmekte iken, bu ekipmanlar karşılanamaz konumda yer almaktadır. Böyle durumda teknolojik imkânlar sayesinde farklı yollar geliştirilmiştir. Sinemada kullanılan alternatif film ekipmanları deneme yanılma yöntemiyle film üreticileri tarafından defalarca denenerek keşfedilmiştir. Bu denemeler en iyiye ulaşma noktasında insanın bakış açısını sunmaktadır. “Gordon Childe şöyle diyor; insan doğuştan bir içgüdüyle araç yapıp kullanmasını bilmez, bunu deneyle deneyip yanılmayla öğrenmek zorundadır” (akt. Fischer, 2010: 19). Bu denemeler sonrası öğrenilen ekipmanlar, filmi icra etmek için kullanılan sanatın malzemesini yorumlamak noktasında alternatif bir yol sunmaktadır. Alternatif olanın sinemanın malzemesini farklı formlarda karşımıza çıkarmaktadır. Kimi zaman yüksek bütçeli bir şaryo, plastik su borusundan yapılmıştır. Aynı şekilde film ekipmanları endüstrisinde, ciddi değerlere pazarlanan Jimmy Jib eldeki hazır nesneler aracılığı ile film üretimi sırasında kullanılabilir halde gelmiştir.

Duchamp'ın felsefi keşfi, neredeyse herkesin sanatı var edenin estetik zevk olduğuna inandığı bir dönemde, sanatın onsuz da var olabileceğini ve sanatın öneminin ayırt edici hiç bir estetik nitelik taşımamasına da dayanabileceğini göstermiş olmasıdır. Bunu başaran, en azından bana göre, onun hazır-nesneleridir. Estetik-olmayan sanat da var olabiliyorsa, sanat felsefi açıdan estetikten bağımsız demektir (Danto, 2013: 141).

Duchamp'ın sanata olan yaklaşımı her ne kadar anlam düzeyinde odaklansa da, tekniğin önemsizliği üzerine farklı bir bakış açısı yaratabilir. Sinemacı film üretimini icra edebilmek için ilk insanın her şeyi icat ettiği bir süreçten geçerek hazır nesnelere şekil vererek filmlerini hayata geçirebilmiştir. “İnsan birtakım araçların öbürlerinden daha yararlı olduğunu, bir aracın yerine bir başkasının kullanılabileceğini bulması, giderek eldeki yetersiz aracın daha etkili bir biçime sokulabileceği, yani bir aracın doğadan olduğu gibi alınması gerekmeyip ona bir biçim verilebileceğini ortaya çıkarmıştır” (Fischer, 2010: 20). İşin doğasında görülen profesyonel film ekipmanları hazır kaynaklar ile tekrar biçim verilerek yeni araçlar icat etmiştir. Bu icatların yapılmasında önemli bir nokta, sektörün acımasızlığını açıkça gösterdiğini söyleyebiliriz. Pahalı sanat icra etmek belli bir zümre hapsedilmiş haldedir. Bu icatlar sinema üreticilerinin içinde bulunduğu topluma işaret etmektedir. “...hiçbir teknolojik buluş toplumlardan ayrı

düşünülememektedir. Toplumun içinde bulunduğu duruma göre, ihtiyaçlarına göre ve sahip olduğu üretim maddelerine göre şekillenmektedir” (Artan, 2007: 89).

Sinemanın ilk gününden bugüne, film üretimi sırasında karşımıza çıkan bu süreçlere Muhsin Ertuğrul şu şekilde örnek veriyor:

Filmi çekime başladığımız gün, Kemal-Seden kardeşlerin elinde, iki sinemanın bir gecelik geliri olan 26 lira vardı. Bununla bir evin balkonu olarak kullanacağımız, Karaköy'deki Ziraat Bankası Galata Şubesinin rıhtımına bakan köşesinin bitişiğindeki bir birahanenin taraçasına, yollu basmadan perdelik aldık ve reflektör olarak yararlanmak amacıyla patiskalar gerdiğimiz çerçeveler yaptık.¹⁰

Yine aynı şekilde endüstriyel malzemelerle ortaya çıkarılan bir tekniği hazır nesneler sayesinde ortaya çıkarılmasına örnek olarak Figgis (2014:78) şöyle ifade etmektedir:

(...) bisikletlerin arkasına tutturulabilen ve yanıp sönen LED ışıklardan taşıyorum. Elbette üzerlerinde kırmızı bir kapak var ama o kırmızı kapağı sökerseniz, diyelim ki pencereden gelen bir neon lambası ışığı efekti yaratabilecek kadar güçleri var. Bunlardan birini bir duvara bantlarsanız, oyuncunuzun yüzünde küçük kırmızı bir ışık elde etmiş olursunuz.

Figgis'in paylaştığı, teknik malzemenin önemsizliğine bir örnektir. Önemli olan o an elinizdeki malzemelerinizle içeriğe ne kadar uyum sağlayabildiğidir. Bir filmi hayata geçirmek için ihtiyaç olan bütün enstrümanlara sahip olmak için geçirilen zaman, çoğunlukla filmin ortaya çıkmasına engel olmaktadır. “...film yapmak için bir dünyanın yaratılmasını beklemekten ziyade, zaten var olan bir dünyaya nasıl uyum sağlayabileceği ile ilgili hale geldi. Bu ışıklandırmayı da kapsıyor. Ne zaman bir ışığa baksam, kendime şöyle sorarım: ‘bir filmde kullanmak için ilginç bir ışık olabilir?’” (Figgis, 2014: 79-80). Bu yollar üretimin önünü açmak noktasında etkili birer araçtır. Yüksek bütçeli film yapımlarında tercih edilen enstrümanlar farklı iken, düşük bütçeli film yapımlarında bu durum bambaşka devşirme bir hale gelebilmektedir.

Sanat üretiminde ‘teknik’ ve ‘teknoloji’ kavramlarının yeri ortak bir paydada buluşmaz. Her sanat yapıtı, sahibinin kimliğinden kaynaklanan özel bir teknikle bağımlıdır ama bu durum teknolojik verilerden yararlanma dozuna ve yöntemine göre biçimlenir. (...) teknik, sanat yapıtlarının oluşum aşamaları için sanatçıya özgü malzeme ve uygulama biçimlerine ilişkin yaklaşımı içerir. Her sanatçının yapıtını oluştururken kullandığı bir ‘teknik’ söz konusudur ama salt teknolojik bir aktarım düzeyinde değildir (Özsezgin’den akt. Sabahat, 2015: 500).

¹⁰ http://docplayer.biz.tr/8824611-M-uhsin-e-rtugrul-un-anilari.html#show_full_text (erişim tarihi: 15.04.2018)

Sinema sanatını icra ederken sanatçı, kullandığı teknik malzemeler yüksek maliyetli endüstriyel film ekipmanları olmayabilir. Alternatif yollarla üretilen alternatif film ekipmanları, endüstriyel ekipmanların sunulduğu platformlarda karşımıza çıkmaz. Bu tip ekipmanlara genellikle saha çalışmalarında karşılaşıyoruz. Film üreticileri sinema sanatının icrasında planladıkları sonuca ulaşmak için devşirme ekipmanlar yaratabilmektedirler. Bu uygulamalara örnek olarak şaryo, jimmy jib, shoulder rig, steadycam, sis makinası, slider ve reflektör ürünlerinin el yapımı üretilerek düşük bütçeli filmlerde kullanıldığını söyleyebiliriz.

2.5. Alternatif Tekniklerle Üretilen Örnek Ekipmanlar

Film yapım sürecinde önemli maliyetlerinden bir tanesi film ekipmanlarıdır. Bu ekipmanlar film üretme sürecinde sahipliği noktasında önemli sorun teşkil etmektedir. Kimi zaman film üreticisinde motive eksiltici bir etkenken, kimi zaman motivasyon sağlamaktadır. Sinema endüstrisi kendi içinde geliştirdiği teknolojilerle film üretimini gerçekleştirecek üreticilere büyük imkânlar sunmaktadır. Ancak bu enstrümanlara sahip olmak külfetli bir hal alabilmektedir. Bu bölümde bu ekipmanlara alternatif olabilecek hazır malzemelerin küçük bir işçilik ile yapılabilecek çok daha ucuz miktarlara üretebilecek alternatif ekipmanlara örnekler sunulacaktır.

2.5.1. Şaryo

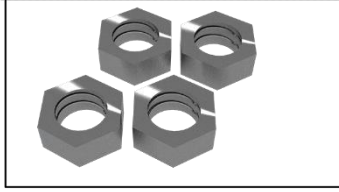
Kameranın yatay bir düzlemde hareketini sağlayan teknik donanımdır. Kameranın sağlıklı çekim yapamayacağı yüzeylerde sarsılmadan hareketini sağlamaktadır. Ray ve gövde bölümünden oluşmaktadır. Gövde bölümü raylar üzerinde hareket edecek şekilde titreme engelleyecek sisteme sahiptir. Rayların yerleştirildiği yüzeyler hasarlı olması durumunda takozlar yerleştirilerek kameranın düzgün bir düzlemde hareketi sağlanır. İstenilen uzunlukta kamera hareketi için rayların uzunluğu ayarlanabilir. Operatörler gövde bölümünde aktif olarak oturarak kamera ile birlikte hareket ederek kamerayı kullanabilirler.



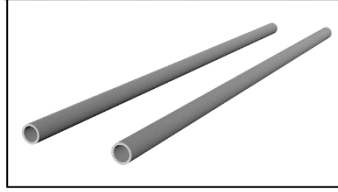
Şekil 2.1 Endüstriyel Şaryo ¹¹

¹¹ <http://www.gearheadthailand.com/2013/equipment/index.php?groupID=3> (erişim tarihi: 01.05.2018)

Alternatif Üretim Şekli:



4 adet 9/16 civata.



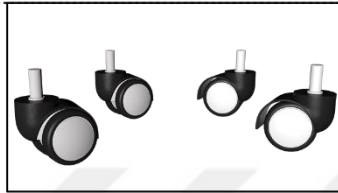
2 adet PVC boru.



5 adet alt zemin için tahta.



10 adet vida.

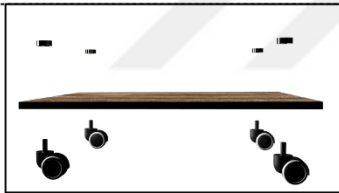


4 adet tekerlek.



1 adet 4x4 tahta.

Şekil 2.2 Şaryo İçin Hazır Malzemeler



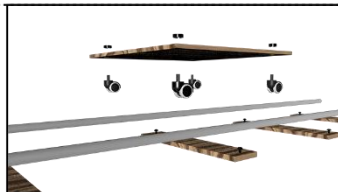
4 adet 9/16 civata ile tekerlekler tahtaya bağlanır.



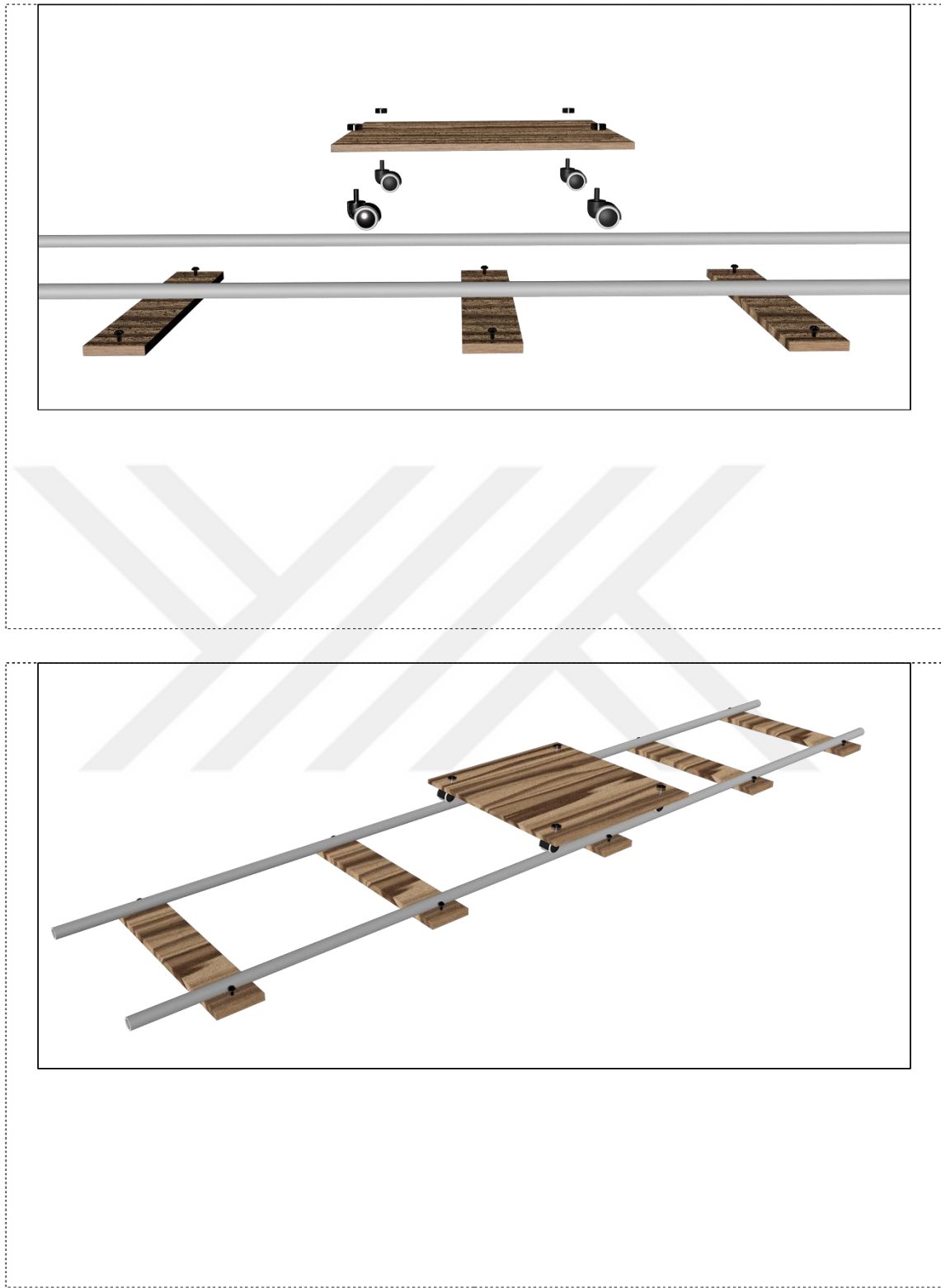
Şekildeki gibi birleştirilir.



5 adet alt zemin tahtaları için vidalar resimdeki gibi takılır.



Şekil 2.3 Şaryo İçin Montaj



Şekil 2.4 Alternatif Gerilla Şaryo

El yapımı şaryo çok düşük günlük maliyetler ile üretebilir. Bu ekipman sayesinde filme daha enerjik çekimler elde edinebilir. Düzenli bir kullanım karşısında endüstriyel ürün ile aralarında görsel etki noktasında fark yoktur. Temel farkları kullanım kolaylığı, konforu, müdahale edilebilirliği, taşıma kapasitesi, dayanıklılık, titreme gibi farklar bulunmaktadır. El

yapımı üründe raylardaki geçiş bölümlerinin çok hassas yapılmamasından kaynaklanan görsel titremeler negatif yanı olarak söylenebilir. Kamera tripot ile birlikte raya konarak çekim yapılır. Gelişmiş alternatif yapımlarda birebir benzer ürünleri de geliştirilmiştir. Bu tasarımda düşük bütçeli örneği tasarlanmıştır.

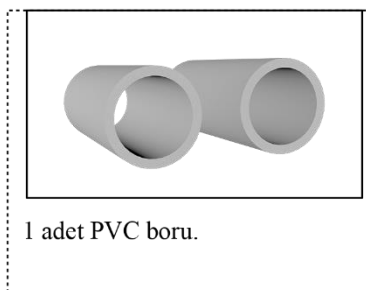
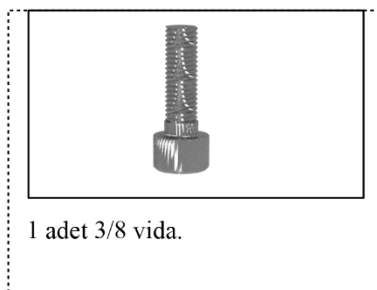
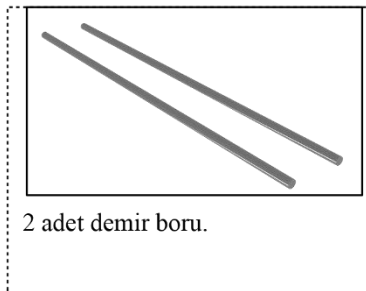
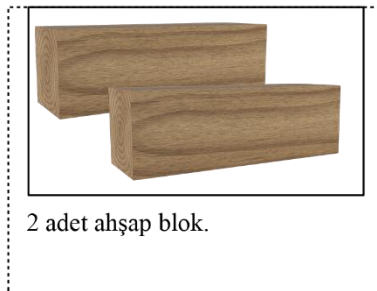
2.5.2. Slider

Tripot veya ışık ayaklarında kullanılabilen bu ekipman mini bir şaryodur. Şaryoya göre kullanım kolaylığı açısından portatif bir yanı bulunmaktadır. Kamera mekanik düzlem üzerinde kayarak planlara enerji katmaktadır. Şaryo boyut olarak istenilen metrelere kadar ulaşabilmektedir. Slider ise daha mini boylarda kaydırma hareketi yapmaktadır.



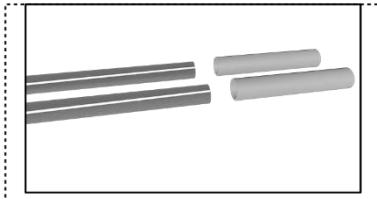
Şekil 2.5 Edelkrone Marka Endüstriyel Slider¹²

Alternatif Üretim Şekli:

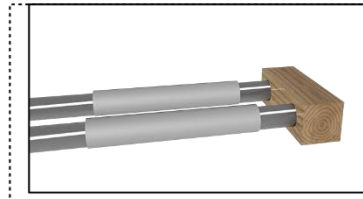
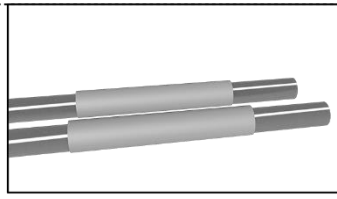


Şekil 2.6 Slider İçin Hazır Malzemeler

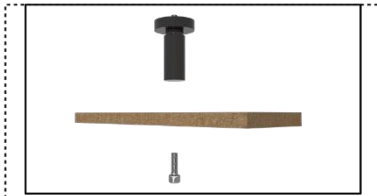
¹² <https://www.cinema5d.com/edelkrones-interesting-new-slider-concept/> (erişim tarihi: 01.05.2018)



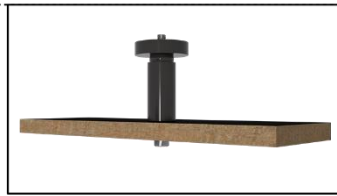
Diğer uçlarından PVC borular takılır.



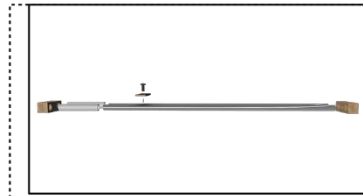
Arkasından ahşap tahta takılır.



Tripot başlığı vida yardımı ile tahtaya takılır.



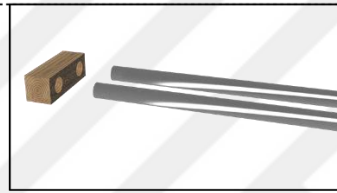
2 adet demir boru.



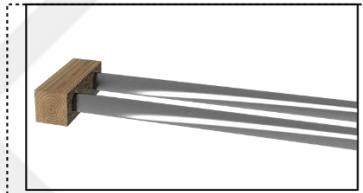
Ahşap tahta PVC boruların üstüne sıcak silikonla takılır.



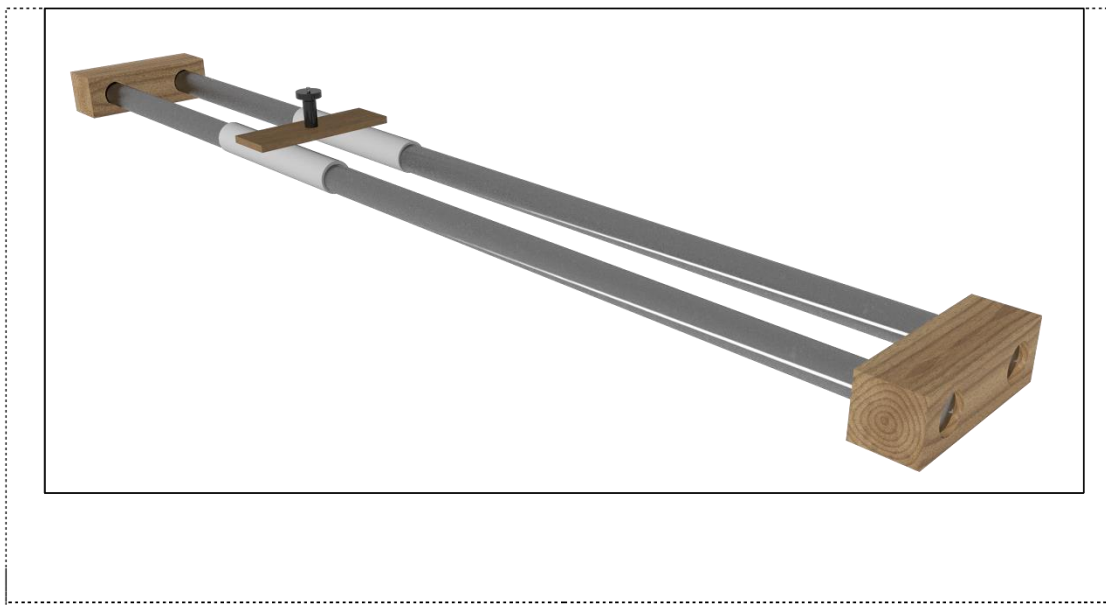
2 adet demir boruların geçeceği büyüklükte delikler açılır.



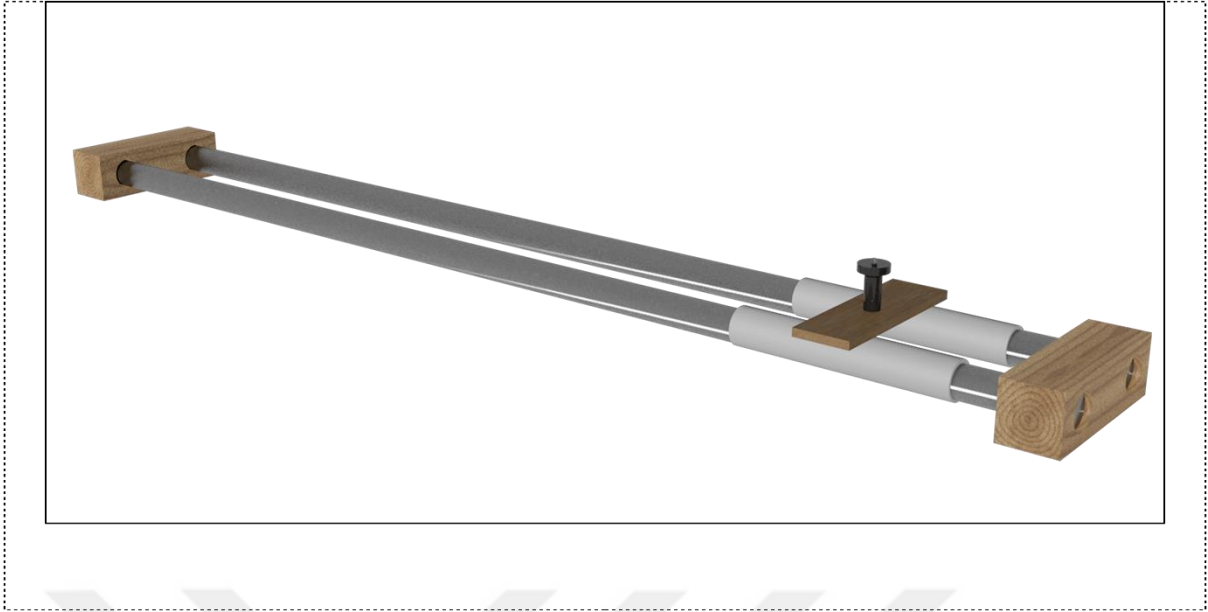
Demir borular tahtaya takılır.



Şekil 2.7 Slider Montaj



Şekil 2.8 Kullanıma Hazır Gerilla Slider



Şekil 2.9 Kullanıma Hazır Gerilla Slider Hareket Yönü

Ahşap bölümler delinerek ışık ayaklarına monte edilerek istenilen boyda kullanılabilir hale gelmektedir. Endüstriyel ürüne göre temel farkı dayanıklılığı taşıma kapasitesidir. Ağırlıklı olarak mini ekiplerin mini kamera tercihlerinde kullanılmaktadır. Ürün taşıma kapasitesine göre malzeme kalitesi değiştirilebilir ve farklı kullanımlara göre yeni bir uygulama halini alabilir.

2.5.3. Steadycam

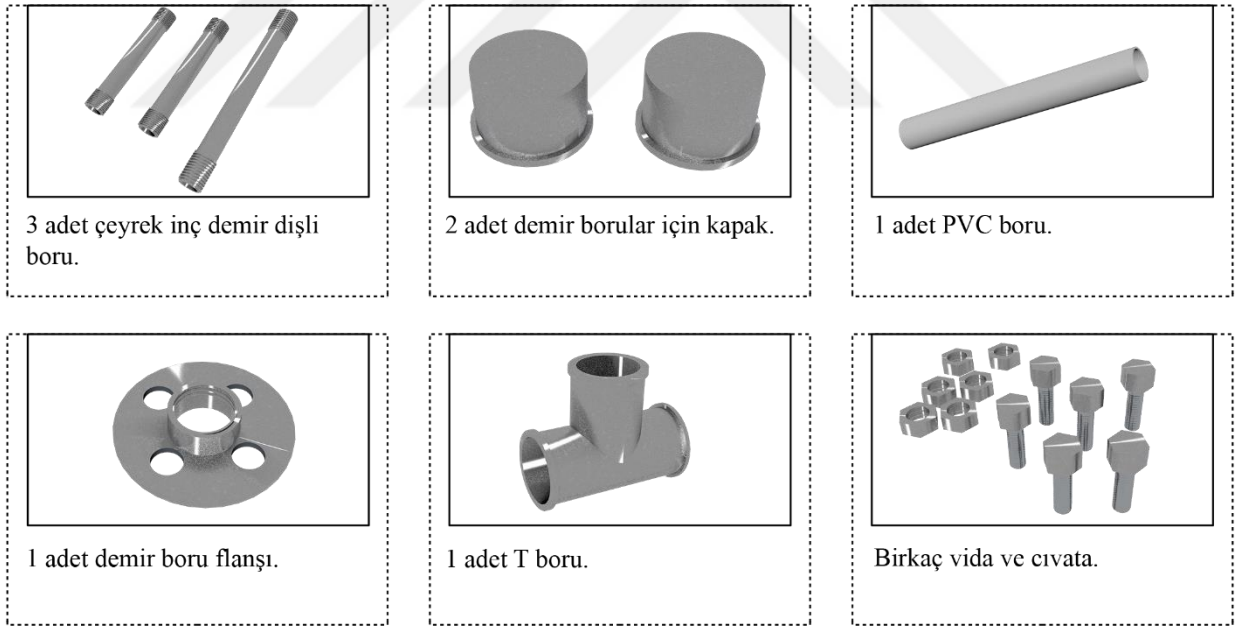
Kameranın sarsılmadan hareket etmesi için tasarlanmıştır. İnsan ergonomik yapısından kaynaklanan yürüme sırasındaki sarsıntıların kameraya yansımalarını engelleyen tek cihazdır. Bu yapısı kullanılarak devamlı sarsılan veya hareket halindeki araçlarda kameranın titremeden çekim yapmasını sağlar ve tren gibi sarsılan araçlarda da kullanılır. Steadycam, özellikle ağır ve hantal diğer hareket sağlayan dolly, crane, cine jeep gibi cihazların kurulmasının çok zor olduğu veya bu cihazların hareket kabiliyetlerinin dışında kalan daha kıvrak ve karmaşık hareketleri yapabilen bir cihazdır.¹³

¹³<http://www.kameraarkasi.org/kamera/hareket/araclar/steadicam/kullanimyerleri.html> (erişim tarihi: 01.05.2018)



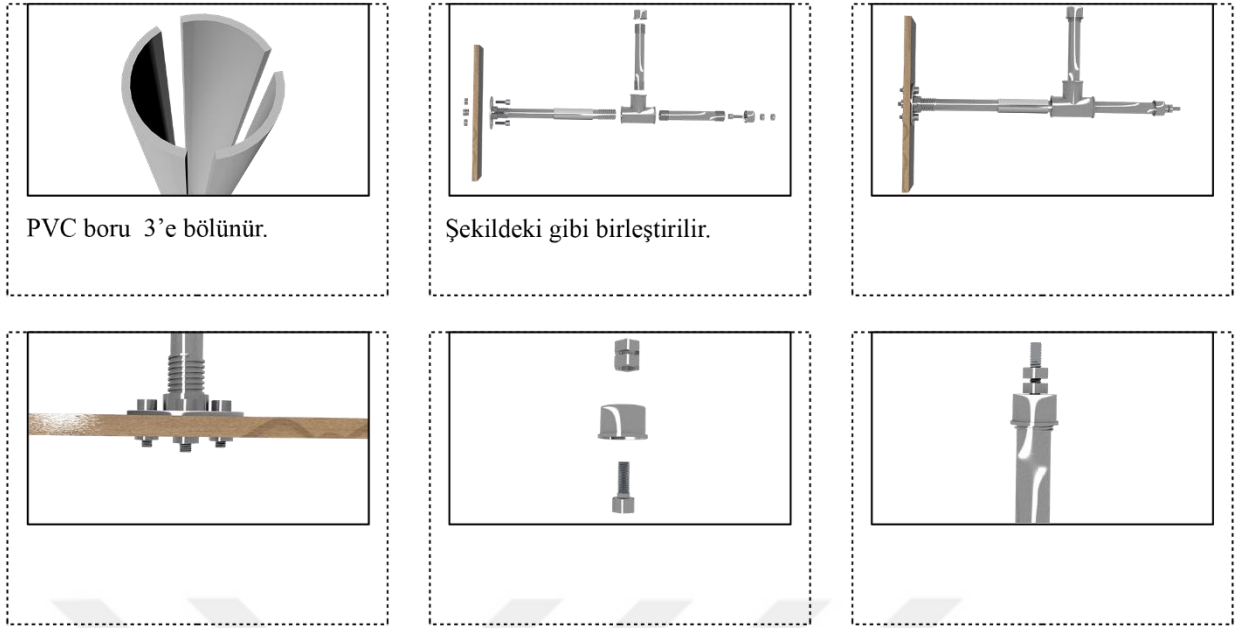
Şekil 2.10 Endüstriyel Steadycam¹⁴

Alternatif Üretim Şekli:



Şekil 2.11 Steadycam İçin Hazır Malzemeler

¹⁴ <https://www.aputure.com/blogs/shooter-spotlight/how-to-steadicam-101> (erişim tarihi 01.05.2018)



Şekil 2.12 Steadycam Montaj

Kamera üst vida bölümüne doğrudan yerleştirilerek kullanılabilir. Tercihen tripot başlığı eklenerek kullanılması daha kullanışlı hale getirecektir. Aşağı ahşap bölümüne üzerinde kullanılan kameranın ağırlığına göre ek ahşap montenelebilir.



Şekil 2.13 Kullanıma Hazır Gerilla Steadycam (Gldecam)

Sektörel kullanım olarak hafif kameralar için Gladicam olarak adlandırılmaktadır. Steadicam den farkı ürünün yelekle birlikte amortüsör bölümünün olmamasıdır. Temel amacı

kameranın taşınması esnasından titremesini engellemektir. Bu ürüne ek olarak ahşap bölümlerine ağırlık bölümü eklenmelidir. Kameranın ağırlığına göre denge ayarlarının sağlıklı yapılması sonucu gerilla tipi bu ekipmandan daha çok randıman alınabilir. Daha çok hafif kameralar üzerinde kullanımı (Örneğin: Dslr) yaygındır. Ağır kameralarda kullanım için tercih edilmemekte, randıman alınamamaktadır. Ağırlık arttıkça endüstriyel müdahaleler ile bir nevi süspansiyon teknolojisi eklenmesi gerekmektedir. Bu durum ürünün üretim maliyetini artırmaktadır. Bu sebeple çalışmada detaylandırılmamıştır.

2.5.4. Shoulder Rig

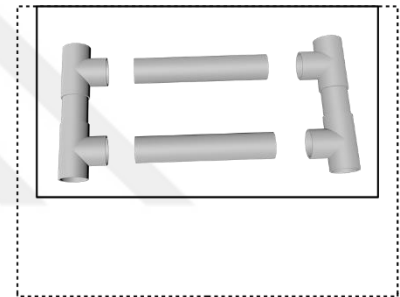
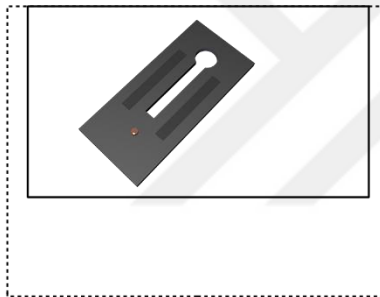
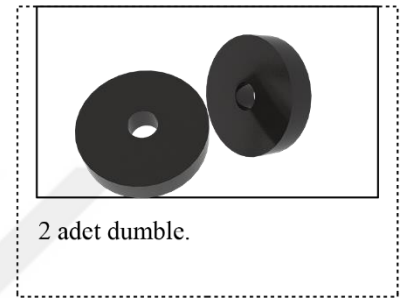
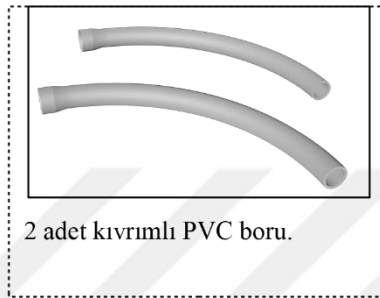
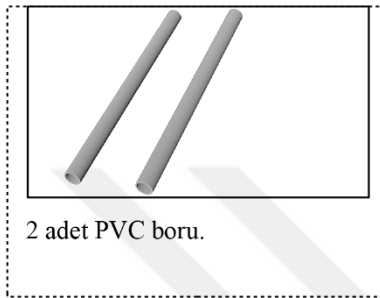
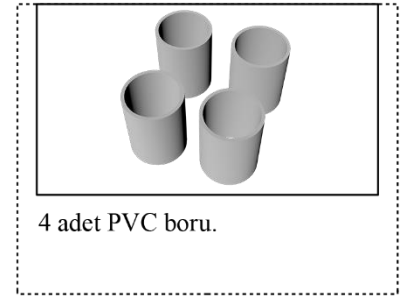
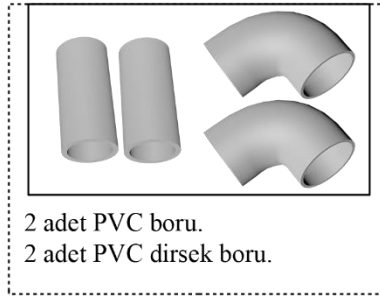
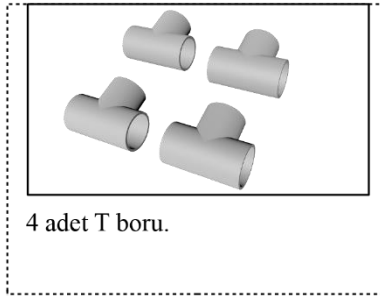
Dijitalleşen yeni nesil mini kameraların kullanım kolaylığı sağlamak üzere, kameraların yerleştirildiği aparattır. Mini kameraların omuz kamerası olarak kullanımına imkan sağlar. Üzerine yerleştirilebilen Matte box, follow focus, batarya, üst tutmaç v.b. gibi aparatlarla kameraya kullanım kolaylığı sağlamaktadır. Modellerine göre üst sınıf kameralar için kullanımı bulunmaktadır. Çalışma dijital video çekebilen fotoğraf makinalarının kullanımı için anlatılacaktır.



Şekil 2.14 Endüstriyel Shoulder Rig¹⁵

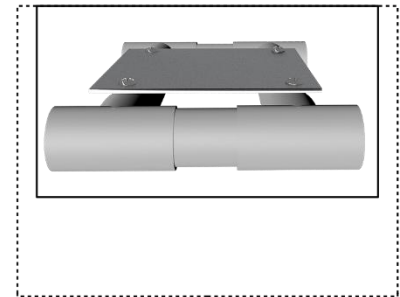
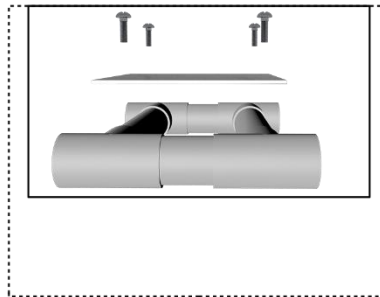
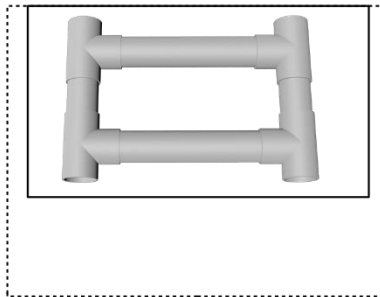
¹⁵ <https://www.came-tv.com/products/came-tv-protective-cage-for-gh4-camera-rig-w-hand-grip-support>
(erişim tarihi: 03.05.2018)

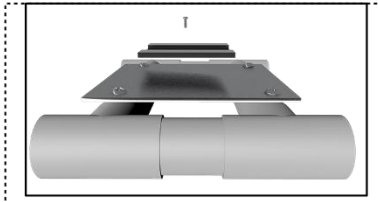
Alternatif Üretim Şekli:



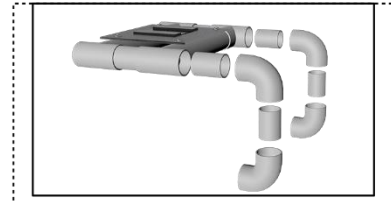
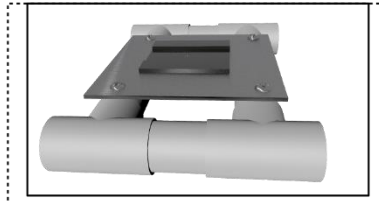
Şekil 2.15 Shoulder Rig Hazır Malzemeler

Hazır malzemeler içerisinde bulunan tripot kızıağı, demir plaka üzerine yerleştirilerek kamera bağlama yeri olarak değerlendirilecektir. Bu bölümde alternatif hazır malzemeler yerine endüstriyel bir ürün tercih edilmiştir. Kamera bağlama kısmı büyük kazalara sebebiyet vermemesi sebebiyle alternatif malzemeler üzerinden tasarlanmamıştır.



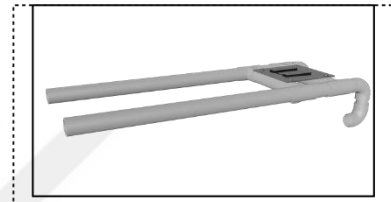
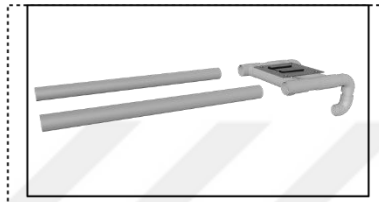
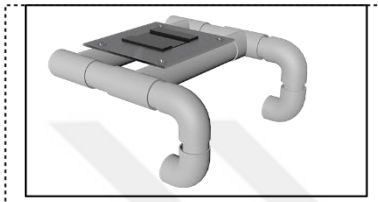


Kamera kızığının geçmesi için aparat takılır.



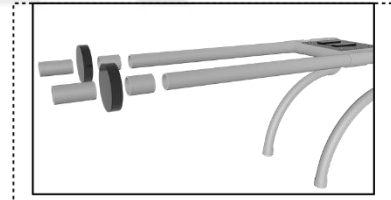
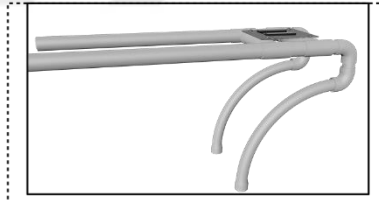
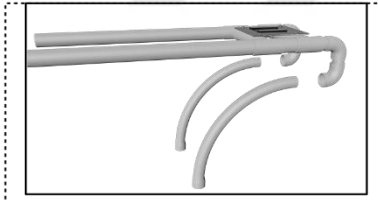
Şekil 2.16: Shoulder Rig Montaj I

Demir plaka üzerine yerleştirilen vidanın sağlamlığına ve kameranın takıldıktan sonra sabitlendiğine dikkat ediniz. Parça borular şekildeki gibi C şeklinde takılır.



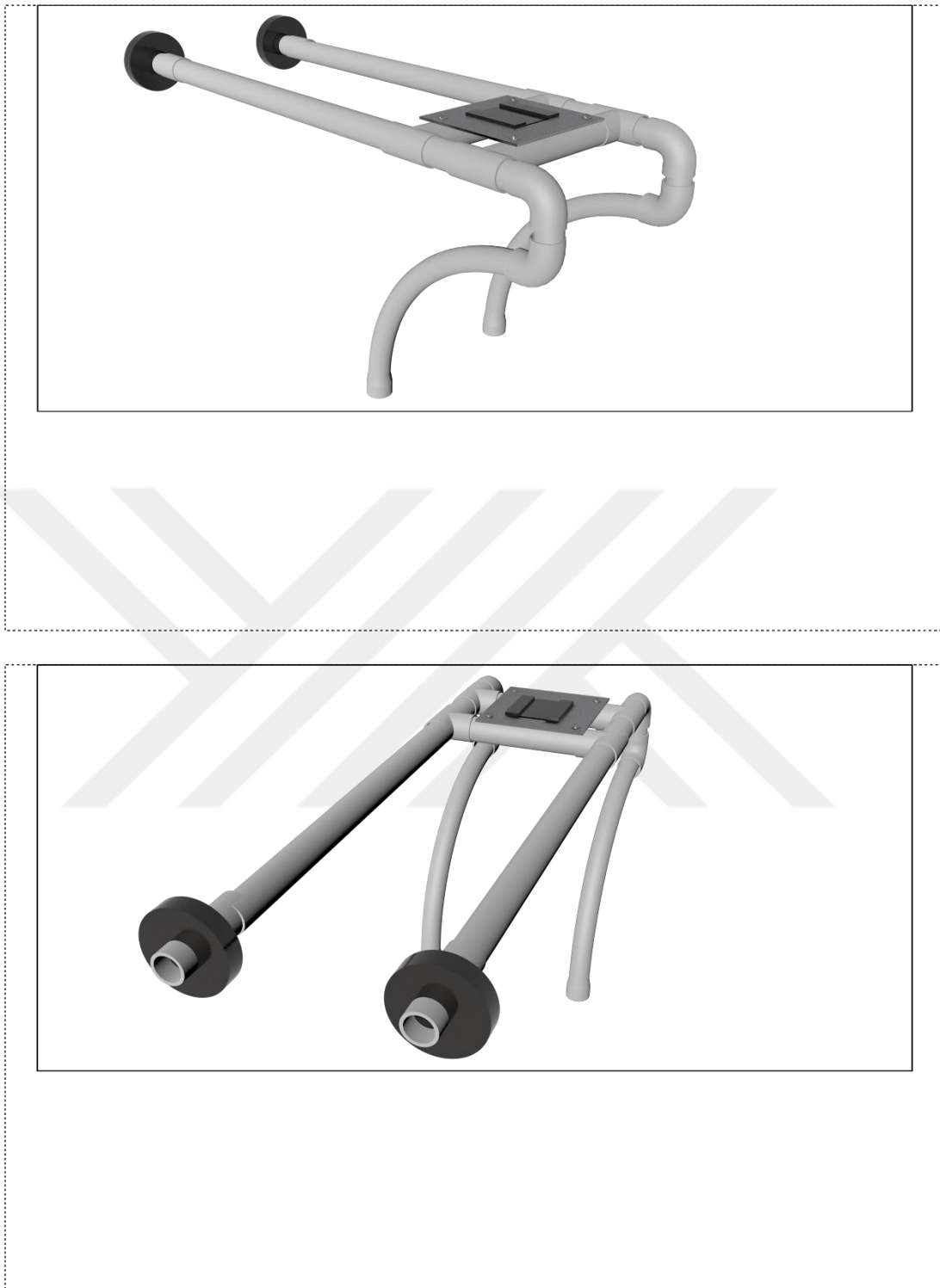
Şekil 2.17: Shoulder rig montaj II

Tutmaç bölümü hazır olan bölüme 2 adet kol mesefanize göre plastik boru yerleştirilir. Eğimli borular kullanım kolaylığına göre kesilerek kısaltılabilir.



Şekil 2.18 Shoulder Rig Montaj III

Yukarıdaki parçalar şekilde görüldüğü gibi birleştirilir. Demir plaka üzerine kamera yerleştirilir. Plastik borular kullanım rahatlığınıza göre kısaltılabilir. Arka bölüme yerleştirilen ağırlıklar üzerine eklenen kamera ağırlığına göre belirlenmelidir.



Şekil 2.19 Kullanıma Hazır Shoulder Rig

Alternatif malzemeler küçük işçiliklerle evinizde yapabileceğiniz film ekipmanlarına dönüşmektedir. Su borularıyla yapılan bu ekipman ile çekeceğiniz filmlerde temel amaçlarına katkı sağlamaktadır. Ürün yeni eklemeler ile endüstriyel ürünle birebir katkı sağlayacak şekilde kullanıma hazırlanabilir. Tasarımı gerçekleşen ürün shoulder rig'in omuz taşıma özelliğini kazandırmaktadır. Profesyonel ürün ile arasında dayanıklılık noktasında farklar bulunmaktadır.

Ancak kamerada titreme engelleme noktasında gelişim sağlamaktadır. Alternatif gelişimlerle Matte Box, veya Follow Focus aparatları için bağlantı yuvaları yapılabilir. Ancak Follow Focus için hassasiyet sebebiyle verim noktasında tercih edilmemelidir.

2.5.5. Jimmy Jib

Kamerayı bir sinek gözü gibi boyu oranında dairesel ve üzerine monte edilen robot kafa yardımıyla her yöne kombine hareket edebilen cihazdır. Genelde futbol maçlarında kale arkasında sıkça gördüğümüz cihaz, kamerayı her yönde hareket ettirmeye ve özellikle yüksekte görüntü almaya olanak verir. Stüdyolarda kullanılmak için özel olarak üretilen modelleri ve aktüel çalışmalar ve film çekimleri için kullanılan modelleri vardır.¹⁶

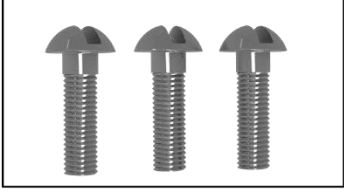
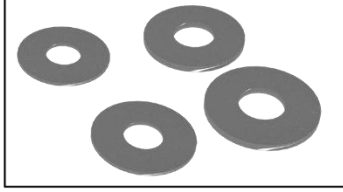
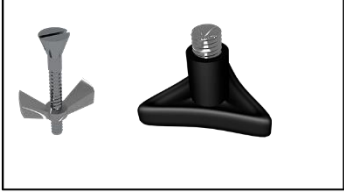
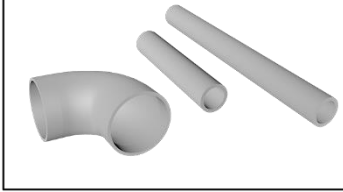
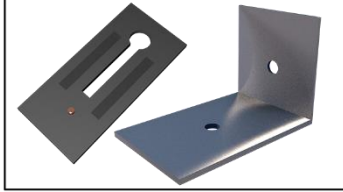
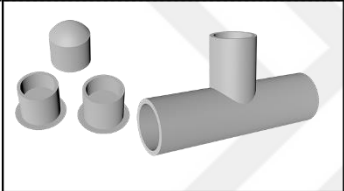
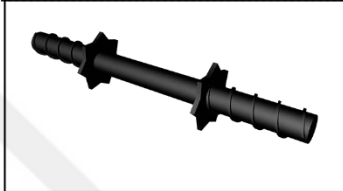
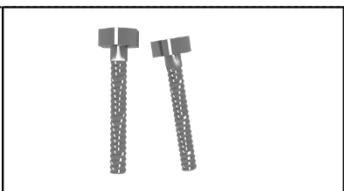
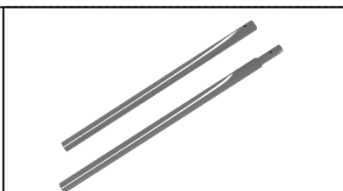
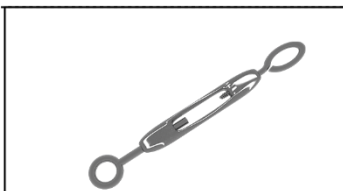


Şekil 2.20 Endüstriyel Jimmy Jib¹⁷

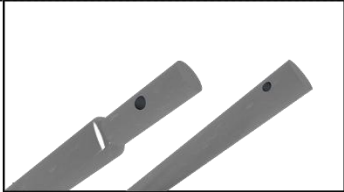
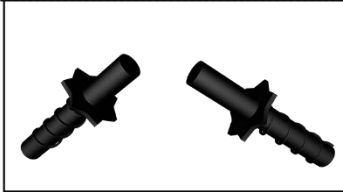
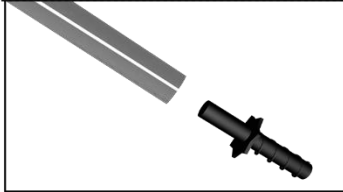
Bir çok özelliği olan bu ürün alternatif üretimi noktasında mekanik kısmından ziyade fiziksel kısmıyla entegre çalışılabilecek bir modeli anlatılacaktır. Endüstriyel Jimmy Jib ürünleri üst sınıf kullanımlarda profesyonel modelleri de bulunmaktadır. Bu çalışmada anlatılacak tasarım, mini setlerde yüksek mesefaden yapılabilecek çekimler için kullanım kolaylığı sağlayabilecek bir ürün olarak geliştirilmiştir. Kamera yukarıdan aşağıya ya da aşağıdan yukarı inip-çıkarken mekanik bir sistem sayesinde otomatik düzlemde sabit kalarak çekim yapabilecektir. Endüstriyel ürünlerde ise birçok farklı teknolojik detaylarla dolu olduğunu unutmamak gerekir.

¹⁶ <http://www.kameraarkasi.org/kamera/hareket/araclar/jimmyjib/jimmyjib.html> (erişim tarihi: 04.05.2018)

Alternatif Üretim Şekli:

		
3 adet kısa vida	9 adet somun	4 adet pul
		
1 adet kamera için vida aparatı 1 adet vida	1 adet PVC dirsek 2 adet PVC boru	1 adet L demir 1 adet tripot kızağı
		
3 adet PVC kapak 1 adet PVC T boru	2 adet plastik tekerlek	1 adet dumbble aparatı
		
2 adet 3/8 uzun vida	2 adet 1 metrelik demir boru	1 adet çelik halat gerdirme aparatı

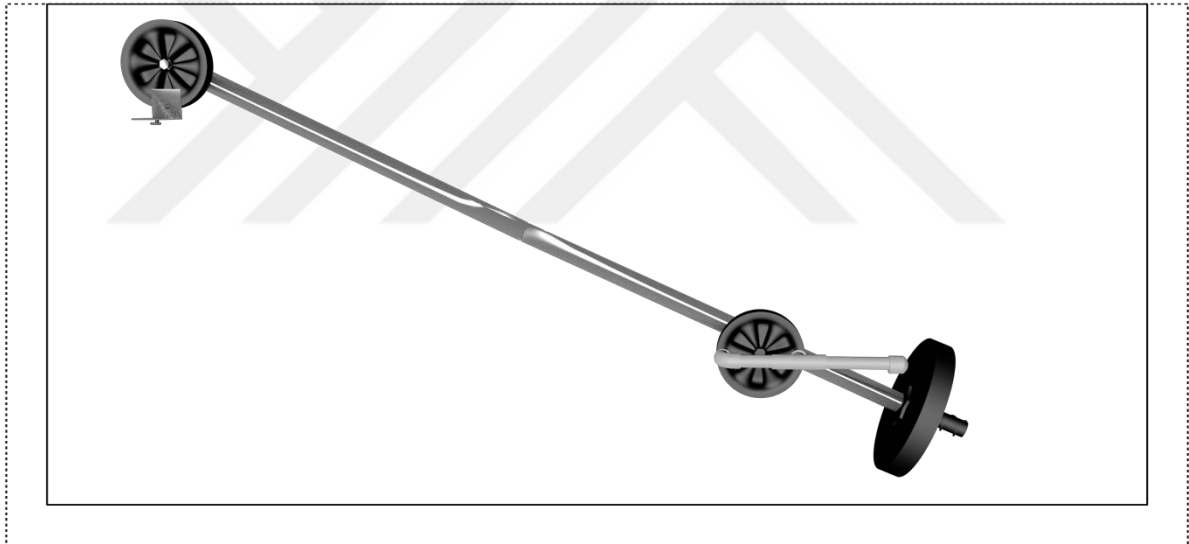
Şekil 2.21 Jimmy Jib Hazır Malzemeler

		
Demir boruların uçları delinir.	Dumbble standı 2'ye bölünür.	Dumbble standın bölünen parçası demir boruya takılır.



Şekil 2.22 Jimmy Jib Montaj

Demir borular delinerek tekerlerden birisi sabitlenir. Diğer tekerlek double standının bağlantı bölümüne yerleştirilir. Metal ya da sert bir plastiktan kablo tekerler arasına gerilir. Aksan yukarı aşağı hareket ettikçe düz bir düzlenimde sabit kalacak şekilde dengelenir. Çelik halat germe aparatını bağlanan kablo kesilerek monte edilir. Halatın gergin olması gerekmektedir. Arka bölümde bulunan geniş siyah yuvarlak bölüme kameranın ağırlığıyla denge oluşturacak şekilde ağırlık takılmalıdır.



Şekil 2.23 Kullanıma Hazır Gerilla Jimmy Jib

Ürün gövde bölümünden sabitleyiciye oturtulduktan sonra aparatın üst bölümüne kamera vidalanarak yukarı aşağı yönde kullanılan borunun uzunluğuna göre yüksek mesefaden çekim yapılabilir. Çekim yapmak istediğiniz yüksekliğe göre boruların uzunluğu ayarlanabilir ya da iç içe geçmeli basit bir vidalı sistemle boru mesafesi ayarlanabilir bir ürün haline getirebilir. Ürün ısıtıcı ayaklarına monte edilerek kullanılabilir. Tercihen yüksek kilo kapasiteli hidrolik bir tripot üzerinde kullanılması yatay düzlemde hareket kabiliyeti kazandırmaktadır.

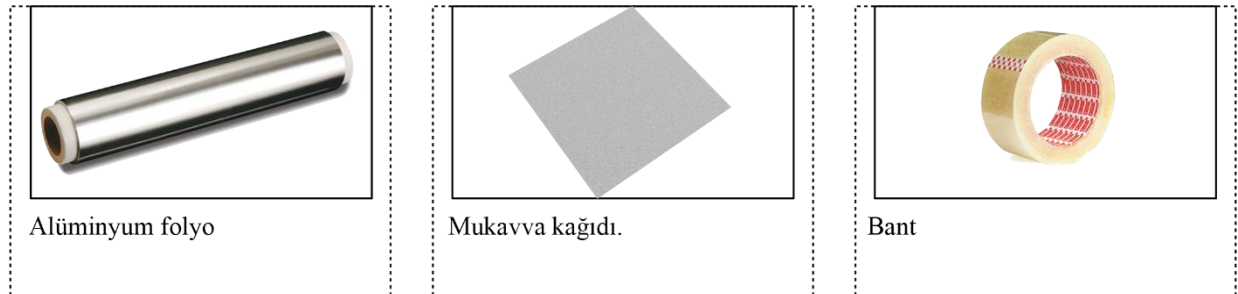
2.5.6. Reflektör:

Herhangi bir ışık kaynağından yayılan ışık demetini kontrol edebileceğimiz bir açıda yönünü değiştiren malzemelerdir.¹⁸



Şekil 2.24 Endüstriyel Reflektör¹⁹

Işık ekipmanlarından yoksun olduğunuz yerde bu küçük ekipmanla filmlere yüksek bütçelere sebep olmayan bir ışık kaynağı yaratabilmektedir. Gündüz çekimlerde gölgeler yok edilebilir, sert gün ışıkları yumuşatabilir.



Şekil 2.25 Reflektör Hazır Malzemeler

¹⁸ <http://www.kameraarkasi.org/light/kontrol/reflektor/reflektor.html> (erişim tarihi: 07.05.2018)

¹⁹ <https://www.hayyamcarsisi.com/somita-91x122cm-5-in-1-reflektor.htm> (erişim tarihi: 07.05.2018)

Mukavva kağıdı üzerine folyo bantlanarak hazır hale gelir. Ortamdaki ışık kaynağının açısına göre üzerine gelen ışık çarptırılarak çekilen karakter veya nesne üzerine yansıtılır. Alternatif bir yöntem olarak kırtasiyelerde bulunabilecek aydınlatma kağıdı ile sert ışık kaynakları üzerine yerleştirilerek ışıklar yumuşatılabilir.



Şekil 2.26 Kullanıma Hazır Gerilla Reflektör

2.5.7. Sis Makinası:

Işık görünmez. Işık ancak bir cisme çarpıp gözümüze yansıdığı anda göz tarafından veya objektife yansıdığı anda kamera tarafından görünebilir. Işığın görünebilmesi için özellikle efekt olarak kullanılan bir yöntem de sisten yararlanmaktır. Sis ışığı içinden geçirirken sise çarpan ışık görüntülenebilir. Görsel olarak ışık huzmeleri çok güzel bir efekt verir. Buna sis efekti diyoruz.²⁰



Şekil 2.27 Sis Kamera Görünümüne Etkisi²¹

²⁰ <http://www.kameraarkasi.org/light/aksesuar/sismakinesi.html> (erişim tarihi 09.05.2018)

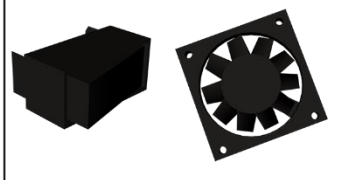
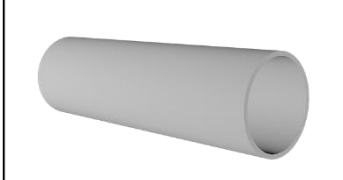
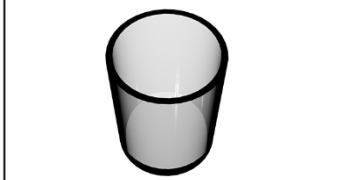
²¹ <http://www.rosco.com/spectrum/index.php/2014/07/weve-got-a-machine-for-that/> (erişim tarihi 09.05.2018)



Şekil 2.28 Endüstriyel Sis Makinası²²

Ürün içinde özel likiti eklenerek ısınması beklenir. Isınması sonrası sis dışarı püskürtülür. Kullanılacak mekânın büyüklüğüne göre yüksek kapasiteli modelleri tercih edilir. İçinde kullanılan modellere göre renkli likitler tercih edilebilir. Sinemada aydınlatmada ışığın görünür kılınması için tercih edilir. Işık huzmelerinin oluşması için ortamdaki ışıkların sis veya bunun gibi bir dumanın önünde görünür olması gerekmektedir.

Alternatif Üretim Şekli:

 Plastik kavanoz.	 1 adet bilgisayar fanı ve on/off tuşu.	 2 adet 9V pil ve kablo.
 1 adet PVC boru.	 1 adet bardak.	 Kuru buz.

Şekil 2.29 Sis Makinası Hazır Malzemeler

²² <https://www.amazon.co.uk/1byone-Halloween-Machine-Control-400-Watt/dp/B00KAPJU6K>
(erişim tarihi: 09.05.2018)



Şekil 2.30 Sis Makinası Montaj

Kuru buz kavonozun içersine yerleştirilir. Takılan fan yardımıyla boru kısmından sis dışarı püskürtülür. Geniş alanlar için daha büyük hazneli modelleri yapılabilir.



Şekil 2.31 Kullanıma Hazır Gerilla Sis Makinası

Alternatif bir yöntem olarak çekim yapılacak atmosfere pudra üflenerek toz taneleri görseli yaratılabilir. Kuru buz ile yoğun sis yaratılırken pudra ile daha farklı bir doku elde edilir.

Yukarıda örneklenen Alternatif film ekipmanları, bir filmin hayata geçirilmesi için ihtiyaç olabilecek ekipmanlara sadece birkaç örnektir. Bu malzemeler film üreticilerinin endüstri içerisinde yer bulamamaları sonrası yaratıcılıklarını geliştirir konumdadır. Enstrümanlara sahiplik sorununu başka bir konuma taşımaktadır. “...endüstri olmazsa, sanat da

yapılamayacaktır. Ancak sinemanın endüstri olması, sanat açısından olumsuzlukları da beraberinde getirir. Standardizasyon, belli bir üretim tarzı, bağımsız yapımların kısıtlanması gibi...” (Erkılıç, 2003:2-3). Bu standartların kırılmasına ve filmin yapılabirliğine katkı sağlamaktadır. “Özellikle dijital teknolojiye yönelik yeni vaatler ve olanaklar, geleneksel sanata meydan okuyarak, yeni biçimsel sunumların oluşmasına neden olurken, yeni anlatım biçimlerini de doğurmuştur.” (Sağlamtimur: 2010: 214). Geleneksel yöntemlere ulaşamayan sinemacılar yeni anlatım biçimleri geliştirerek filmlerin hayata geçirilmesi noktasında önemli yol katetmektedirler.

Gerilla film tekniklerini ekipman ile sınırlandırmamak gerekir. Ekipman, üretim biçimi, sosyal kaynaklar, alternatif fon yaratımı, projeye inanç yaratmak ve imece güç sağlamak şeklinde tanımlamak daha doğru olacaktır. “Sanat eseri artık alışlageldik görünümünden uzaklaşmış, malzeme, fikir ve düşünceleri ifade etmenin bir aracı olarak sonsuz, sınırsız ve beklenmedik şekillerde karşımıza çıkmaya başlamıştır” (Bulut,2014: 123). Sinema sanatını farklı yöntemlerle icra edilebileceğini göstermektedir. Bir sanat eserinin malzemeden öte içerikle şekilleneceğini unutmamak gerek. Bu tip ekipmanların faydalı bir şekilde filme hizmet edebileceğini söylebiliriz. “Sinemacılar anlatılacak öykü kalmadıkça aynı öyküleri yeni teknolojilerle tekrar tekrar anlatmak zorunda kalmışlar, bu da sinema teknolojisinde yeni tekniklerin arayışına sebep olmaktadır. Gerçekte filmin hangi teknoloji ve hangi ekipmanla çekildiği bir yere kadar önemlidir. Önemli olan filmin içeriğidir” (Karabağ, 2011: 119). Özellikle dijital çağ ile bilginin hızlı dolaşımı bu tip malzemelerin çeşitlenmesi, geliştirilmesi hızla gelişmeye başlamıştır. Sanat eseri olarak sinemanın gelişmesine katkı sağlamıştır. Üreticilere cesaret vermiş, sanatçı olarak duygu ve düşüncelerini sinema sanatı ile ortaya çıkarma fırsatı bulmuşlardır. Sanat kendini ifade etmek isteyen sanatçılar sayesinde bambaşka formlara bürünerek üretilebilir hale gelmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ALTERNATİF SİNEMA TEKNİKLERİ ÜZERİNE GÖRÜŞMELER

3.1. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmada alternatif sinema tekniklerini birebir uygulayan sinemacılar ile görüşmeler yapılmıştır. Alternatif tekniklerin bireysel uygulamalarda sıkça uygulanıyor olduğu gözönünde bulundurularak verilerin toplanması için görüşme yöntemi tercih edilmiştir. Şahsi deneyimleri anlamak için sinemacılar ile yapılan görüşmelerde ulaşılan veriler süreci anlamak adına önemlidir. Görüşme yöntemi; “önceden belirlenmiş ve ciddi bir amaç için yapılan, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim süreci olarak tanımlanmaktadır” (Stewart ve Cash’den akt. Yıldırım ve Şimşek, 2016: 129). Bir diğer tanım olarak görüşme yöntemi; ‘Bir bireyin iç dünyasına girmek ve bakış açısını anlamaktır’ (Patton’dan akt. Yıldırım ve Şimşek, 2016: 130). Bu bağlamda görüşmeler, katılımcıların film üretimlerindeki deneyimlerini, alternatif tekniklere yönelik olan görüşlerini ve sektöre bakış açılarını ortaya çıkarmak üzere hazırlanmıştır. Çalışma sonunda başarı kazanmış birçok filmin, yapım aşamasında başvuru alan alternatif sinema teknikleri tespit edilmiştir.

Yarı yapılandırılmış biçimde hazırlanan sorular, katılımcıların film deneyimleri, sinemayı tercih etme hikâyeleri, alternatif sinemayı algılayış biçimlerine göre şekillenmiştir. Alternatif teknikleri ortaya çıkarmak üzere sorular yarı yapılandırılarak hazırlanmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşmeler, “önceden belirlenmiş bir dizi soruların sorulmasını ve özel bazı konulara değinilmesini içermektedir. Bazı sorular genellikle her katılımcıya sistematik ve tutarlı bir sırada sorulur.” (Burg ve Lune, 2015:136). Katılımcılara yönlendirilen sorularda standardize edilmiş bir üretim biçiminden ziyade, hangi yöntemlere başvurdukları üzerine farklı bakış açıları ortaya konmaya çalışılmıştır. Katılımcıların alternatif teknikleri hakkındaki fikirleri uygulamaları, deneyimleri, filmlerine özel hikâyeleri, endüstriye karşı bakış açılarını derinlemesine saptanmıştır. “Araştırmacı görüşme yaptığı kişinin verdiği bilgilere odaklanarak görüşme yapılan kişinin araştırma konusu hakkındaki görüşlerinin derinlemesine öğrenme fırsatı bulur” (Güler v.d., 2015: 116).

Görüşmelerde ortaya çıkan sonuçlarda kategorisel analiz uygulanmıştır. “Kategorisel analiz genel olarak, belirli bir mesajın önce birimlere bölünmesini ve ardından bu birimlerin, belirli kriterlere göre kategoriler halinde gruplandırılmasını ifade eder” (Bilgin, 2014: 19). Görüşmelerde alınan cevaplara göre konular aşağıdaki gibi kategorize edilmiştir:

- ✓ Alternatif Sinema Tekniklerine Genel Bakış
- ✓ Alternatif Sinema Teknikleri Üzerine Tanımlar

- ✓ Karşı Bir Sinema Hareketi Olarak Alternatif Sinema Teknikleri
- ✓ Alternatif Sinema Deneyimleri
- ✓ Düşük Bütçeli Alternatif Sinema Tekniklerini Destekleyebilecek Öneriler
- ✓ Dijital Sinema Sonrası Alternatif Tekniklerinin Gelişimi Üzerine
- ✓ Alternatif Film Ekipmanı Denemeleri
- ✓ Alternatif Sinema Teknikleri ve İçerik Etkileşimi
- ✓ Alternatif Sinema Tekniklerinin Faydaları
- ✓ Alternatif Fon Kaynakları Ve Film Festivallerine Genel Bakış
- ✓ Türk Sineması ve Sinema Endüstrisine Genel Bakış
- ✓ Kendinizi Alternatif Sinemacı olarak tanımlar mısınız?

Türkiye’de alternatif yollarla film üretiminin varlığını tespit etmek üzere; alternatif yolların pozitif ve negatif yanları, deneyimler ve birebir uygulamalar, alternatif yapım yöntemleri sorular ve kategoriler oluşturulurken dikkat edilen kriterlerdir.

Çalışma boyunca alternatif teknikler kapsamında ‘karşı’, ‘bağımsız’, ‘gerilla’ gibi farklı kavramlara rastlanmaktadır. Literatürde ve sektörde kullanılan kavramların, tanımlama ve kapsam sorunu içerdiği tespit edilmiştir. Dolayısıyla görüşmelerde, üretim biçimi olarak daha kapsayıcı olduğu düşünülen bir kelime olan ‘alternatif’ kavramı tercih edilmiştir.

3.2. Araştırmanın Örneklemi

Görüşmeler Türkiye’de film yapım süreçlerinde yer almış sinemacılarla gerçekleştirilmiştir. Katılımcılar içinde bulundukları endüstriyel film yapım çalışmalarının yanında; standardize edilmiş bir sürecin dışında film yapımlarında da yer almışlardır. Görüşülen katılımcıların belirlenmesinde, sektör deneyimine sahip olmaları ve içinde bulundukları film projeleri kapsamında film festivallerinde genel bir başarı sağlamış olmaları öncelik olarak kıstas alınmıştır. Katılımcıları tanımak, sonuçların değerlendirilmesinde önemli bir unsurdur.

Burak Varlık (B.V): Anadolu Üniversite Fotoğrafçılık Bölümü’nde okumuştur. Ulusal birçok kanalda yapım koordinatörü, yönetmen ve sunucu olarak görev yapmıştır. Dizi setlerinde çalışmıştır. Filmleriyle aldığı sayısız ödülle ses getirmiştir. Şu anda kendi filmlerini Saturn film şirketinde icra etmektedir. Yönetmen olarak görev aldığı kısa filmleri:

- Sobe, Kurmaca, 2015
- Habitatsız, Canlandırma, 2014
- Döngü, Deneysel, 2013

- Fidan, Canlandırma, 2012

Serdal Önal (S.Ö.): Hacettepe Üniversitesi Matematik Öğretmenliğini bitirdi. Marmara Üniversitesi Sinema bölümünde yüksek lisans yaptı. 2014 yılında Afrikalı bir gencin futbolcu olma çabasını anlattığı Odensa belgeseli ilk uzun belgeseli. 2015 yılında lise arkadaşı Ömer Çapoğlu ile birlikte Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film adında kısa metraj kurmaca filmi yazdı ve yönetti. Film yurt içi ve yurt dışında birçok festivalde yarıştı ve ödüllerle döndü. 2017 Yılında çektiği Derdo Ana ve Ceviz Ağacı adındaki uzun metraj belgeseli ile İstanbul Film Festivali'nde En İyi Belgesel Ödülünü kazandı. Bazı filmleri:

- Derdo Ana ve Ceviz Ağacı, Belgesel, Uzun metraj, 2018
- Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film, Kurmaca, Kısa Metraj, 2015
- Odensa, Belgesel, Kısa Metraj, 2014

Metin Avdaç (M.A.): 1998 yılında İFSAK'ta fotoğraf eğitimi aldıktan sonra doğa ve yaşam üzerine Belgesel niteliğinde fotoğrafçılığına odaklandı. Üç belgesel fotoğraf çalışması bulunmaktadır. 2002 yılında "Işığımızın Emekçileri" ve 2003 yılında "Torakçılar" ve 2004 yılında "Beyaz Saray". 19. İFSAK Fotoğraf Günleri içinde yer alan 8. Dia gösteri yarışmasında "Torakçılar" başarı ödülü aldı. Ulusal ve Uluslararası fotoğraf yarışmalarında ödül ve sergilemeleri bulunuyor. 2010 yılında TRT Belgesel Ödülleri ulusal profesyonel kategorisi birincilik ödülü'nü 'Kara Altından Altın Mikrofonu' filmiyle kazandı. Yönetmen olarak görev aldığı bazı uzun metrajlı belgesel filmleri:

- Işığımızın Emekçileri, 2018
- Sabah Yıldızı, 2011
- Kara Altından, Altın Mikrofonu, 2009

Süleyman Demirel (S.D.): 2009'dan beri kısa film ile uğraşmaktadır. 2010 yılında ODTÜ İngilizce Öğretmenliği Bölümünden mezun oldu. Şu anda Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Anabilim Dalında yüksek lisans yapmakta ve ODTÜ - GİSAM'da (Görsel ve İşitsel Sistemler Araştırma ve Uygulama Merkezi) çalışmaktadır. Asfalt kısa filmi ile ulusal ve uluslararası aldığı sayısız ödülle adını duyurdu. Yönetmen olarak görev aldığı kısa filmler:

- Asfalt, Kurmaca, Kısa Film, 2016
- Nefes Al, Kurmaca, Kısa Film, 2013
- Müphem, Deneysel, Kısa Film, 2012

Gökçin Dokumacı (G.D.): Kocaeli Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nü kazandı. Sınıf arkadaşlarıyla kurduğu “Üç Elma” adlı grupla birçok kısa film ve reklam projesine imza attı. Kocaeli Üniversitesi Uzaktan Eğitim Merkezi'nde kameraman olarak çalıştı. Son projesi olan ‘Kovan’ın konusunu oluşturan Roman kültürü üzerine çalışmaları devam etmektedir. Sektörde dizilerde ve film projelerinde görev yapmaktadır. Yönetmen olarak görev aldığı bazı projeler:

- Sanatın 7 Eli Belgesel, Uzun Metraj, 2018
- Kovan Belgesel, Kısa Film, 2012

Melih Bilici (M.B.): 2012 yılından beri Animax Animasyon Stüdyosunda TRT Çocuk için Keloğlan çizgi film çalışmasında yardımcı yönetmen olarak görev yapmaktadır. Barboros çizgi filmi, Anka Anadolu Kartalları, Birds Like Us çalışmalarında yer almıştır. Bunun yanında bireysel film projeleri gerçekleştirmektedir. Ayrıca fotoğraf sanatıyla olarak ilginlenmektedir. Yönetmen olarak görev aldığı film projeleri:

- Kuşçu, Belgesel, Kısa Metraj 2012
- Kıyamet Zamanları Kurmaca Kısa Metraj, 2012

Volkan Gökçek (V.G.): 2010 yılından beri sinema sektöründe ışıkçılık yapmaktadır. 5 yıl ışıkçılık görevinden sonra focus puller olarak çalışmalarına devam etmektedir. James Bond, Argo, Bir Avuç Deniz, Kolpaçino Bomba, Keşif gibi film projelerinde yer aldı. Ayrıca Lale Devri, Benim İçin Üzülme, Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz ve Jet Sosyete dizilerinde görev almıştır.

Engin Poyraz (E.P.): Uludağ Üniversitesi Lisans ve İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Yüksek Lisans mezunu Poyraz, yönetmenlik yanında idari bilimler alanında Uzman Eğitcilik, fotoğrafçılık ve beste çalışmaları da yapmaktadır. Düğüm adlı çektiği kısa metraj filmiyle kazandığı uluslararası ödüllerle adını duyurmuştur. Yönetmen olarak görev aldığı projeleri:

- Kaçış, Kurmaca, Uzun Metraj, 2018
- Düğüm, Kurmaca, Kısa Metraj, 2015

Özgen Özgür Yıldırım (Ö.Ö.Y.): İstanbul'da da çeşitli özel tiyatrolarda, oyuncu veya yapım görevlisi olarak çalıştı. Beykent Üniversitesi, Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümüne başladı. Çeşitli kısa film ve eğitim atölyelerinden sonra proje bazlı setlerde çalışmaya başladı. Çeşitli firmalar ile fotoğraf/video çalışmalarına halen devam etmektedir. İçinde bulunduğu bazı projeler:

- Birinci Tekil Şahıs, Kısa Metraj, 2014, Yapım Sorumlusu
- Enkaz, Uzun Metraj, 2014, 2. Yönetmen Yardımcısı

Engin Türkyılmaz (E.T.): İlk ve orta öğrenimini tamamlarken tiyatro oyunculuğu eğitimi aldı. 2010 yılında İstanbul Üniversitesi'nde İktisat bölümüne başladı ve üçüncü yılında üniversiteden anlatmak isteğiyle ayrılarak Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne başladı. Bu süre zarfı içerisinde çeşitli dergi ve gazetelerde yazdı, editörlük yaptı. Kısa filmleri ile çeşitli ulusal ve uluslararası festivallerden ödüller ve gösterimler kazandı. Yönetmen olarak görev yaptığı filmler:

- Önce Kadınlar Ve Çocuklar, Deneysel, Kısa Metraj, 2017
- Gözyaşı Yolu, Belgesel, Kısa Metraj, 2016

Özer Selik (Ö.S.): Marmara Üniversitesinde eğitimini tamandıktan sonra kariyerine televizyon ile başladı. Kanallarda muhabir, metin yazarı, prodüktör ve yönetmen olarak çalıştı. 2011 yılında bağımsız işler üretebilmek için Rio Film'i kurdu. Bu süreçte reklama yöneldi ve Türk Hava Yolları, Beko gibi markalarında içinde bulunduğu güçlü firmalarla projeler üretti. Bazı projeleri:

- Ana Menü, 2016
- Baba Evi, 2015
- Logoyu Büyütenler, 2014
- Deplase Keyifler, 2012

Halit Cihan Şengezer (H.C.Ş.): Sinema bölümü mezuniyetiyle birlikte, Sinema sektöründe ışık asistanlığıyla sektöre adımını attı. Kamera asistanlığı yaptıktan sonra son olarak yönetmen yardımcılığı yapmaktadır. 'Özür Dilerim' sinema filmi, 'Adını Kalbime Yazdım', 'Aştan Kaçılmaz', 'Kertenkele', 'Kiralık Aşk', 'Hangimiz Sevmedik', 'Yüksek Sosyete', 'Aşk ve Mavi' dizilerinde görev aldı.

3.3. Bulgular

3.3.1. Alternatif Sinema Tekniklerine Genel Bakış

Bu bölümde, yapılan görüşmeler sonucunda katılımcıların alternatif sinema yöntemleriyle ilgili bazı kavramlar üzerindeki yaklaşımlarını genelleyebiliriz. Katılımcılar, çalışmalarında 'samimiyet' ve 'özverili' bir süreçten geçtiğine dikkat çekmekte, 'az bütçeyle az malzeme ama bir şeyler yapmak', 'masrafların minimize edilerek', 'minik ekiplerle'

‘imece’ bir yöntemle yüksek başarı oranına işaret etmektedirler. Alternatif yöntemlerin ‘buhran ve sıkıntıdan’ tetiklenerek bir nevi ‘zorunluluktan’ hayat bulduğunu söyleyebiliriz. Negatif yanı olarak kaynaksızlığın senaryoları şekillendirme noktasında ‘otosansür’ yarattığını görmekteyiz. Teknolojik değişimler sonrası film yapımı ile ilgilenen film üreticilerinin, alternatif yöntemlere kolaylıkla ulaşılabilceğini ve bunların yayılabileceğini görebiliyoruz. Görüşmelerden çıkan sonuç, temel amacı ‘sinema yapmak’ olan kişilerin üretim noktasında yaşayabileceği sıkıntıları süreçte yaratıcı yöntemlerle çözülebildiğini bizlere göstermektedir.

B.V.: “Film çekmek kavramsal olarak, yaşama karşı bir haykırıdır. Hayatın farkında olan kişi, farkında olduğu şeyleri fark ettirmek için film çeker. Yani sinema çeken insanların derdi olması gerekir. Bu özel bir eylemdir ve bahşedilmiştir. Toplum içerisinde film çekmek isteyen, bu yola baş koyan fakat filmi çekmemek için bahane bulan birçok farkının, farkında sinemacı vardır. Türlü bahaneler ile bir türlü hayalindeki filmi gerçekleştiremez. Bu bahanelerin en fazla dile geleni ‘para’ meselesidir. Hiç bir film para ile çekilmez. Sinema samimiyet işidir. Eğer ki, samimi iseniz projenizde, size mutlaka destek verilir. Alternatif sinemacıların ana kaynağı işte bu samimiyettir. Sadece istemek gerekir. Gerisi az biraz özveri sonrası kendiliğinden gelir. Çünkü alternatif sinemacıların, dertleri ortaktır. Bu sebeple aynı kovanda yaşayan arılar gibidirler. Sadece birinin, ben peteğimi doldurmak istiyorum demesi gerekir. Bu bağlamda, alternatif sinema, Türk Sinemasını için çok değerlidir. İki ana temelden oluşur. Birincisi samimiyet, ikincisi özveri, sonrası kendiliğinden gelecektir.”

Dolayısıyla film yapımı sürecinde maddi imkânlar öncelikli olmamalıdır. Bir filme proje olarak yaklaşmak gerekir. Bu projeye gerekli özveriyi gösterilmesi durumunda mali durumu şekillenebilir. İyi bir filmin hayata geçmesi paraya bağlı olmayabilir. Klasik film uygulamaları dışında yeni bir yolun varlığına işaret edilmektedir.

V.G.: “Alternatif sinema teknikleri gerçekten imkansızlıklarla sanat nasıl yapılırın cevabıdır. Çünkü yoklukta bir şeyler üretmeyi öğrendik projektör nasıl odak yapılır, neyle softlaştırılır, ışığı dev kelekler yerine stratorla nasıl çözülür, ışık yetmezse shutterla mı çözülür , zaten insan hangi konuda olursa olsun yokluk çektiğinde bir şeyler üretme gereksinimi duyar sinemada da bunun karşılığı gerilla sinema yöntemleridir. Gerçekten ezberlerden kurtulma vakti geldi sanatçılığın gereği olan yaratıcılıktan eser yok. Çok başarılı bir şeyler yapmak isteyen insanlar var onlarda genelde yapımçı baskısından dolayı birşeyler yapamamakta bireysel kaynaklarla çektiğimiz filmler gerçekten çok üst durumda olduğunu düşünüyorum. Az bütçe az malzeme ama birşeyler yapmak isteyen insanlar, doğru olan da bu.”

S.Ö.: “Alternatif sinema yönteminin içinde bulunduğumuz pahalı film çekme dünyasında çok önemli olduğunu düşünüyorum. İşbirliği ve maddiyata dayalı olmayan yardımlaşmanın çok önemli olduğunu düşünüyorum. Uzun metrajlarda alternatif yöntemleri kullanma en aza inse de imkansız değil kanımca.”

E.T. : “Zorunluluk. Eğer özel bir haz yoksa bana göre alternatif sinema teknikleri bir zorunluluk. Elinizde bir hikayeniz var ve bunu sinema ile anlatmak istiyorsunuz. Normal şartlarda her şey olağan. Problem ise; elinizde sadece bir hikayeniz var. Ne ekibiniz, ne ekipmanınız ne de paranız var. Daha sonra bu hikayeyi anlatma arzunuz ve cesaretiniz eksik olan koltukları dolduruyor. Çıkıp diyorsunuz ki tatar ramazan misali; ben bu hikayeyi anlatacağım! İşte bu söze siz kadar yanınızda size inanan bir kaç kişiyi daha inandırır ve faaliyete geçerseniz ortaya alternatif sinema çıkıyor. Bunun bir yöntemi olduğunu da düşünmüyorum. Elinizde ne var? Ve bu elinizdekileri sinema yapabilmek için ne kadar ve nasıl mücadele edebilirsiniz? Bunun cevabını kendine doğru verebilen herkesin bir alternatif sinema yöntemi vardır demektir.”

Katılımcıların da belirttiği gibi, yatırımcı yapımcı modeli, bireysel yeteneklerin öne çıkarılmasından öte, maddi konumunu garantileyecek seçimleri hayata geçirmektedir. Bireysel çalışmalar deneysel uygulamalara fırsat vermektedir. Bireysel çalışmalar büyük bütçelerle iş yapmak değil, eldeki imkanlarla var etmeye çalışma olarak tanımlanmaktadır. Bireysel imkanlarla uzun metraj gibi maliyetli projelerin hayata geçirilmesinin mümkün olabileceği görülmektedir.

M.B.: “Alternatif Sinema, herkesin kolay kolay içine girmeye cesaret edemeyeceği bir alan. İmkansızlıklar içerisinde yapılmaya çalışılan filmler bir çok sinemacıyı korkutmakla beraber, yaratmış olduğu amatör ruh, sektörde konumunu aşağılara çeker, kaygısıyla uzak durulacak bir şeymiş gibi duruyor. Ancak şu unutulmamalıdır ki en başarılı işler buhran ve sıkıntıdan doğar. Bu yüzden ses getiren bir çok işin düşük bütçelerle de çekilebildiğini tarih bize göstermiştir.”

Ö. S.: “Ben biraz alternatif sinemadan daha başka bir şey anlıyorum. Yani pahalı teknik malzemelerin yerine pratik olarak üretilen çözümler değil benim için alternatif sinema. Bugüne kadar pahalı setlerde de film çektik ama üretmeyi sevdiğim filmler tek kamera ile sokağa çıkıp, bir duyguyu yaratmak için çabaladığımız zamanlar oldu. İlk yaptığımız iş futbol taraftarlarının iç dünyalarını anlattığımız “Deplase Keyifler” serisiydi. O işlerden hiçbirinde ön hazırlık

yapmadım. Uçaktan inip birisiyle tanışana kadar gittiğimiz şehirle ve o insan yapısıyla ilgili düşünmedim. Biz buna hikayeyi dalından koparmak diyoruz kendi aramızda. Büyük riskleri de olsa bana film yaparken gerilla duygusunu veren kısmı burası oluyor. Deplase Keyifler serisinden üretilen Digitürk reklam kampanyası (Aşk Bazıları İçin 6 Harflidir) o sene Kristal Elma'da büyük ödül kazandı. Bu müthiş bir ödüldü ve bu 1 sene boyunca tüm Türkiye'yi sadece 2 kişi gezerek ulaştığımız sonuçtu."

Alternatif sinema tekniklerinin yorumlanması farklı alanlarla tanımlandığını görülmektedir. Bazı durumlarda alternatif ekipmanlarla üretmek veya farklı ekip yapılarıyla bir filmi ortaya çıkarmak, film yapım sürecinde pratik çözümler geliştirebilmek olarak yorumlanabilmektedir.

E.P.: "Türkiye'de alternatif sinema yöntemlerinin olabildiğince etkin kullanıldığı kanaatindeyim. Bunu da sinema destek yapımlarının belirli bir merkezde dağıtılmasına, yıldan yıla yeni sinemacıların isimlerini duymamaya bağlıyorum. Sinema pahalı bir sanat ve bir çok yetenekli sinemacı bakanlık desteği bulamadığı yerde alternatif sinema taktikleri ile dünya sinemasını etkileme yarışına girmek istiyor. Buna ilişkin dünyada bir çok örnek görmek mümkün. Ancak bu yönetmelerin ne kadar kullanıldığı ne kadar doğru. Bana göre alternatif teknik 'kolay' veya 'ucuz' sinema demek değil, yaratıcı sinema demektir. Yaratıcılıktan yoksun olunan yerde Alexa ile basit bir handycam arasında 'görüntü' haricinde büyük farklar olacağını düşünmüyorum."

G.D.: "Küreselleşme ve internet sayesinde alternatif sinema yapmak için kullanabileceğimiz tüm yöntemlerden artık haberdarız. Teknik malzeme ve kamera bilgisi için sayısız forum ve youtube kanalı mevcut. Kore'deki bir sinemacı filminde kullandığı sliderı çalışma prensipleriyle birlikte Youtube'ta paylaşıyor. Türkiye'deki sinemacının yapması gereken sanayide kafası çalışan bir usta bulmak."

Dijital olanakların alternatif sinemacılara yeni fırsatlar doğurduğu, görüşme bulgularından çıkan ortak bir kanıdır diyebiliriz. Dünyanın farklı platformlarında üretilen herhangi bir alternatif malzeme film üreticisinin elinin altındadır. Bu imkanlar sürekli olarak film kalitelerini ileri taşımalarına fırsat vermekte ve yüksek maliyetli durumları yok ederek, filmi hayata geçirme sürecinde kolaylık sağlamaktadır.

Ö.Ö.Y.: “Endüstrinin doğrudan yaratım ve üretim sürecini etkileyen en başlıca şey maddi altyapı olduğundan bu yöntem aslında fark edildiğinden daha önemlidir. Bunun nedeni kısa metraj amatör üreticilerden tutun profesyonel uzun metraj üreticilerine kadar herkesin kaynak yaratma sıkıntısı yaşadığı zaman “alternatif sinema yöntemlerine” yönelmesi durumundandır. Tabi bu olayın sadece ülkemiz için değil tüm dünyada benzer durumda olduğunu da düşünenlerdenim. Sektörün çok büyük bir bölümünün bazen farkında olmadan bile alternatif sinema yöntemlerini kullanan veya kullanmaya itilen bir aşamada olduğunu düşünmekteyim.”

H.C.Ş.: “Sinema endüstrisinde çalışan biri olarak, alternatif sinema yöntemlerini sinema yapma amacı güden insanların yararına bir yöntem olduğunu düşünüyorum. Sinema sadece parayla yapılmaz. Ruhla yapılır, zekayla, mantıkla, hislerle... En çok bütçesi olan film en iyi film olamaz. Alternatif film yapım yöntemi filmin biçimine birtakım sınırlamalar getirir. Örneğin film teknik açıdan daha ucuza mal edilmek zorunda olduğu için, şaryo yerine omuz kamera kullanırsınız. Kamera omuzdayken şaryo yapınca kamera titrer ve bu karşımıza amatör bir görüntü çıkarmış olur. Eğer senaryonuz ve atmosferiniz titreyen omuz kamerası görüntüsünü hazmedebiliyorsa, iyi bir alternatif film yapmış olabilirsiniz.”

M.A.: “Çok iyi projeler parasızlıktan dolayı “güme” gidiyor. İnsan yaşamında elzem olan sevmesek de para denilen illet şeyle yaşam döngüsü oluyor. İmce usulü veya alternatif sinema sistemi adı olsa da insanların yaşamda bekledikleri vardır. Emek hakkı asgari olarak karşılanmalı, bu sağlanmadığı sürece adını ne koyarsak koyalım isterse gerilla sineması insan özünde emek hakkını ister. Bu da ne kadar yönetime etki eder düşünmek gerek. Şahsım olarak bir sonuca varmaz ne yazık ki...”

Katılımcılara göre, alternatif üretimler bazı durumlarda otosansür yaratarak, yaratılmak istenen sahnede farklılıklar yaratmaktadır. Bu uygulamalar zorunluluktan şekil değiştirmektedir. Ancak bu değişim üreticiler tarafından hayati olarak görülmemektedir. Filmlerin hayata geçirilmesi öncelikli bir konumda durmaktadır. Ayrıca filmlerin maliyetsiz oluşu yaratıcı ya da ‘iyi’ olmadığı anlamına gelmemektedir.

S.D.: “Ben alternatif sinema tekniklerine çok ılımlı bakmıyorum. Gerekli niteliği çoğu zaman taşıyamadığını düşünüyorum. Tabi ki alternatif sinema olarak yapıp da çok çok iyi filmler seyrettim ama bunlar bir elin parmaklarını geçmez (...) “film yapmak için sadece ekipman yetmiyor. Duruma göre çok iyi müzik yapabilecek, çok iyi ışık ayarlayabilecek insanlarla da çalışmanız gerekiyor. Her ne kadar yönetmen öne çıkan isim olsa da tek başına film

yapılamıyor haliyle. Alanına vakıf olan insanlarla çalışmak da bütçesiz olmuyor. Dolayısıyla filmi yazarken bile bir oto sansüre maruz kalıyor senaryo. Bu durumda da senaryo farklılaşıyor, hikaye farklılaşıyor ve artık çekmek istediğiniz film değil çekebileceğiniz bir filmi çekmek zorunda kalıyorsunuz.”

E.P.: “Üreticilerin üretim maliyetlerini minimal kılmaları yöntemine bir örnek olarak tanımlanabilir. Alternatif yöntemleri başarılı kullanan bir ekip olamamız dolayısı ile etkin ve kalıcı bir yöntem olduğu kanaatini taşıyorum. Yönetmen gibi işin yaratıcı kısmında olanlar için büyük anlamlar ifade etmese de özellikle yapımcı, ses ve görüntü ekibi için alternatif tekniklerin ‘yaratıcılık’ içermesi gerektiğini düşünüyorum. Sonuçta senarist ve yönetmen hikayeyi en doğru şekilde şekillendirmek isteyen elemanlar. Burada başarının, kullanılacak tekniğin alternatif olması halinde yapımcı tarafından yönetmene ve baştan itibaren senariste doğru bilgi akışını gerçekleştirmenin deküpeye yardımcı olacak bir etmen olduğu kanaatindeyim. Filmlere başarıyı bu getirebilir.”

3.3.2. Alternatif Sinema Teknikleri Üzerine Tanımlar

Katılımcılar alternatif sinema yöntemlerini tanımlarken, bu yöntemin imece bir yardım kurumu gibi, şartları gerçekleştirmeye çalışan birkaç insan ile her yerde herkes olunarak minimum bir ekiple yapılan bir iş olarak tarif etmektedir. Yokken var edilen bağımsız bir film, sinemada devrim hareketi olarak tanımlamaktadırlar. Amatör bir ruh ile ucuz, basit yöntemlerle tekniğe muhtaçlıktan öte hikâyeleme ustalığına dikkat çekilmektedir.

Alternatif sinema yöntemlerini tanımlamalarını istediğimiz katılımcılar, sosyal kaynakların yardımlaşmanın, ikili ilişkilerine önemine vurgu yapmaktadırlar. Az sayıda insan ile iyi bir filmin hayata geçirilmesi tesadüf değildir. Örneklerine rastladığımız görüşmelerde yapılan tanımlara baktığımızda ortak noktası düşük bütçeli ürünler olduğunu görmekteyiz.

B.V.: “Alternatif sinema, resmi olmayan bir yardım kurumu gibidir. İyi niyetli samimi bir proje vardır. Tüm sinemacıları proje üzerine yardım etmek konusunda, ikna eder. Projenin sahibi önemli bir faktör gibi görünse de, aslında proje daha ön plandadır. Alternatif sinemanın mantığı imece usulü filmi gerçekleştirmek olduğundan, senaryosu iyi ve samimi olan her proje bu resmi olmayan kuruluştan desteklenerek, gerçekleştirilir.”

G.D.: “İktisadi bir sinema anlayışı diyebiliriz. Sinemacının sahip olduğu sınırlı kaynaklarla film üretim sürecinde ki sınırsız taleplerini dengelemesidir. Sinemanın prodüksiyon anlamında

ilkel halidir aslında. Anlatılmak istenen hikâye ve bunu anlatmak için şartları oldurmaya çalışan birkaç insan.”

E.T.: “Alternatif sinema biraz da her yerde herkes olma durumudur. Çünkü sinemanın tüm aşamalarında siz profesyonel olarak üzerinize almayacağınız tüm sorumlulukları yüklenmek zorundasınızdır. Paranız yoktur ama bir yönetmen olarak para bulmak zorundasınızdır. İkinci kameramanınız yoktur; o an ikinci kameraman sizsinizdir. Bu da demek oluyor ki; alternatif sinema şartlarında koltukların yeri yoktur. O an nerede ne lazımsa orada olmanız gerekir. Bu biraz da aslında yokuşa karşı futbol oynamak ya da eksik sayıyla futbol maçına çıkmak gibi. İyi bir kaptansanız tüm eksikleri doldurmanız ve planlamayı buna göre yapmanız gerekir.”

M.B.: “Maddiyat ve olanakların fikirler altında ezilmiş, para ve fabrikalaşmaya karşı sanat silahını kullanan bir sinemada devrim hareketidir.”

S.Ö. : “Çok minimum bir ekiple, örneğin bir kameraman, bir sesçi ve bir asistan ile bir çok işin üstesinden gelmek olarak görüyorum.”

‘İyi’ bir filmin ortaya çıkması, büyük ekiplerin üretiminden ibaret değildir. Projeye hakim birkaç sinemacının etrafındaki az sayıda insan ile olanaksızlarla filmler üretilebildiği görüşmelerden elde edilmiştir. Şartların konumuna göre kişiler, bütçe, oyunculuklar, ekipmanlar v.b. diğer ihtiyaçlar filmin yaratılması için şekillenmektedir.

H.C.Ş. : “Kendini ifade etmek isteyen bir yönetmenin, senaryosuna yapımcı bulamadığında başvurduğu sinema yapma yöntemidir. Yönetmen elindeki imkanlarla en iyisini yapmaya çalışır. Bence Alternatif sinemanın en önemli özelliği amatörülüğün getirmiş olduğu gerçeklik duygusu. Sinemada realizmi sağlamak oldukça güçtür. Yüksek bütçeli filmlerde gerçekliği en üst noktada yaratmak için milyonlarca bütçe harcanır. Platolar kostümler, aksesuarlar... Alternatif sinema yöntemleriyle sinema yapan birinin gerçekliği yaratma şekli de amatör görüntülerdir.”

Dolayısıyla alternatif sinema yöntemleriyle üretilmiş filmlerle ilgili, seyircilere göre imkansızlıklardan dolayı oluşan teknik bir algı vardır. Bu algı filmin amatör gibi görünüyor olmasıdır. Bazı durumlarda bu algı filmin içeriğiyle birleşerek pozitif döndürülmekte bir anlatım aracı halinde seyirciye sunulmaktadır. Film ekibinin en büyük eksik yanı en pozitif yanına dönüşebilmektedir.

V.G. : “Yokken var etmek”

S.D. : “Endüstrileşmenin dışında kalan sinema olarak nitelendirilebilir. Fakat “bağımsız” sinemanın bile ne kadar endüstriyellediği çok bariz.”

Ö.Ö.Y. : “Olanakların ve imkanların yetmediği koşullarda, teknik ve prodüksiyon yöntemlerinin en düşük ve en basit yöntemlerle çözülmesi olarak tanımlarım. Yani şaryosu veya sliderı olmayan bir film üreticisinin, kitap altığı veya halıyla çözüm üretmesi gibi. Ancak bu durumun büyük sinema üreticileri için bile geçerli olduğunu düşünüyorum. Lord of the Rings serisinde uzun saçlı erkek bulunamayınca Rohan atlıları için uzun saçlı kadınların kullanılması ve miğferleriyle maskelemeleri gibi. Dolayısıyla prodüksiyonu veya teknik yöntemleri ucuz, basit, rahat veya tolere edilebilir en düşük seviyede yapmak gibi.”

Görüşmelere dayalı olarak söyleyebiliriz ki, endüstrinin var olduğu platformlarda bile bu tip alternatif uygulamalar (pratik çözümler) olarak örneklerine rastlayabilmekteyiz. Üretim sürecinde bu tip uygulamalar kamera arkasına gizlenmektedir. Fazlasıyla kıymetli olan bu alternatif çözümler, sinemayı öğrenmek isteyen kişiler için ulaşılabilirliği güçtür. Sadece bu tip uygulamaların yapıldığı setlerde görev alınabilmesiyle karşılaşılabilir.

E.P.: “Alternatif sinema teknikleri ulaşılabilen fonlamaların sonucudur. Pahalı bir sanatın ürünüdür. Karşı değil, yan yoldur. Amerikan endüstrisi gibi alternatif sinema teknikleri kullananlarında aynı bütçeleri reddedeceğini düşünmem. Herkes konformist bir sinema alanı ister. Bu mümkün olduğu sürece de nitelik artar. Ancak alternatif teknikleri bu ifadelerime göre niteliksiz sinema olarak anlaşılmamalıdır. Tekrar berlitmeliyim ki niteliği şekil değil esas belirler. Esas olan da hikayeleme ustalığıdır. Anlatım becerisidir, dildir. Bu gerilla veya devleşmiş endüstrinin ulaşabileceği bir şey değildir, bu tamamen soyut düşünme becerisinin gelişimine bağlıdır.”

Genel olarak baktığımızda film üretim süreci klasik bir algıda bilinmektedir. Yönetmen koltuğunda oturur. Oturduğu yerden herkes birimlerinde aktif bir şekilde üretim sürecine katılır. Ancak alternatif olanaklarda böyle bir konuma rastlamak güçtür. Alternatif olanakların işaret ettiği en önemli öncelik, hikayeciliktir. Bu hikayelemeyi destekleyecek en iyi imkanları yaratabilmek, yaratılamaması durumunda vazgeçmek yerine, alternatif olanaklarla hikayesine etkilemeyecek şekilde hayata geçirmesidir.

3.3.3. Karşı Bir Sinema Hareketi Olarak Alternatif Sinema Teknikleri

Katılımcılar, alternatif sinema tekniklerini sistem karşıtı politik bir yöntem olarak görmemektedir. Amerikan Film sistemi dışında alternatif üretim biçimlerine dikkat çekmektedirler. Yöntem stüdyo sistemiyle birlikte var olan hızlı ve bütçeli üretim sürecinin ötesinde bir noktada tarif edilmektedir. Lumiere kardeşlerin ilk üretimleri bir nevi bugünkü sinema üretim sistemi içinde alternatif olarak yorumlanmıştır. Karşı bir akım olmaktan ziyade, maddi yetersizlikler sonrası çözümler üretilerek var olma çabası, sinema yapma isyanı olarak tanımlanmıştır.

G.D.: “Karşı sinema hareketi değildir. Amerikan film sistemi paralı otoyolsa alternatif teknikler dağı dönerek inen ağaçlıklı yoldur. Yolu bilene keyif verir bilmeyenin miğdesi bulanır işkencedir. Gideceğin yere otoyoldan daha geç varırsın ama otoyoldan gidenen daha çok şey görmüş olarak varırsın.”

M.B.: “Amerikan film sistemine karşı bir hareket olduğunu düşünmüyorum. Sadece maddiyat ve ekonomiye dayalı film çekim tekniklerine getirilmiş bir çözüm olarak ortaya atılmış bir sistem olabileceği kanaatindeyim.”

S.Ö.: “Alternatif teknikler mecburiyetten çıkmış bir yöntem bence. Yani tam olarak pahalı film çekimi ortamında maddi yetersizliklerden kaynaklı.”

Alternatif uygulamalar sırasında sinema üzerine denemelerin fazla olması sebebiyle, olanakların özü keşfedilmektedir. Bu keşifler sinemaya yeni başlayanlar için fazlasıyla öğretici konumdadır. Alternatif teknikler, görüşme yapılanlar tarafından karşı yol olarak yorulanmamış ve üretim süreçlerine dikkat çekilmiştir. Alternatif olanaklar karşı sinema anlayışı değildir. Olanaksızlıklarla şekillenen bir üretim modelidir. Bu modeli uyguluyor olmak bireysel üretimi geliştirmekte ve özgürlük sağlamaktadır. Karşı konum bireysellikle tanımlamak daha doğru olacaktır.

V.G.: “Alternatif sinema yöntemleri bir varolma çabasıdır. Acımasız olan sinema endüstrisinden kaçan insanların kısıtlı bir bütçeyle bir şeyler yapma çabasıdır.”

B.V.: “Sinema sanatını alışla gelmiş film türlerinden kurtaran bir oluşumdur. Ona saygınlığı ve sanatsal değerini verir. Kalıplaşmış film tarzları ve kuramlarını hiçe sayar. Kendi dilini

oluşturmanın derdindedir. Bu sebeple, alternatif sinema teknikleri, sanat hareketini besleyen, yeni dil ve tarz oluşumlarını sağlayan bir yapısı vardır.”

S.D.: “Amerikan sinema endüstrisi veya herhangi bir sinema endüstrisi içerisinde yer almak istemeyen, yer alamayan yönetmenlerin üretmesini sağlayan bir yol.”

E.T.: “Bence alternatif sinema teknikleri sinemanın çıkış noktasından itibaren var. Lumiere kardeşler de işe gerilla sinemasıyla başladı. Burada şunu sorabiliriz. Amerikan film sistemi gerilla sinemasına karşı bir hareket miydi?”

Katılımcılara göre, film yaparken yaşanan zorunluluklar sinemanın ilk yıllarından itibaren kullanılagelmiştir. Üretim olanaklarının gelişmesiyle alternatif yöntemler ana yol olarak tanımlanabilir. Ancak yaklaşımlara karşı olarak üretim potansiyeli görüşü sebebiyle karşı hareket olarak da tanımlanmaktadır.

H.C.Ş.: “Gerilla sineması yapı olarak bir isyan barındırıyor. Kesinlikle bir karşı sinema hareketidir. Film yapmak için koca platolara, karavanlara, pahalı ekipmanlara ihtiyacın olmadığını söyleyen bir sinema hareketi, milyon dolarlık Amerikan Film Sistemine karşı bir harekettir. Ancak sadece bu gerilla sinemasını oluşturan şey olamaz. Başta belirttiğim isyan sinema yapmak isteyen yönetmenlerden geliyor. Sinema yapma isyanı!”

Çeşitli sebepler ile film üretiminin yapılamaması alternatif olanakları bir çeşit isyan olarak tanımlamaktadır. Sinema isyanı üretim olanaklarının engelsizliğe ile karşımızdadır. Çalışmanın varsayımlarıyla denk düşen bu uygulamalar, bir yanıyla katılımcılar tarafından karşı bir tutum olarak yorumlanmaktadır.

3.3.4. Alternatif Sinema Deneyimleri

Görüşmelerden elde edilen bulgulardan bir diğeri, katılımcıların birçoğunun endüstriyel ekipmanların yerine kullandıkları el yapımı film ekipmanlarını paylaşırken bir bölümünün alternatif sinema tekniklerini sadece film ekipmanları noktasında değerlendirmesidir. İzinsiz setler, setlerdeki pratik çözümler, ekip oluşturma, sanat masraflarının azaltılması, oyuncuların sosyal kaynaklar sayesinde filme dâhil edilmesi gibi farklı türde anlatılan deneyimler, film yapım sürecinde üreticilerin yaşadıkları birçok deneyimde farklı bir boyutta karşımıza çıkmaktadır.

M.A.: “Bir ünlü markanın aktüel çekim için kullanılan direksiyon dediğimiz aparat, piyasada bin lira civarında olunca kendim bunu, iki yüz liraya mal ettim. Bu aparatı kullanırken insanların gözü bende oluyor. Hiç görmedikleri kamyon direksiyonu gibi görüyorlar ve kahkahalarla gülüyorlar. Bende espiyi yaparak bir hikaye anlatıyorum. Erzurum’da bu yüzden haber oldum. Eh bunlarda güzel şeyler. İnsanlar sizi anlamaya çalışıyor.”

Profesyonel set algısı toplumun her kesimindeki insanda vardır. Geçmiş dönem belleklerimizde filmlerle yer edinen kamera arkası set süreci uzun yıllar hafızalarda streotipleşmiştir. Set uygulamalarını takip eden seyirciler üzerinde kameraların küçük olması kötü olduğu algısını düşündürmüştür. Sinema deneyimleriyle ilgili elde edilen bulgularda, deneyimlerin farklı boyutlarda olduğunu görmekteyiz.

H.C.Ş.: “Arkadaşlarımla Kadıköy’de bir kısa film çekmek istedik. Tramvayda da sahneler vardı. İzin almak için gittiğimizde veremeyeceğimiz bir ücret talebinde bulundular. Ben de görüntü yönetmenliği yapıyordum. Biz de izin almadan tramvayda sahneleri çektik. Arkadaşım kamerayı montunun içine sakladı ben de tripodu. Çekimden önce tramvayda provalar yaptık ve sonrasında sahneyi çektik. Tramvaydaki insanlar bize bakınca durumu sessizce açıkladık. Bizden para istediler biz de gizli olarak çekiyoruz dedik. Kimse sesini çıkarmadı. Sessiz sedasız çektik.”

Ö.S.: “Logoyu Büyütenler filmi reklam sektörünü anlatan tek belgeseldir. Bu filmi alternatif tekniklerle çektik, her ne kadar pahalı bir endüstriyi anlatsa da Yanımıza bilgisayar almamıştık ve Büyüükada’da Ajans Ada’nın kurucularından Ersin Salman’la çekimdeydik. Fakat muhabbet uzayınca çekimler de uzadı. Ve kartlarda yer kalmadı. Film senaryosuz olduğu için de hiçbir görüntüyü silemiyorduk, montajda işimize hangi görüntünün yarayacağı belli olmuyordu çünkü. Canon Mark3 le çekiyorduk filmi. Bilgisayar olmadığından görüntüleri de aktaramıyorduk. Muhabbet de artık tam istediğim kıvama gelmişti, çekime uzun bir ara verirsek bütün atmosfer bozulacaktı ve yeniden o ortamı sağlayamayabilirdik. O sırada kimsenin ruhu duymadan tuvalete gitme bahanesiyle yola çıktım ve nasıl yapabildiğimi bilmiyorum ama Canon’u olan bir hanfendi’den kartını istedim. Zor oldu tabiki ama bir yolunu bulup ikna ettim. Filme girebilen tüm planlar ve röportajdan bölümler bu karttaki kayıtlardan oluştu.”

Pratik çözümler alternatif uygulamalar için hayati konumdadır. Çünkü bütçenin kısıtlı olduğu durumlarda setin devam edebilmesi için en yakındaki, en pratik ve hesaplı çözüm tercih edilmektedir. Yapılan işin profesyonel boyutundan öte, film uygulamaları kendi doğasında bu

tip hikayeler fazlasıyla barındırmaktadır. Her katılımcının farklı sinema deneyimleri bulunmaktadır.

B.V.: “Sinema ekipmanları pahalı olduğundan her kameraya veya lens setini satın alamamaktayız. Bu nedenle, çevremizden bulabildiğimiz ölçüde, ekipman tedarik ederiz. İsteddiğimiz ekipmana ulaşmamız her zaman mümkün olmaz. Bu sebeple, alternatif sinema tekniklerini kullanan sinemacılarının bir oluşum altında buluşturmak en iyi yol gibi gözüküyor. Biz kendi aramızda ufak çaplı bir yardımlaşma platformu oluşturduk. Ekipmanlarımızı çevremiz ile paylaşıyoruz. Bu sayede, ekipman sıkıntısını ortadan kaldırıyoruz.”

Alternatif uygulamalarda önemli bir bakış olarak var olan olanakların paylaşılıyor olması katılımcıların bir çoğunda ortak nokta olarak yorumlanabilir. Örgütlülük ile olanakların bir arada kullanılıyor olması, yeni bireysel filmlerin hayata geçirilmesinde hayati önem taşımaktadır.

S.D.: “2016’da yaptığımız Asfalt filmindeki ağaç düşürme sahnesi için Samsun Ladik’te 4 tane ölü ağaç bulduk. Orman İşletme Müdürlüğünden hali hazırda ölü ağaçları kesmek için ve kesilen ağaçların içinde bulunduğu tarlanın sahibine yakacak olarak verilmesine dair izin aldık ve tarla sahipleriyle konuşmaya gittik. Birisi bizim tiplerimizi beğenmediğini söyledi, birisinin bulunduğu tarlaya 4 kardeş ortaklarmış ve kavgalılarmış, o nedenle bizi diğer kardeşlerinin onları kandırmak için gönderdiğini zannedip bizi dövmeye kalkıştı. Diğerini sahibi de bu güne kadar hiçbir yerde ismi geçmediğini gururla belirterek bundan sonra da hiçbir yerde geçmesini istemediği için ağacı kesmemize müsaade etmedi. Son kalan ağacın sahibi 2 kişiydi ve epey zor bir şekilde arayı bulup izin aldık. Çekimi hazırladık ve ağacı kesmesi için bir hızarcı bulduk. Ağacın sol tarafa doğru düşmesi gerekiyordu. Hızarcı bunun mümkün olmadığını ağacın biz ne yaparsak yapalım sağa düşeceğini söyledi. Yaklaşık bir 15 dakika hızarcıya sola düşmesi için gerekli olan açıyı anlatmaya çalıştık sonra anlatamayıp onun dediği gibi olsun deyip bütün sahneyi yeniden tasarladık. Kamera açılarından yerdeki odun parçalarına kadar. Çekim hareketli pencereden geçen bir görüntü olacağı için kameraları arabanın üzerine kurduk, yeterli uzaklığa geçtik ve hızarcıdan ağacın düşmesine yakın bize işaret vermesini istedik. Tabi ağacın büyüklüğüyle ilgili perspektif yaratmak için de ağacın sol tarafında 3 arkadaş duruyordu. O sırada çekim garanti olsun diye de sadece ağacı görecektir şekilde de 2 tane kamera konumlandırırdık, olur da arabayla geçerken geç kalırız vs. diye. Hızarcıdan işaret geldi biz çekime başladık ama ağaç düşmedi. Tekrar başa döndük, işaret beklemeye başladık. O sırada ağacın olduğu yerden sesler gelmeye başladı. Arabayla hareket edip görüntü almaya

çalıştığımızda ise karşımızda şu şekilde bir durum vardı: Ağaç düşmüş, hızarcının düşmez dediği sol tarafa düşmüş, biz geç kalmışız. Ağacın büyüklüğünü göstereyim diye ağaç yakınlarındaki arkadaşlarımızın olduğu yere düşmüş. Onlar görünürde yoklar ve yerdeki arkadaşlar bağırarak oraya doğru koşuyorlar. Herkesin elinin ayağının titrediği bir 20-30 saniye sonra ağacın arkasından ortaya çıktılar. Ölmemişlerdi. Bunun üzerine hızarcı nasıl böyle düştüğünü anlamadığını ama ağacı kestiğini dolayısıyla parasını istediğini söyledi. Bu arada sadece ağacı gören kameraları kullanan arkadaşlar da ağaç bizim arkadaşların üzerine doğru düşmeye başlayınca panikleyip, haliyle, kameraları bir kenara bırakıp onlara doğru koşmuşlar. Özetle; tek kullanılabilir ağaç yıkılmıştı, 3 arkadaşımız ölüm tehlikesi atlatmış ve biz 4 kamerayla hiçbir görüntü alamamıştık. Filmden sonra o ağacı CGI ile eklemek haftalarımı aldı.”

E.T.: “Ahmet Uluçay. Çok severim. Yine sınırlı imkanlar içerisinde bir kısa film hazırlığı içerisinde tam vazgeçecekken onun bir hikayesine denk geliyoruz ekip olarak. Burada onun hikayesinden bahsetmek isterim; yanlış hatırlamıyorsam Ahmet Uluçay Ankara Film Festivali’nde kısa filmiyle yarışıyor ve anlatacaklarının kısa filme sığacak kadar küçük olmadığından bahsediyor. Salonda çıkan gülüşme seslerinin ardına şöyle devam ediyor; Kafası bir tek saç teli olmayan, garip anası, sırtında bohçası ile kel oğlan kalkar gider padişahın kızına aşık olur. Arkadaşlar o kel oğlan çıkar gider padişahın kızını alır biliyor musunuz? Ve ardına ekler; işte ben de bu filmi çekeceğim. Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak filmi ortaya çıkar. Benim güç aldığım hikayelerden biridir bu.”

M.B.: “Plastik borulardan şaryo rayları, mutfak masasından devşirilmiş şaryo, tahtadan jimmy jib, film ekibinden para toplama, mekan için tanıdık bulma arayışları, yine film ekibinin eskimiş kostümleri gibi bir çok örneği bizzat kendim deneyimlemiş olup bu tarz imkansızlıkların sinema anlamında bireysel gelişimime çok katkısı olduğunu düşünüyorum (...) Yapım süreci olarak yapay yangın sürecimizi örnek verebilirim dışarısında yangın olan bir iç mekan çekimi gerçekleştirecektik. Ancak gerçek yangın ya da alev makinesi benzeri bir şey kullanamazdık. Dışarıya 2 adet portakal ışık kurduk. Bunların önünü kırmızı filtreyle kapladık. Alev görüntüsü vermek için bir arkadaşımız ışıkların önüne geçti ve elindeki kartonları oynatarak flicker yarattı. Böylece gayet muazzam bir yangın görüntüsü yaratmayı başardık. Hatta o kadar gerçekçiydi ki komşularımız itfayeyi çağırmışlardı.”

S.Ö.: “Kısa filmimizin çekimleri için anlaştığımız profesyonel oyuncumuz Ahmet Rifat Şungar’ın profesyonel kariyeri ve işleri yüzünden 4 günlük çekimden sonra çekimlere 6 ay ara

vermek zorunda kalmıştık. 6 ay sonunda oyuncumuz boşa çıktığında 4 gün daha çekerek filmi bitirebilmiştik. Böylelikle bir kısa film yaklaşık olarak 7 ayda çekilmiş oldu.”

Genel olarak baktığımızda deneyimler, her uygulamada ve sinemacıda farklılık göstermekle beraber benzer başlıklar altında da toplanabilmektedir. Dijital olanakların gelişmesiyle birlikte düşük bütçeli uygulamalar yapan sinemacılar, bu olanaklar sayesinde üretim olanaklarının maliyetlerini düşürebilmektedirler. Alternatif birçok ürünle profesyonel sonuçlar alınabilmektedir. Sonuç olarak bütün uygulamalar tamamlanabilmiştir. Bir filmin tamamlanabiliyor olması, ortaya çıkan sorunlara pratik çözümler geliştirebilmekten geçmektedir. Film üreticileri sonuca varmak için bütün olanakları denemekten vazgeçmemektedirler.

3.3.5. Düşük Bütçeli Alternatif Sinema Tekniklerini Destekleyebilecek Öneriler

Düşük bütçeli film yapım önerileri noktasında katılımcıların paylaştığı öneriler film yapacak üreticilere yol gösterici olmaktadır. Katılımcılar filmin hayata geçmesi için öncelik olarak filme inararak yaklaşmalarına, bu projeye inanan ekip ve ekipmanları imece bir yöntem ile oluşturmak gerektiğine, kimi zaman bazı isimlerin film yapım sürecinde birden fazla görevlerde yer alabileceğine dikkat çekmektedir. Negatif bir unsur olarak tanımlasa da kimi zaman senaryo geliştirme süreçlerinde ellerindeki imkânlarla göre senaryoların yazılmasını gerektiğini söylemektedirler. Film üreticilerinin algılarını açarak çevrelerindeki farketmedikleri seçenekleri devreye sokmaları gerektiğine işaret etmektedirler. Çekim yapılacak mekânların iyi analiz edilmesi, film için iyi bir ön hazırlık önemli görünmektedir. Teknik amaçtan ziyade anlatım dilinin yaratıcılığı noktasında filmin başka bir yönüne dikkat çekmekte profesyonel gibi görünmemenin kötü algılanacağı fikrinden uzaklaşılması gerektiğini vurgulamaktadırlar.

B.V.: “Bir filmin maliyetini düşürmek için, imece usulü ekip ve ekipman oluşturmak gerekir. Bunun yanı sıra, sponsorlar, dernekler, devlet desteklerinden faydalanılmalı hiç birisi olmadıysa, fazla mekanı olmayan, sağlam oyuncu kadrolu, derdi olan bir film projesi gerçekleştirilebilir. Örneğin; ‘Ara’ ‘Nar’ ‘9’ filmleri Yön; Ümit Ünal”

M.A.: “Şuana kadar belgesellerimin bir çoğunda kameramanlık yaptım. Nedeni ekonomik gücümün yetersiz olmasından. Hem Yönetmen, hem de kameraman oldum.”

G.D.: “En önemlisi senaryoyu oluştururken bunun düşük bütçeli bir film olacağının farkında olarak yazmak. Karakterleri öldüramayacağınız arabalara bindirmemek, çekim

yapamayacağınız mekanlar yazmamak, taleplerini karşılayamayacağınız sizi zorlayacak kadar kalabalık cast yaratmamak en temel. Bunun yanısıra sahip olduklarınızdan yola çıkarak senaryo şekillendirme de birbaşka yöntem köyünüzde yılın 6 ayı boş duran ev, dayınızın hatrının geçtiği yazlık belde, babanızın haftasonları ilgilendiği satmaya kıyamadığı klasik otomobil, ablanızın arkadaşı olan dizi oyuncusu eldeki imkanlar Teknik anlamda youtube ve vimeo yu kullanarak birçok ekipmanla ilgili fikir sahibi olabilir benzerlerini kendiniz yapabilirsiniz... Ayrıca Sirkeci Hayyam Pasajına yolunuz düştükçe uğramak, bu konuda gelişen teknolojiyle ilgili elle tutulur birşeyler görmenizi sağlar. Sonrasında güvenebileceğiniz ve sizi kolay kolay yarı yolda bırakmayacak birkaç arkadaşınızı bu işe dahil edin, devamında kaçıışı yok bir çok kapı aşındırmak gerek...”

Katılımcılara göre, düşük bütçeli film yapımı için belli başlı temel masrafların kısılması gerekmektedir. Bunlardan birincisi imece üretim yöntemi ile ekip masraflarının düşürülmesidir. İkili anlaşmalar ile fırsatlar yaratılabilmektedir. İkincisi ise, ekipman masraflarının yine imece bir yöntemle düşürülmesi veya en iyi durumlarda masrafların sıfırlanması durumu olduğu söylenebilir. Oluşturulan ekiplerde bir kişi, birden çok görev yapabilmektedir. En önemlisi olarak; yaratılan senaryolarda ekibin üretim potansiyelinin üzerinde fazla maliyetli senaryoların geliştirilmemesi gerekmektedir.

Ö.Ö.Y.: “Bireylerin en ağır şartlarda yapabilecekleri filmlerden uzak durması gerektiğini düşünüyorum. İmkanları doğrultusunda sinema üretmeye yönelmelerini öneririm. Fon, destekçi, sponsor gibi çalışmalar herkes için geçerli olmamakla beraber bir filmin başarıyla bitirilmesinin de tek kaynağı olmayacağını çevrem aracılığı ile defalarca deneyimledim”

M.B.: “Sinemayı sevdikten sonra film üretmek için para dahil hiçbir bahanesi kalmaz insanın. Bir filme inandığınız zaman onun için yaşamaya başlarsınız. Evde işte okulda her yerde beyninizin için binlerce kez gösterime girer filminiz. İlk motor dendiğinde uğraşmanız gereken sadece oyuncu ışık kamera değildir. Sorunlarla da uğraşırsınız. İşte bu durumlar için gerilla sinema vardır. Sorunlara çözüm üretmek ya da çözüm üretecek kişileri bulmak bir nevi Che Guevera'ya dönüştürür sizi. Bu yüzden verebileceğim en büyük öneri profesyonel gibi görünmekten vazgeçin (profesyonel kıstasım Amerikan Sineması) Bırakın size amatör desinler. Siz yine de o ağaca kamerayı bir iple bağlayın. Emin olun profesyonelin yaptığıyla aynı iş çıkacaktır. Çünkü filmi film yapan jimmy jib değil, sizi o ağaca yönlendiren ruh ve tutkudur.”

İyi bir ön hazırlık masrafların düşmesinde çok önemli görülmektedir. Ayrıca bir filmin yapım aşamalarında amatör gibi algılanması üretim motivasyonunda negatif bir duygu yaratmaktadır. Bu atmosfer filme olan inancı azaltabilmekte, projeye inanan insanları projeden uzaklaştırabilmektedir.

S.Ö.: “Çok iyi bir ön hazırlık. Olmazsa olmaz storyboard ve önceden gidip çalışılmış mekanlar çok önemli bence.”

V.G.: “Alüminyum folyo, video özelliği olan bir foto makinesi ve ekip arasında iyi bir dayanışma bu en önemlisidir.”

H.C.Ş.: “Senaryonuzun filme alınabilecek kapasitede olması. Yani, senaryonuzda çekim maliyeti fazla olan öğeleri barındırmayın. Sinematografiyle zaten filmi zengin gösterebilirsiniz. Açılarla filmdeki mekan ve kişileri yüceltip, küçültebiliyoruz. Pahalı kameralar peşinde koşmayın. Fotoğraf makinesi ve güzel lenslerle anlatım için yeterli sinematografi kalitesine ulaşabiliyorsunuz.”

Alternatif üretim malzemeleri katılımcıların ortak önerileri arasında yer almaktadır. Bu pratik çözümler bir filmin üretim maliyetini ciddi oranda azaltmaktadır. Sonuç ise profesyonel görünebilmektedir.

E.P.: “Ben yapımcısı olduğum Lütfi adlı Cahit Kaya Demir’in projesine bu şekilde katılıp süreci yürütmüştüm, benim için güzel bir deneyim olmuştu iyi de bir iş çıkarmıştık ancak kaç kişi bu şekilde koşulsuz katkı sunabilir, bu kişilere bağlıdır. Alternatif teknikler ile film yapanların filmlerini tamamen kendi bütçeleri ile karşılamaları taraftarıyım. Tabii burada ödemeler dengenizi iyi tutturmanız gerekir, sizi iflasa sürükleyecek bir sanat da sonraki üretim sürecinizin önünü tıkar. Yıl içinde az harcayın, peynir ekmek zeytin yiyin, az için sonra sene içinde en esaslı alternatif teknikler ile filminizi yapın. Sadece yapın. Ama 5 bin liraya ama 500 bin liraya. O filmlerin sizlerin geleceği olduğunu unutmayın.”

Katılımcılara göre, endüstrileşemeyen sinema sektörü içerisinde iş imkanı yaratmak zorlu koşullar barındırmaktadır. Barındırılması durumunda bile kazanılan bütçelerle yüksek bütçeli bir filmin hayata geçirilmesi gerçekçi görünmemektedir. Ancak sektör içerisinde ikili ilişkiler film projelerine yapımcıya ulaştırma nezdinde kolaylıkları vardır. Bunun dışında bir filmin hayata geçirilmesinin başka bir yolu da diğer bir işten elde edilen gelire filmlerin

yapılmasıdır. Filmlerin hayata geçirilmesi sektörde yer yaratma noktasında hayati önem taşımaktadır. Her koşulda bir filmin teknik donanımdan öte, öncelikleri farklı olabilmektedir.

Ö.Ö.Y.: “Dünyanın en büyük festivallerinde yarışması amacı taşıyan bir filmin şaryo, kamera veya bütçesinden daha büyük amaçları olmalıdır.”

E.T.: “Sahanızı tanımanız gerekiyor. Çekim yapacağınız yer neresi? Sivas mı? Sivaslı ulaşabildiğiniz kadar insana ulaşın. Belediyeler, muhtarlar, köylüler. Bir köylünün benim filmimi finanse edebilmem için ne gibi bir katkısı olur diye düşünmeyin. O an çekeceğiniz bir ışık kaynağı, yakacağınız bir ateş, güvenlik, sahayı tanıma adına ondan daha iyi bir çözümünüz yok. Alternatif sinema teknikleri herkesin yapabileceği bir şey değil. Bir kere bu hastalığı kabul etmeniz ve onunla mücadele değil onunla beraber yaşamayı öğrenmeyi kabullenmeniz gerekir. Yani çok sevmeniz. Bazen kendinizden de çok.”

Bulgulara göre, alternatif yöntemleri uygulamak zorunda kalmış olmak, ‘sinema yapma’ motivasyonunun ne kadar yüksek olduğunun karşılığı olarak yorumlanabilir. Eldeki imkanlarla bir sanat icra etme girişimi ciddi sorunlar barındırmaktadır. Bu sorunlar motive kırıcı olsa da, sonuca odaklanabilmenin her şeyden önce geldiği görülmektedir.

3.3.6. Dijital Sinema Sonrası Alternatif Tekniklerinin Gelişimi Üzerine

Dijital sinema olanaklarının gelişmesiyle birlikte film üreticilerinin alternatif tekniklerle üretim yapma cesaretinin arttığını görüyoruz. Özellikle pelikül film masraflarının yok olması, kurgu alt yapılarının evlere kadar inmesi alternatif film yapım yöntemlerine ciddi kolaylıklar sağlamıştır. Yeni dönem oluşan Dslr video çekebilen fotoğraf makinaları sayesinde endüstriyel film ekipmanları arasındaki uçurum azalmıştır. Ancak uluslararası platformlara sunulacak filmlerde alternatif yollarla üretilmiş film ekipmanlarında oluşabilecek hatalı görsellerin, bu tip platformlarda satın alınabilmesi noktasında negatif algı oluşabileceği vurgulanmaktadır.

B.V.: “Sinemanın dijital hale gelmesi, film çekmenin maliyetini düşürdü. Bu sayede, alternatif teknikleri kullanan sinemacılar daha rahat film projeleri gerçekleştirebildi. Dijital sinemanın şuan ki tek dezavantajı DCP maliyetleri. Bir filmin kopyalar halinde sinemalarda dijital gösterimi için hazırlanan, DCP kopyaları, sinema endüstrisini tekel olarak elinde bulunduran bazı şirketlerin, fiyatlandırmasından dolayı, maalesef çekilen bir çok film gösterime az kopya ile girip, izleyici ile buluşamıyor.”

G.D.: “Günümüzde dijital sinema dışında bir sinemadan söz etmek pek mümkün değil. Digital kameraların yaygınlaşması alternatif sinema tekniklerinin sinema tarihindeki yolculuğuna yokuş aşağı devam etmesini sağlamıştır. Dijital kameralar tüm sektörün işini kolaylaştırdığı gibi sinemanın maliyetlerini hafifletmiş ulaşılabilirliği kolaylaştırmış. Hatalı pozlamalara masada müdahaleyi imkanı kılmış, kurgu ve miksajı büyük stüdyolardan evlere taşımıştır.”

H.C.Ş.: “Dijital kameralar sayesinde film yapmak isteyen herkesin yapması gereken ilk şey kamera almak olmuştur. Ve düşük bütçeyle film yapılması mümkün olmuştur. Sadece kamera tek başına yeterli değil tabi ki. Kurgu yapmak da kolaylaştı. Teknoloji gelişti ve artık laptopta kurgu yapabiliyoruz. Yani herhangi bir film şirketiyle milyonlarca dolarlık bir anlaşma yapmana gerek yok. Bir kamera bir laptop bir ses kayıt cihazı!”

M.B.: “Alternatif sinema teknikleri gelişiminin özellikle dijital sinemanın gelişimiyle paralel olduğunu düşünüyorum. Çünkü dijital sinema, sektörü kolaylaştırarak bir çok olanak sağladı. Eski analog sistemin filmin bütçesine olan etkisi sebebiyle dijital sinema da bir nevi gerilla sinema taktiği olarak sektörde yer almıştır.”

Dijital olanakların gelişimi katılımcılar tarafından olumlanmaktadır. Bu olanaklar ciddi bir motivasyon yaratmaktadır. Olanakların en büyük katkısı deneme yanılma ve sinema yeteneklerinin geliştirilmesi için fırsatların fazla olmasıdır. Özellikle bilgisayar teknolojisindeki gelişmeler, kurgu laboratuvarlarının zorunluluğunu yok etmiştir. Dijital alt yapılara dönen sinema salonları dijital olanaklarla üreten sinemacılara kolaylık sağlamıştır. Lumiere kardeşlerin sinemayı geliştirdiği süreçten bugüne bireysel imkanlarla film üreticiliği her geçen yıl artmaktadır. Video teknolojilerindeki gelişme bu sayıları ileri boyutlara taşımaktadır.

G.D.: “Lumiere kardeşler de tarihin ilk gerilla sinemacılarıdır. Gerilla sinema tarih boyunca endüstriyel sinemanın paralelinde süregelmiştir özellikle digital kameraların ortaya çıkışıyla birlikte çok daha fazla sinemacı buna cesaret etmiş. Gerilla sinemacı olarak tanımlayabileceğimiz sinemacıların sayısı günden güne artmıştır. Ancak alternatif sinema teknikleri en büyük çıkışını dslr makinelerin ortaya çıkışıyla yapmıştır. Dslr makineler endüstriyel sinema ile gerilla sinema arasındaki teknik uçurumu çok aşağılara çekmiştir.”

M.A.: “Özellikle uzun metraj kurmaca filmlerin ekonomik olarak rahatlamasına etken olmuştur. 35, 16 mm filmlere ihtiyaç kalmamıştır. Bazı yönetmenler dijital sinema sayesinde filmlerini kendi kurguluyor evinde. Bu birliktelik alternatif sinema tekniklerinin mutluluğudur”

E.P.: “Gelişen teknolojinin kamera konusunda artık sıkıntı çıkarmadığı açık. Mark II ile çekilen dizi ve filmler de halihazırda HBO gibi kanallarda sunulurken artık temel teknik tarafın şaryo, ışık vb içeriklerde olduğu açıktır. El yapımı bir ışık ile veya titreyen alelaide bir şaryo ile HBO sizi ne kadar dikkate alır, cevap zor olsa gerek. Dijital sinema sadece kamera kolaylığı sağlamakta. Alternatif teknikleri kullananlar için yöntem maalesef teknoloji gelişimi ile ters orantılı.”

Uluslararası platformların satılabilir bir ürün olarak filmlerin kalitesi nezdinde, düşük dijital alt yapılarla üretilmiş olmalarına nasıl tepkiler verdiğine dair çekinceler taşındığı görülmektedir. Olanaklara sahip üreticilerle sahip olmayanlar arasındaki farkın profesyonel durumlarda elenebileceğine dikkat çekilmektedir. Teknolojik gelişmeler kendi içerisinde yüksek değerli kameralar yaratmaktadır. Yüksek ücretlerle elde edilen kameralarla çekilen filmlerin öncelikli olabileceği algısı vardır.

3.3.7. Alternatif Film Ekipmanı Denemeleri

Katılımcıların birçoğu sinema kariyerlerinin ilk dönemlerinde, öğrencilik yıllarında alternatif ekipmanlarla üretim yaptıklarını söylemektedirler. Bu uygulamaların endüstriyel film ekipmanlarına ulaşılamaması durumunda, hedeflenen filmi üretebilmek için, alternatif yöntemlere başvurulduğu sinema deneyimlerinin ortak söylemidir. Bu yöntemlere kimi zaman hazır malzemelerin uydurulmasıyla, bazı durumlarda da devşirme ürünlerle hedeflenen ekipmana ulaşılarak başvurulduğu görülmektedir.

M.A.: “İlk belgesel filmim “Torakçılar” da şaryoyu kendim imal etmiştim. Sabahattin Ali belgesel çekiminde de Steadicami kendim imal ettim. % 80 performans aldım.”

B.V.: “Kaydırma hareketi yaparken, tekerlekli patron koltuğu ya da alışveriş arabası kullanırdık. Dış çekimde en düz zemin olan mekanı tercih eder tekerleklerle lastik bağlar, akışını yumuşatırdık. Zemin kötü ise motosikletin arkasına kameramanı yerleştirir, karakterin takip çekimlerini yapardık.”

G.D.: “Objektife vazelin sürerek rüya efekti yapmak, kadın çorabından lens önüne gererek filtre yapmak, memmer zeminde şaryo yapmak için yeri ıslatıp bir tahtanın 4 yanına sabun saplamak, camdaki lekeleri temizlemek için sinek ilacı kullanmak, sesli çekimde balon tekerin çıkardığı sesi cam sil sıkarak önlemek, rüzgarsız havada uçurtma sahnesi çekmek için uçurtmaya uçan balon bağlamak, lensi ters adaptör kullanarak ters takıp macro lens olarak kullanmak gibi bir çok alternatif yöntem sayabilirim.”

S.D. : “Setten öte bilgisayar ortamında çokça uyguladığım yöntemler var. Örneğin 2012’de yaptığımız Müphem filminde elimizde slow motion çekebilecek bir kamera olmadığı için çekimleri 25 kare alıp sonrasında bilgisayar ortamında 150 kareye kadar düşürmüştük. Asfalt filminde de ağacı, kuşları, hayvanları sonradan CGI ile eklemiştik.”

Ö.Ö.Y.: “Üniversitede bir çekim esnasında arkadaşlarımın kaykayla şaryo denemesi yaptıklarını biliyorum. Mermer bir zeminde çekim yapmaları dolayısıyla kaykayla rahat bir şaryo etkisi yapabileceklerini düşünerek yola çıkmışlardı.”

M.B.: “Kömür kahveyi bizzat deneyimledim. Köz halinde kömürün üzerine kahve dökerek duman elde edebilirsiniz.”

E.T.: “Biz öğrenciyken engelliler derneğinde eğitim verirdik. Buna karşılık kısa filmlerimiz için tekerlekli sandalye alır ve slider, dolly etkisi yaratmaya çalışırdık. Burada filmde ne gibi bir atmosfer, ne yaratmak istediğiniz çok önemli. Çünkü şu an filmlerde profesyonel olarak verilen her etki doğada olanın kopyası.”

H.C.Ş.: “Bir Youtube projesi için bir ofiste çekim yapıyorduk. Pencereden çok güzel ışık geliyordu. Pencerenin jaluzisi vardı ve çok da güzel efekt veriyordu. Işığı ve ışığın dumana olan etkisini kaçırmak istemedik. Hemen sigara yaktık ve kadrajın sağından solundan üfledik. Bu ışığa göre de mizansenini değiştirdik sahne başında karakterimiz pencereden manzarayı izledi.”

E.P. “İlk filmim Düğüm ve sonraki uzun metrajlı çalışmam Kaçış tamamı ile bu usullerle çekilmiş projeler. Biz de alternatif teknikleri kullananlardanız. Uzun metrajlı filmimizin setinde düşük ışık hasasiyeti olan bir kamera ile çalışıyorduk. Gece sahnelerinde geniş planları çekerken, elimizdeki bütün profesyonel ışıkları açmamıza rağmen yeterli ışık seviyesine

ulaşamadık. Ev tipi salon ışıklarını ısıtma ayaklarına takarak ışıklarımızın önüne filtre yerleştirerek dolgu ışığı olarak destek verdik.”

Katılımcıların paylaştıkları deneyimler bireysel olmakla beraber, uygulanabilir olduğu gerçeğini unutmamak gerekir. Bu uygulamalar yeni film üretimlerinde tekrarlanarak alternatif bir üretim yolu olacağı açıkça görünmektedir. Çevremizde bulunan hazır ürünler ile doğrudan sette uygulanabilecek ekipmanlar yaratılabilmektedir.

3.3.8. Alternatif Sinema Teknikleri ve İçerik Etkileşimi

Alternatif sinema tekniklerinin film içeriğine etki ettiği konusu tartışmalı bir konudur. Katılımcılar, üretimlerinde senaryolarını oluştururken imkânların içeriği şekillendirdiğini söylemektedirler. Ancak bu kısıtlamaların yaratıcılık ile yok edilebileceğine ve iyi bir filme ulaşabilmenin imksansız olmadığı görülmektedir. Özellikle sinemada minimalist anlayışın alternatif yöntemler için olanak sağladığını söyleyebiliriz. Bazı siyasi durumlarda film üretilmesi öncelikli olduğunda yöntem üretim fırsatı sağlamaktadır. Bir başka yaklaşım olarak içerikten ziyade biçime etki ettiği söylenmektedir.

S.D.: “İçeriğe etki etmemesi mümkün değil. Fakat o noktadan baktığınızda kameraların çözünürlüğü de içeriğe etki ediyor veya oyuncuların uçamaması da içeriğe etki ediyor. Oyuncuların uçamaması genel bir sorun olduğu için kimse için bir sorun teşkil etmiyor. Alternatif sinemada bu sıkıntı anaakım sinemanın imkanlarıyla karşılaştırıldığı için sorun oluşturuyor. Kısıtlamalar sanatın özündedir. Sanat zaten o kısıtlamaların çevresinden dolaşmakla mümkün. Bu kısıtlamaları kullanarak bir şahaser yaratmak da mümkün. Fakat belirttiğim gibi bu örnekler, haklı olarak, çok az.”

G.D.: “Alternatif sinema tekniklerini kullanan sinemacı filmini projelendirirken başedebileceği kadar genişlemelidir. Buda filmi oluşturma aşamasında sinemacıyı küçülmeye iter az mekan, az oyuncu, az gündönümü vs... Buda içeriğe etki etme noktasında filmi daha minimalist bir yaklaşıma iter.”

Olanaksızlıklar biçimsel olarak filme etki etmektedir. Ancak filmin iptal edilmesi için iyi bir sebep olarak görünmemektedir. Olanaksızlıklar yaratıcılığı yönlendirirken, negatif durumlar yarattığı bilinmektedir. Bazı filmlerin sansüre uğrayabileceği durumlarında ise filmin hayata geçmesi için alternatif yöntemlerin filmin söylemleri için tek fırsat olduğu söylenebilir.

M.A.: “Gerilla sinemasının özüne baktığınızda öykülerin çoğunda bir siyasi söylem vardır. Bu sebeplerden dolayı destek bulmak zorlaşıyor. Kendi belgesel filmlerimde siyasi söylemi ve göndermek istediğim mesajı vermeye çaba gösteririm. Kimle neyi tartışayım! Gerek de duymuyorum. Sinemamla söylemek istediğimi söylemeye çalışırım. Diğeri boşa geçen zaman”

S.Ö.: “Alternatif yöntemlerle çekilen filmlerde içerikte mecburi değişimler yaşanabiliyor ya da hayallerdeki asıl yapılmak istenen şeyler yapılamayabiliyor ama ön hazırlık sürecinin iyi yapılması durumunda bu dezavantajdan da kurtulabileceğini düşünüyorum.”

Ö.Ö.Y. “Alternatif yöntemlerin sadece teknik ve uygulama dışında teoride, fikir aşamasında, geliştirme sürecinde, festival sürecindeki aşamalarında da çok önemli olduğunu düşünmekteyim. Uygulamasından ziyade teorisinin önemli olduğunu düşünmekteyim.”

E.T.: “Alternatif sinema tekniklerinin varlığını kabul ettiğiniz an zaten içeriğe etkiyi de kabul etmiş oluyorsunuz. Tabi bu hayal ettiğiniz atmosfere göre de çeşitlilik gösterebilir. Alternatif sinema teknikleri bir tercih değil de imkan meselesi olarak değerlendirdiğimizde içeriğe etki etmesi çok özel gayretler dışında zannediyorum ki kaçınılmazdır.”

H.C.Ş.: “Bence alternatif teknikler içeriğe değil biçime etki ediyor. İçeriğe etkisinin olduğunu sanmıyorum, çünkü içerik sizin senaryonuzdur”

Genel olarak baktığımızda katılımcıların filmlerini hayata geçirirken alternatif yöntemleri kabul ederek yola çıktığı görülmektedir. Bu kabul durumu hikayeye öncelik verilerek içeriği öncelik kılmaktadır. Katılımcılar kişisel gayretlerle filmlerini en iyi noktaya taşıma önceliğinden vazgeçmeden, ellerindeki imkanlar ile filmlerini üretmektedirler.

3.3.9. Alternatif Sinema Tekniklerinin Faydaları

Katılımcılar alternatif sinema yöntemlerinin öğretici boyutuna dikkat çekmektedir. Çözüm odaklı düşünme yetisi, zamanı doğru kullanmak, pratik ve akılcı çözümlerin geliştirilmesi ve bir imkân yaratma sanatı olarak faydalarını tanımlamaktadırlar. Yeni sinemacıların cv yaratması, nitelikli filmlerin ve yönetmenlerin keşfedilmesi noktasında faydaları olduğu söylenebilir.

V.G.: “Öğrenciyken sektörde çalışmaktaydım. Işıkcılık yapıyordum. Alternatif yöntemler ile çalıştığımız işlerde görüntü yönetmenliği ve ışığın teknikerliğini yapıyordum. Profosyonel

setlerde görüntü yönetmenlerinin 5 lamba ve yüksek kilowattlı lambalar kullanarak yapmak istedikleri etkileri güneş ışığından faydalanarak ve küçük lambalarda yapmayı öğrendim. Bunda ışıkçılık yapıp malzemenin yapısını etkisini bilmeminde faydası vardı. Benim için en güzel faydası doğal ışığı kullanmayı öğrenmek oldu.”

S.D.: “Alternatif sinema yöntemlerinin sinemanın tekipleşmesinin önüne geçtiğini düşünüyorum. Onun sayesinde çok güzel fikirleri olan insanlar sinemaya yeni soluklar kazandırıyorlar, *The Man from Earth* veya *Blair Witch Project* gibi.”

G.D.: “Alternatif sinema teknikleriyle haşırneşir olmak sinemacıya başta çözüm odaklı düşünme yetisi kazandırıyor. Bu yöntemlerle film yaparken tüm sorunlarla kendi başına yüzleşiyor onu çözmek için yolları kendi başına bulmaya çalışıyorsun. Bunun yanı sıra zamanı doğru kullanmak ta çok önemli her yeni gün başa çıkması güç masrafların tekrarı demek. Dizi ve sinema setlerinde yardımcı yönetmenlik yapan biri olarak zamanı verimli kullanmak ve tıkanılan anlarda sorunu çözmek için farklı birimleri işe dahil etmek gibi yetilerimi randımanlı kullanabiliyor olmamı alternatif sinema teknikleriyle olan mesaimle açıklayabiliyorum.”

M.B.: “Bir sinema filminin oluşturulmasında doğacak olan maddi sıkıntıları azaltmasının yanında, sorunlara daha pratik ve akılcı çözümler sunma becerisini geliştirdiğini düşünüyorum. Sandalyede oturup ona buna emirler yağdırarak yönetmen olunamayacağı kanaatindeyim. alternatif sinema teknikleri de tam olarak bunun için var.”

Alternatif yöntemlerin faydalarında ortak noktanın öğretici olduğu görülmektedir. Çeşitlilik yaratılması Türk Sineması için yeni filmlerle yönetmenlerle karşılaşmamıza olanak sağlayabilir. Ayrıca bu bireysel denemeler film tekniklerini gelişmesinde deneysel bir öğrenim süreci oluşturmaktadır. Bu uygulamaların tekrarlanabilir, geliştirilebilir olması yeni tekniklerin doğmasına fırsat sağlayabilir.

Ö.Ö.Y.: “Alternatif sinema teknikleri prodüksiyon ve teknik maliyetlerin ve imkanların çok düşük konuma getirmesini olarak ele alırsak daha çok kısıtlılar veya ilk film aşamasındaki sinemacıları daha çok barındırdığını düşünmekteyim. Özellikle ülkemizde izin almalar veya finansör yaratmadaki zorluklar dolayısıyla alternatif sinema yöntemlerinin belli aşamaya gelememişler veya gelmek üzere olanlar için doğru bir yöntem olduğu kanısındayım. Dediğim gibi bana göre sinema “imkân yaratma sanatı” dolayısıyla imkanlarını zorlayan veya imkanlara alternatif üretme üzerine kurulan alternatif teknikler her aşamada her zaman faydalı

olacaktır. Sinemacılara bu yöntemlerin daha sık ve daha güçlü halde lanse edilmesini beklerim.”

E.P.: “Türk sinemacılığının çıkmazına yararı olur mu bilmiyorum ama daha çok filmin üretimine zemin sağlaması açısından alternatif teknikleri olumlu buluyorum. Ancak pek tabii üreticilerin festivalleri odaklarına almaları halinde alternatif teknikleri bir alt sınıf festivallerde karşılık göreceği unutulmamalıdır. Ya da iyi festivallerin belki zor da olsa yarışma dışı gösterimlerinde. Ancak alternatif teknikler ile yönetmenlerin ve yapımcıların bol ve nitelikli üretim ile ileriye dönük bir CV yaratmaları bunun en güzel katkısı olabilir. Alternatif teknikleri kullananların tanımama hayıflanmalarını belki de bir on yıl kadar rafa kaldırmaları gerekir. Kanal + desteği almış bir film ile desteksiz biriktirilen para ile çekilen filmler acı ki kısa sürede aynı kulvarda yarışamaz. Ancak alternatif tekniklerin yönetmenlerin sinemalarını geliştirmelerine ve sinemayı ileriye dönük anlamalarını sağlayacak yöntem olduğuna inanıyorum.”

Bu olanaklarla üretilen filmler ile sektörel bir yer edinilebileceğinin vurgusu önemlidir. Ancak olanakların yetersizliği profesyonel ortamlarda negatif algılanabilir. Ayrıca vurgulandığı gibi, kimi durumlarda yaratıcı içerikler ile olanaksızlıklar fırsata çevirilebilir.

E.T.: “Alternatif teknikler ile 12 Kızgın Adam gibi harika bir psikolojik film yaratabilirsiniz. Burada kabiliyet devreye giriyor, izleyiciyi nerede dahil edip nerede dışarıda bırakacağınız, doğru twistleri doğru yerlere nasıl sıralayacağınız, monologların ve hikayenin güçleri gibi... Bunun bir de zıttı var tabi. Alternatif tekniklerle sadece sinema yapmış olmak. Günümüzde doğru kullanım diye bir tanım dolaşıyor ya dillerde; alternatif teknikler de öyle; doğru kullanırsanız harika şeyler olabilir.”

B.V.: “Sinemaya yeni başlamış ya da bağımsız sinemayı tercih etmiş, sinemacıların projelerini gerçekleştirmesi için, hem teknik hem de ekipman desteği sağlayarak, yeni fikir ve yönetmenleri sinemamıza kazandırabilir. Her şehirde örgütlenmesi gereken bir harekettir.”

Genel olarak katılımcılar, uyguladıkları alternatif uygulamalara pozitif bir bakış açısıyla bakmaktadırlar. Örneklem olarak belirlenen katılımcıların, belli bir başarı elde etmiş olmaları durumu, bu yöntemlerin faydaları görmek noktasında önemlidir. Bu alternatif uygulamaların katılımcıların elde ettiği başarılarla önemli katkı sağladığı görülmektedir. Bu tip uygulamalarla

genel bir başarı elde edinilebilir. Film festivallerinde yer elde edip, ödüller alınabilir. Profesyonel bir platforma bu yöntemlerle üretilen filmler satılabilir.

3.3.10. Alternatif Fon Kaynakları ve Film Festivallerine Genel Bakış

Film yapım için gerekli kaynakların başında Sinema Genel Müdürlüğü'nün destekleri, sponsorluklar, festival gelirleri, yayın haklarının satışı vb. kaynaklar akla gelmektedir. Bu kaynaklara ek olarak küresel dünya ile internet üzerinden yeni fon toplama yöntemlerine rastlamaktayız. Bunun yanı sıra festival ödül gelirleri başka bir diğer kapı olarak görülmektedir. Katılımcıların hepsi festival deneyimlerinde ortak kanı olarak, festivalleri motivasyon kaynağı olarak görmektedir. Bir kısmı ise son dönemlerdeki popülist yaklaşımları eleştirmektedir. Üretilen filmlerin gösterilip-paylaşılması için önemli bir konum olarak festivalleri işaret etmektedirler. Yönetmenlerin tanıtılması ve yeni projelerine kaynak yaratma noktasında iyi bir ağ olarak tanımlamışlardır. Bir diğer eleştirel görüş ise, festivallerin dereceye giren filmler dışında maddi desteğin olmadığını ve bazı festivallerin filmlerin derece almış olmasına rağmen maddi bir kaynak yaratmadığını eleştirmektedirler. Katılımcılar, festival ve fon kaynaklarının yetersizliği sebebiyle kendi filmini icra etmek isteyen sanatçıların güvence sebebiyle alternatif işlerde çalışarak film üretebildiklerini söylemektedirler. Başarılı genç sanatçıların dizi setlerine muhtaç bırakılarak yaratıcılıklarının yok edildiğine dikkat çekmişlerdir.

B.V.: “Türkiye’deki kaynaklara baktığımızda, Sinema Genel Müdürlüğü’nün yeni, genç sinemacılara verdiği destekler var. Bunun dışında yeni film fonu, fongogo gibi oluşumlardan destek alınabilir. Keşke daha fazla olsa ama maalesef sinemaya destek veren kurumlar bir elin parmaklarını geçmez. Yurt dışında ise, Euroimages, ortak yapımcıların bulunduğu bazı festivaller, kickstarter vb. kurumlardan faydalanabilirsiniz. Üzülerek belirtmek isterim ki, Türkiye’de film festivallerinde sanatçıya destek verilmiyor. Film festivalleri, ödül alan sinemacılara plaket verip, uğurluyor. Başarılı genç yönetmenler, filmlerinin devamını getiremiyorlar. Maddi imkansızlık ve çevre eksikliğinden dolayı, yeni projeler gerçekleştiriyor ve ardından kendilerini dizi setlerinde buluyorlar. Sanatçı özelliklerini ve yaratıcılıklarını bu şekilde öldürüyorlar. Başarılı genç yönetmenlerin film festivalleri tarafından desteklenmesi, ödüllerin maddi boyutlarının olması ve yeni projelerinde katkı sağlanması gerektiğini düşünüyorum. Sinemasal dili olan, bir çok arkadaşımın, maddi imkansızlıklardan dolayı, sektörde zorunlu olarak çalıştıklarını ve heba olduklarına şahit oldum.”

Ö.Ö.Y.: “Herkesin en başarılı olmaya çalıştığı ve didindiği bir sektörde, endüstri buluşmaları dirsek temasları ve öne çıkanları destekleme dışında pek fayda sağladığını düşünmemekteyim”.

M.B.: “Günümüzde internet üzerinden oluşturulan yardım kampanyaları buna iyi bir örnek. Bunun yanında orta düzey bir çok yapımcıyla çalışılabilir. Günümüzde özellikle sosyal medyanın gelişimiyle insanlar; sinema, dizi, reklam vb. yayınlarda isimlerinin geçmesine önem vermektedirler. Bunlar göz önünde bulundurulduğunda kapı kapı dolaşarak filmler finanse edilebilir. Film festivalleri alternatif yöntemleri kullanan sinemacılara prestij kazandırma yönünde büyük katkılar sağlamaktadır diye düşünüyorum. Filmine kaynak fon bulma gibi bir çok içerik festivaller yardımıyla sağlanabilir. Her şeyden önemlisi özellikle Türkiye için mevcut dağıtımçı problemini egale ederek, filmi izleyiciye ulaştırmak adına harika bir fırsat oluşturur.”

E.T.: “Film festivalleri seyirciye ulaşabilmek, söylemek istediklerini söyleyebilme fırsatını yakalamak adına harika bir fırsat. Alternatif teknikler ile çekilmiş bir filmin dağıtımında hep bir sıkıntı var, böyle giderse de var olmaya devam edecek. Çünkü bir sipariş filmi değildir hiç biri. Yönetmene kendi söylemek istediklerini söyleme fırsatını veren filmlerdir. Dağıtımı yapanlar ile söylemek istedikleriniz uyuşmayınca evde oturup çay, fındık aileniz ve dostlarınızla çektiğiniz filmi izlemek zorunda kalıyorsunuz. Festivaller şu özgürlüğü veriyorlar. Bu kadın/adam bir şeyler söylemiş; bunu izleyici de görmeli/duymalı. Bu bağlamda bakınca festivaller eskiye nazaran daha az özgür ama türk sinemasına göre daha fazla özgür bir imkan sağlıyor.”

G.D.: “Film festivalleri alternatif teknikleri kullanan sinemacıların en büyük finans ve motivasyon kaynağıdır. Gişe ve TV yayını, bu yöntemi kullananlar için muhtemel bir gelir kaynağı olmadığından, festival başarısı alternatif teknikleri kullanan sinemacının bir sonraki filmini üretebilmesi için sınırlı birkaç kaynaktan biridir. Bunun yanı sıra genellikle gişe şansı bulamayan bulsa bile çok sınırlı sayıda salonda gösterilen bu filmlerle ilgili geri dönüşler de yönetmene sınırlı sayıda oluyor, hatta belki galaya çağırılan eş dosttan ibaret, işte tam bu noktada festivaller hayat kurtarıyor filmlerin daha fazla izleyiciye ulaşması, yönetmenin daha çok geridönüş almasını sağlıyor. Gösterim sonrası ona sorular soran hevesli bir genç, sonraki filme motivasyon kaynaklığı ediyor.”

S.D.: “Film Festivallerinin alternatif teknikleri kullanan sinemacılara yararından fazla zararının olduğunu düşünüyorum. Festivaller salt ticari amaçla yapılan etkinlikler haline

geldiler özellikle son yıllarda. Sırf popülerleşsin, gazetelerde yer edinsin diye sinemayla alakası olmadığı halde oyunculuk yaptığını zanneden kişileri jüri olarak seçmeleri gibi. Tabi ki festivallerin de kazancı olmak zorunda devamlılıkları olması adına fakat bunu bir amaç haline getirmeleri sıkıntılı bir konu.”

M.A.: “Son dönemde sayıca artan fon siteleri kurulmaya başladı. Bu yöntemleri kullananlar için cazip bir yoldur. Belki ilerde çekmek istediğim bir film için bu fonlardan birine başvuru yapabilirim. Hatta yapmalıyım, en doğru yollardan biri. Zamanında çalışırken kendi ekipmanımı aldım. Uzun bir kurmaca değil ama belgesel film ve kısa metraj için çekebileceğim ekipmanım var. En önemlisi bildiğimiz gibi yıldız oyuncu veya kamera arkasında olan biri olmadığımıza göre, sinema harici bir işte çalışmak en doğrusu. Güvence ve gelir şart. Emekli bir işçi olarak önerim budur. İstanbul film festivalinde bildiğiniz gibi “Köprüde Buluşmalar” sinema geliştirme fonu var. Bu alternatif sinema tekniklerinin gelişmesine büyük katkı sağlıyor. Dikkat edilmesi gereken projenize yurtdışı ortağı bulduğunuzda sistemin tuzağına düşürmemelisiniz. Adana ve Antalya buna benzer Türkiye sinemasına katkı sağlamak için adımlar attı. Güzel gelişmeler. Parası olan zaten bu yerlere başvuru yapmıyor. Çoğunlukla alternatif sinema teknikleriyle film çekmek isteyen kişilerin en büyük destek kapısıdır. Desteklenmeli ve geliştirilmelidir.”

Katılımcıların uzun yıllardır filmleriyle yer aldıkları film festivallerine genel bakışlarının eleştirel olduğu görünmektedir. Ancak festivaller alternatif sinemacılar için önemli bir gösterim platformu olduğunun ve festivallerin geliştirilmesi gerekliliğinin altı çizilmektedir. Üreticilere odaklanan film organizasyonlarına pozitif bir bakış açısı vardır. Üretilen filmler ile gösterim teliflerinin artması yeni filmlerin hayata geçirilmesi için önemli olacağı söylenebilir.

3.3.11. Türk Sineması ve Sinema Endüstrisine Genel Bakış

Katılımcıların büyük çoğunluğu Türkiye’deki endüstriyel sürece eleştirel yaklaşmaktadır. Farklı başlıklar açan katılımcıların ortak noktası dağıtım ve gösterim sorunlarıdır. Genel başlıkları özetlemek gerekirse: ‘ülke sinemasının var olamaması’, ‘sinemanın araç haline gelmesi’, ‘festival odaklı ve hedef kitle odaklı film üreticiliği’, ‘sinema tekeli oluşturulan eleştirilen, yazar ve yapımcı sorunu’, ‘film üretim süreçlerinin endüstriyel dünyada önemli olmayışı ve dikkate alınmaması’, ‘sektöre majör bir yapı olarak yer edinmenin zorluğu’ negatif eleştiriler arasındadır. Olumlu yaklaşım olarak ‘sinema üretimi artık üniversitelerde sinema üretimi artık taşrada’ bile yapılabileceğine dair görüşü görmekteyiz.

Sinemanın sorunlu endüstriyel serüveni katılımcılar arasında farklı konu yaklaşımları altında değerlendirilmiştir.

B.V. : “Türk sineması son yirmi yılda çekilen filmler ve yönetmenler ile iyi bir kuşak yakalamıştır. Avrupa ve Dünyanın önemli festivallerinde bir çok ödül kazanarak, Türk sineması dünyaya tanıtılmıştır. Fakat sinemamızın bir tarzı yoktur. Film festivallerindeki bu başarılar, yönetmenlerin kendi sinema tarzları ve yetenekleri sayesinde olmuştur. Bu sebeple, başarılar ülke sinemasının tarzını yansıtmamaktadır. Halen Türk sineması, dediğimiz zaman tam olarak bir sinema kuramı ortaya koymamız mümkün değildir. Bağımsız sinemacıların bu başarıları, Türk Sinemanın endüstriyel bakışına bir katkısı yoktur. Zira festivallerden ödül alan filmlere izleyicilerin ulaşması, dağıtımçı şirketlerin engellemelerinden dolayı zorlaşıyor. Dağıtımçı şirketler, sinemayı bir eğlence aracı haline getirerek, sanatsal yapısını hiçe saymaktadır. Bu durum, Türk Sinema Endüstrisinin tek taraflı bir yol izlediğini göstermektedir. Bağımsız sinemacıları yok sayan bu tutum, Türk Sinemasının başarılı yönetmenlerinin önünü tıkamaktadır. Sinemamızın endüstri olarak, yeniden yapılandırılıp, vizyona herkesin eşit bir şekilde filmini gösterebilmesi sağlanmalıdır. Aksi takdirde, Türk Sineması sanatsal yapısını kaybederek, ülke sinemasının adını duyuran yönetmenlerini kaybedecek ve sinemamız sadece bir eğlence aracı haline gelecektir.”

M.B. “Türkiye sineması maalesef hedef kitlenin etkisi altında gelişimini gösteren bir sektör halini aldı. Yapılan işler çoğunlukla orta sınıf halkın, gülme ve korku unsurlarına karşılık beğenisi ile paralel ilerlemekte. Bu da çoğunlukla; kötü, özensiz ve global olmayan filmler ortaya çıkmasına sebep oldu. Yıl içerisinde bir çok başarılı yönetmen sanat kaygısı taşıyan filmler oluşturuyor. Ancak bu filmler dağıtımçı ve dağıtımıcının oluşturduğu para kaynaklı engeller sebebiyle izleyiciye ulaşmadan çöpe gidiyor. Sinemanın bir endüstri halini alması dünyada büyük bir problem zaten. Sanat endüstrileştirilip fabrikasyon üretim haline girmemelidir bence. Yoksa Türkiye’de olduğu gibi düşük hedef kitle talebiyle oluşturulmuş kalitesiz işler görmeye devam etmek zorunda kalacağız. Sonuç olarak sinema ülkemizde görüldüğü gibi salt eğlence ve vakit geçirme aracı değildir. Sinema amaçtır.”

G.D.: “Sinema endüstrisi çalışanları olarak çalışma saatleri ve ödemelerle ilgili çokça yakınsakta ve sektörün bu konularda düzenlemelere ihtiyacı olsa da, ortaya çıkan ürünler bağlamında günden güne iyiye gittiğimizi düşünüyorum. Dijital sinemanın gelişiminin sinemacılara hemzemin bir ortam sunması sonucu üretim çok daha geniş bir kalabalığa yayıldı. Sinemacıların artık büyük prodüksiyon şirketlerine, İstanbul dışında kiralanamayacak

ekipmanlara ihtiyacı yok Sinema üretimi artık üniversitelerde sinema üretimi artık taşrada. Yönetmen olma yaşı yaratıcı sürece dahil olma yaş oldukça aşağılara çekildi. Bu durum 20 yıldır hikayesini çekeceği günü beleyen cihangir abilerinin yerini iki üç yılda bir bir şeyler üreten bunu beyazperdeye aktaran ve kendini sıfırlayıp yeniden üretime katkı sağlayan gençbir sinemacı kuşak oluşturdu. bu sinemacılar memleketlerinde film çekiyorlar, bu sinemacılar köylerinde film çekiyorlar, doğdukları mahallede film çekiyorlar ve üretiyorlar. Türkiye de çok iyi filmler çekiliyor, bu filmlerin sayısı her yıl artıyor, birde filmleri izleyici ile daha randımanlı buluşturabilsek.”

E.P.: “Türk Sineması’nın yakın dönem gelişiminin sadece sinematografi yönünde olduğu kanaatindeyim. Özellikle festival filmciliği ve Batı’nın bire bir taklidinin yoğun olarak geliştiği 1990 ve sonrası dönemde Türk Sinemasının bu girdabın sancılarını 2000’li yıllarda başladığını gördük. Öykünmeleri aşmanın temel şartı olan özgünlük maalesef yönetmen sinemasının Türkiye’de de yerleşmesi ile sona ermiş durumda. Senarist-Yönetmen ortaklığının yokluğu yönetmenlerin festival odaklı eğilimleri, sinema sanatında en önemli etken olan “karakter yaratma” yeteneğini körelterek günümüz içi boş filmciliği ortaya çıkarmıştır. Bu girdaptan kurtulmanın ise genç Türk sinemacılarının yoğun edebiyat sürecinden geçmelerine bağlı olduğu kanaatindeyim.”

S.D. “Türkiye Sineması hakkında olumlu bir şeyler söyleyebilmek için sektörün üretici tarafının dışında kalmak gerekiyor. Zira üretici tarafına girdiğinizde öyle dışarıdan görüldüğü gibi uluslararası festivallerden ödüllerle dönen bir sinemanın ötesinde birbirinin aynısı filmler birbirinin aynısını yapan yönetmenlerden başka bir şey mevcut değil. Bunun temelinde tek suçlu yönetmenler değil elbette. En temeldeki suçlular sanat sinemasının yalnızca minimal, şiirsel sinema olacağını düşünen ve maalesef şu anda sektörü tekelinde bulunduran sinema yazarları, eleştirmen ve yapımcılar. Yoksa sadece benim ilk etapta aklıma gelen 10’dan fazla yönetmen vardır bu kısır döngü dışında, çok daha yaratıcı, farklı ve değerli filmler çekebilecek olan. Fakat film yapmak her ne kadar daha ucuzlamış görünse de ucuzlayan sadece teknoloji. Daha düşük fiyatlarla çekim yapabiliyorsunuz fakat yine de film yapmak için sadece kameranızın, bilgisayarınızın olması vs. yetmiyor. Ve alandaki dinazorların, maalesef, kısır anlayışı nedeniyle genç yönetmenler özellikle beğenilmek, ödül almak, film yapabilmek için bu akıma kendilerini kaptırmak durumunda kalıyorlar.”

E.T.: “Dışarıdan bakılınca harika bir sektörün içerisinde harika bir hayat yaşadığımız zannediliyor. İşin bir de içerisi var ki neresinden tutsan elinde kalıyor. Bunun ana

temellerinden birinin iletişimin artık dördüncü güç olarak görülmesine bağlıyorum. Öyle mi? Evet öyle. Öyle olunca da bu sinema endüstrisi bazı güçleri elinde bulunduranların görüş açısına girmesine sebep oluyor. Bu kez bu bir propaganda alanına dönüşüyor. Sinema bir propaganda alanı mıdır? Zaman zaman öyledir. Benim için ise sinema bir söyleme cesaretidir. Çeyrek aşırı aşkın bir süredir sanat sineması ve halk sineması diye bir ayırım var artık. Nasıl yani? Bana göre halkı aptal görenlerin çıkardığı bir savsatadan başka bir şey değil bu. Yani belirli bir zümre var ve bu zümreye ait başka bir sinema var. Peki geriye kalanlar? Sinemanın toplumu değiştirebileceğini düşünüyorum. O halde kabuğumuzu aşmalıyız öyle değil mi? Her ne söylüyorsak söyleme cesaretini sokakta halkın dilinde gerçekleştirmeliyiz. Yani endüstri içerisinde de müthiş bir kast sistemi var. Sadece yapanlar arasında değil izleyiciler arasında da böyle bir ayırım yaratılıyor, yaratıldı. Buna biraz da itiliyoruz. Kayda değer şeyler söyleme derdinde olan arkadaşlar salonlarda yer bulamayınca bunun için festivalleri kullanıyorlar ve oralarda yer almak için de onların kalıplarına girmek zorunda kalıyorlar. Bu kalıplara girmeyi reddedenler ise bu kez salonlarda yer bulabilmek için belirli kalıplara girmek zorunda kalıyorlar. Yani ilk başta dediğim gibi neresinden tutsanız elinizde kalıyor.”

H.C.Ş.: “Ben bir yönetmen yardımcısıyım. Sinema filmlerinde ve dizilerde çalışıyorum. Bir sektörün endüstri haline gelebilmesi için o sektörde çok para harcanması ve üretimin sürekli hale gelmesi gerekir. Ülkemizde sinemaya para harcanıyor, film üretimi her geçen yıl artıyor. Ancak bu endüstrileşme piyasa filmleri için geçerli. Yapımcılar doğal olarak en çok gelir elde edebileceği filmlere yatırım yapıyor. Bu yüzden yapılan filmlerin içeriği ve biçimi de buna göre şekilleniyor.”

Ö.S.: “Ben televizyon kökenli bir iletişimciyim. Mesleğe muhabirlik, canlı yayın reji asistanlığı, yönetmen yardımcılığı, kurgu asistanlığı, kamera asistanlığı yaparak başladım. İşin ilginç bunları sırayla değil aynı anda yapıyordum. Show TV’de 2002 senesiydi ve her şeyden anlamak ve üretimine katkıda bulunmak zorunda olduğumuz bir içerik üretme dönemiydi. Bir bakıma şanssızdım, halen de kendimi şanssız hissettiğim dönemler oluyor. Çok şey öğrenmeme rağmen böyle bir atmosferde endüstriyi kavramam mümkün değildi. Televizyonu bırakıp reklam sektörü için filmler üretmeye başladığım dönemde bunun sıkıntısını çok yaşadım. Bu kadar insana ne gerek var sorusuyla baş etmekte hep zorlandım. Fakat az kişiyle kısıtlı imkanlarla büyük işler başarmanın endüstri açısından bir değeri yoktu, çünkü üretim koşullarıyla kimsenin ilgilenmediğini fark ettim. Sonuçta film yapmaya gönlünü kaptırmış kişiler olarak bizim motivasyonumuz bu zorlukların hepsini aşıp başarılı olmaktı. Endüstri ise sadece başarı kısmını önemsliyordu ve zaten başarıya ulaştığımızda birden çok kalabalıklaşıyorduk.”

Ö.Ö.Y.: “Sektörün pek çok alanında birbirinden farklı mevkilerde gerek amatör gerek profesyonel birçok deneyim yaşadım. Bu deneyimlerim ve gözlemlerim, negatif ve pozitif olmak üzere; yapısal ve teorik alanda birçok sorun olduğunu bana göstermiştir. Öncelikle, sektörde yer edinmenin zorluğu, endüstri hakkındaki en negatif düşüncemdir. Burada yer edinmekten kastım; kendi projeleriyle öne çıkmak ve yeni proje üretmedeki kolaylıkların aşılması anlamındadır. Daha sonra ise endüstrinin, sektörde var olmak için yöntem ve alternatif üretmedeki kıtlığını, ikinci en negatif durum olarak görmekteyim. Sektördeki bireylerin, projelerine kaynak yaratma ve geliştirme sürecindeki yaşadığı zorluklar olarak bunu tanımlayabiliriz. Pozitif olarak ise yeni jenerasyon film üreticilerinin kararlılığı ve üretkenliğini öne sürebilirim.”

S.Ö.: “Bir yönetmen olarak şunu söyleyebilirim ki Türkiye’de film çekmek çok pahalı. Özellikle kısa film den uzun metraj a geçti bu büyük bir sorun. Ara eleman olarak çalışan nitelikli kişi sayısı çok fazla değil. Devlet destekleri yeterli değil. Çalışanlar arasında egodan kaynaklı büyük sorunlar olabiliyor. Özellikle üniversitelerin sinema bölümlerinde sektör içi yönelimlerin 1. Sınıftan itibaren belirlenmesi gerektiğini düşünüyorum. Aksi takdirde sinema mezunu olan bir çok öğrenci yönetmen olduğunu sanarak piyasaya girmekte ve sonra hayal kırıklığına uğramakta.”

Katılımcıların eleştirel yaklaşımları, sektörün negatif durumunu ve oluşamayan sinema endüstrisine bakışlarını açıkça göstermektedir. Türkiye’de üretim yapan sinemacılar, sektörün oturmaması, mali kaynakların yetersizliği, uzun set süreleriyle oluşan zorlu çalışma şartları, ödemelerin zamanında yapılamaması, sektör ahlakının oturmamış olması gibi sorunlarla karşı karşıyadır. Bugün herhangi bir sebeple ödemelerini geciktiren bir yapımcı, ekibi üzerinde çarpan bir etkisi yaratmaktadır. Yoğun metropol hayatı içinde zorlu şartlarda yaşayan bireyler, bireysel üretimlerine odaklanması gibi bir seçenek ortadan kalkmaktadır. Markalaşamayan isimler çevresinde üretilen bir filmin sektörde yer bulması zorlu bir yolculuk olarak tanımlanmaktadır. Bireysel üretim olanaklarına bakış açısındaki yanlış algı, üretilen filmlerin pazarlanabilir özelliklerini kaybetmesine neden olmaktadır. Üretilen bir filmin alınıp- “satılabilir-gösterilebilir bir özelliğinin yok olması, Türk Sinema sektörünün ciddi sorunlar içerisinde belli tekeller çevresinde üretileceğini tek tipleşeceğini söylemek güç olmaz.

3.3.12. Kendinizi Alternatif Sinemacı olarak tanımlar mısınız?

Katılımcılara yönlendirilen soruya karşılık olarak, öğrencilik yılları ve bağımsız film projelerinde bu tip uygulamalara başvurduklarını dile getirmişlerdir. Sanat Sineması olarak

tanımlanan filmlerin çoğu bu yöntemlerle icra edildiğini işaret etmektedirler. Tanımı yapılmamış bu kavramı uygulamakta birçok gizli film üreticilerinin varlığından söz edilmektedir.

B.V.: “Şu anda alternatif sinemacı değilim. Ama uzun bir dönem alternatif teknikleri kullanarak, destek verdim ve aldım. Sayısız projeler gerçekleştirdik. Şu anda gerilla sinemaya destek veren bir yapıya sahibim. Çalışmalarım sonucunda, sinema ekipmanları ve ekibi oluşturdum. Gerçekten beğendiğim projelere destek veriyorum. Alternatif sinema teknikleri ile film ürettiğim dönemlerde, ekipman bulmak zordu. Bu sebeple, çoğu zaman senaryoyu değiştirmek zorunda kaldığımızı hatırlıyorum. Ekipman yoksa, senaryo değişiyor. Hayal ettiğimiz projeden uzaklaşıyoruz. Bu sebeple alternatif sinemacılarının birbirlerine desteği önemli bir yer tutuyor.”

V.G.: “Egosu tavan yapmış insanlarla çalışmayı zaten sevmiyordum etrafımda da pek yoktu sadece üretmek isteyen insanlar vardı. Amacımız filmlerimizde sinematografiyi en üst seviyeye çıkartmaktı çok üşüdük gezdik yerlere yattık vs ama keyifliydi. Sektöre bakınca gerçekten kat ve kat mutluyduk çünkü sektörde amaçları popüler olmak ve ezberlediği şeyleri yapan amaçsız insanlar var gerçekten ekonomik kaygım olmasa alternatif tekniklere devam ederim malesef ekonomik özgürlüğümüz olmadığı için çalışıyorum.”

Sektör içerisinde aktif olarak çalışan katılımcılar uygulamalardan uzaklaşmaktadır. Bireysel olanakları geliştiren sinemacıların ise alternatif yöntemleri zamanla terk etmeye başladığı görülmektedir. Katılımcıların sinema kariyerlerinin ilk dönemlerinde ağırlıklı olarak karşılaştığımız bu uygulamalar, bireysellikte önemli bir yeri bulunmaktadır. Zorunluluklardan dolayı bu tip uygulamalara başvurdukları görülmektedir.

G.D.: “Her devlet üniversitesi sinema televizyon bölümü öğrencisi potansiyel alternatif sinemacıdır. Bende bu anlamda öğrencilik yıllarım ve mezun olduktan sonra bir süre alternatif tekniklerin kullanıldığı üretimlerde yer aldım.”

S.D.: “Türkiye’de kendini Sanat Sineması içinde eklemlendirip de kendine alternatif üretim yapan sinemacı olarak tanımlamayacak yönetmen sayısı 5’i geçmez heralde.”

E.T.: “Bir kere günümüz Türkiye sinemasında bu sanata gönül veren insanların hemen hemen herkes şartlar itibari ile alternatif tekniklere başvurmak zorunda kalıyor. Kimi ideolojik

sebeplerden, kimi hikayesine kendisinden başka kimsenin inanmamışından, kimi finansal kaynak eksikliğinden... Keza gerilla sinemaya daha geniş çaptan bakacak olursak gerilla edebiyat, gerilla resim, gerilla müzik gibi kanatlardan sadece biri olduğunu görürüz. Mesela bunlardan biri *Gırgır dergisi*. Sokaklarda satılarak kendini var etmiş bir dergi. Bence bu da bir gerilla sanat yöntemidir. Ben ise bir gün çıktım ve dedim ki Karadeniz'e gidiyorum. Neden? Belgesel çekeceğim. Kiminle? Şu an tek. Nasıl? Çadırda kalırım. Işık? Doğru zamanda doğru yerde olurum. Finans? Az yer, çok kalırım. Bu inancıma inanan arkadaşlar bana katıldı ve 4 kişi uzun metraj bir belgesel ortaya çıkardık. Fena mı oldu? Tarihe bir not da biz bıraktık."

Farklı uygulama alanları olan katılımcılar bir yanıyla alternatif bir üretim hikayesi taşımaktadır. 'Sinema yapma' düşüncesi ağır basan katılımcılar olanaksızlıklara karşı duruşlarıyla alternatif üretim yöntemlerini kullanan sinemacılar olarak yorumlanabilir.

M.A.: "Sinemaya bir don kişot'luk yaparak adım attım diyebilirim. Sinema eğitimi almadan ilk belgeselimi çektim. Okuyarak, izleyerek, araştırarak ve de fikir alarak yel değirmeniyle savaşıma başladım dersem yerinde bir cevap vermiş olur muyum! Bir kamu kuruluşunda çalışırken emekli olmadan üç belgesel film çektim. Sonra "yeter artık" dedim ve emekli oldum. Kısaca işçi sınıfından gelen biriyim. Her halde bu kısa hikayemle gerilla sinemacılığın içinde bir nebze var gibiyim."

Ö.Ö.Y.: "Ben tiyatro kökenli bir sinemacı olarak kendimi alternatif teknikleri kullanan sinemacı olarak tanımlamayı hep avantaj olarak görmüşümdür. İstanbul'da tanıtım videoları çektiğim zamanda üretkenliğimi hep alternatif yöntemlerle deneyimlemeye çalıştım. Tiyatro ile sinemanın ortak noktalarından birisi de seyirci algısına hükmetmek olduğundan bir avantajım olduğunu düşünürüm. Alternatif sinema yöntemlerinin amaçlarından birisinin de bu olduğu düşünülürse evet öyle tanımlayabilirim. İstanbul'da kısacı arkadaşlarımla ürettiğim dönemi öyle görebilirim. Üniversitede ve kendi çevremde 25'in üzerinde kısa filminde çalıştım. Neredeyse hepsinin bütçesiz filmler oluşu bir kısmının çöp oluşunu değiştirmede. Deneyim kazandım."

E.P.: "Bu tekniği bugün kullanan ben ve benim gibi adı sanı bilinmeyen onlarca yüzlerce yönetmen ve yapımcı arkadaşımız mevcuttur. Yılmadan üretime odaklanmalarının sonuç getireceği kanaatindeyim"

Genel olarak alternatif olanakları uygulayan bir çok sinemacının var olduğu bilinmektedir. Bu uygulamalar gizli bir şekilde film yapım süreçlerinde uygulanmaktadır. Uygulamalar sonrasında unutilan bu tip yaklaşımlar başarılı filmlerin oluşmasına katkı sağlamaktadır. Katılımcılarla yapılan birebir görüşmeler sonucunda alternatif yöntemler farklı boyutlardaki uygulamalarıyla karşımıza çıkmıştır.



SONUÇ

Sinemanın üretim zorluklarına karşılık yeni bir yöntem olarak alternatif sinema teknikleri bulunmaktadır. Bu yöntemler zorlu endüstriyel şartlara karşılık yeni bir çıkış yolu olarak tanımlanabilir. Sinemanın pahalı üretim koşullarında kullanılabilecek bu yöntemler, bu çalışma kapsamında ortaya konmuştur.

Tarihsel olarak alternatif sinema tekniklerinin, sinemanın icat olarak ortaya çıkışıyla birlikte çıktığını görmekteyiz. Kara kutu deneylerinden, Lumiere Kardeşler'in kamerayı icadına kadar geçen süredeki gelişmeler, sanat içinde alternatif yeni teknikler olarak yorumlanmaktadır. George Melies'in deneylerle icat ettiği sinema tekniklerinin, sinema için alternatif bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Dogma 95 akımının düşük bütçelerle üretilen filmleri, yönetmenin yaklaşımına odaklanan film anlayışı, alternatif sinema üretimi için önemli bir yer edinmektedir. Dogma 95'in Amerikan endüstriyel sinemasına olan karşı duruşu, alternatif sinema teknikleri kullanan sinemacılara ilham vermektedir. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının dikta yönetiminin oluşturduğu platolara karşılık geliştirdiği gerçekçi sinema geleneği yine bir diğer ilham kaynağıdır. İtalyan film üreticilerinin, devlet tarafından desteklenen üretim düzenine karşı geliştirdikleri yeni üretim akımı, alternatif sinemaya yol göstermektedir. Fransız Yeni Dalga akımının düşük bütçeler ile 'daha çok para, iyi film demek değildir' anlayışıyla geliştirdiği yeni akım, film üreticilerine cesaret vermiştir. Hafif ve ucuz el kameralarını sokağa çıkararak, sinemayı platolardan kurtaran bu akım, ucuza film üretimi konusunda film eleştirmenlerini film üretimine teşvik etmiştir. Film eleştirmenleri hayal ettikleri filmleri üretebilme noktasında akımın getirdikleri sayesinde filmlerini çekme fırsatı yakalaşmışlar ve büyük gelir elde etmişlerdir. Godard'ın, İsviçre'nin Dix Vadisi'ndeki Grande Dixene Barajı'nın inşasında çalışarak çektiği kısa belgeseli, alternatif kaynaklarla film yapımının mümkün olabileceğini bize göstermiştir. Tarihte ortaya çıkan diğer manifestolar alternatif üretimler noktasında benzer yaklaşımların tarihin farklı dönemlerinde karşımıza çıktığını ispatlamaktadır.

Türkiye'ye baktığımızda dünya sinemasında olduğu gibi ilk sinemacıların, alternatif sinema tekniklerini kullandığını görmekteyiz. Muhsin Ertuğrul'un Türkiye'deki ilk sinema dönemine dair paylaştığı ekipmanın ve ekibin olmadığı durumlar, bugünkü şartlarda üretim yapan alternatif gerilla sinema tekniklerine benzemektedir. Bu durum bize sinemanın her döneminde üretim zorlukları barındırdığını göstermektedir. 1950-1990 yılları arasında geçen sürede endüstri kendini göstermiş, üretim sürekliliği sağlanmış olmasına karşılık bunun devamlılığını sağlayamamıştır. Alternatif sinema tekniklerini uygulayan sinemacılar için 1990 sonrası bağımsız yapımcı-yönetmenler yeni bir yol açmaktadır. 1990 sonrası yapımcı -

yönetmenler kişisel kaynakları ile ürettikleri filmler ile bağımsız sinema çatısı altında sinemacılara ilham vermişlerdir. Derviş Zaim'in 'Tabutta Rövaşata' filmi, Nuri Bilge Ceylan'ın 'Uzak' ve ilk kısa filmleri, alternatif bağımsız yöntemlerle hayata geçirilmiştir. Çok düşük bütçelerle hayata geçirilen bu filmler Türk Sinema tarihindeki yerlerini almışlardır. Yine aynı dönemde kişisel şirketler açan yapımcı-yönetmenler, kişisel kaynaklarıyla ürettikleri filmler ile alternatif üreticilere öncüdür. 1970'lerle birlikte gelişen Bağımsız sinema kültürü Sundance Film Festivali ile alternatif cephesini oluşturmuştur. Türkiye'de ise 1990'larla birlikte üretilen filmler bu kuşağa denk gelmiştir.

2000 yılından sonra dijital olanakların artması, alternatif sinema tekniklerinin gelişmesi açısından kilometre taşı olmuştur. Pelikül film masraflarının yok olması ve bilgisayarın olanaklarıyla birlikte post-prodüksiyon masraflarının azalması, alternatif tekniklerin kullanılmasının önünü açmıştır. Sinemacılar kişisel bilgisayarları ile filmlerini kurgulamaya, yüksek çözünürlüklü dijital kameralar ile bağımsız filmlerini kayıt altına almaya başlamışlardır. Teknik sorunlara yeni yordamlar getiren sinemacılar yaratıcılıkları ve kişisel becerileri sayesinde akılcı filmler üretmişlerdir. İmece usulü ile sosyal kaynakların kullanıldığı düşük bütçeli filmler hayata geçirilmiştir. Sinemacılar, sinemanın üretilebilmesi noktasındaki en temel kaynak sağlama yolunun, maliyet ve etkinlik verimliliğini en yüksek noktada tutmaktan geçtiğini öğrenmişlerdir. Küresel dünyada hızlı bilgi paylaşımı sayesinde alternatif ekipmanların varlığının ve bu ekipmanların alternatif üretim biçimlerinin hızla yayıldığı görülmektedir. Gerilla sinema teknikleri ile en düşük maliyetlerde en yüksek randımanın alınacağı bir anlayış gün yüzüne çıkmıştır. Endüstriyel pahalı film ekipmanlarına karşılık alternatif yöntemlerle muadilleri üretilmiştir.

Sanatın malzemesiyle olan ilişkisi diğer sanat dallarında tartışılacakmış, sinema sanatında ise bu durum tam tersi şekilde endüstriyel ekipmanlar çerçevesinde kalmıştır. Buna karşılık dijital olanaklar, dünyanın bir ucundaki film üreticisinin geliştirdiği el yapımı gerilla film ekipmanını alternatif üreticilere sunabilme gücünü sağlamıştır. Bu gelişmeler film üretimindeki en büyük engellerden birini ortadan kaldırmış; sanat olan sinemanın artık farklı üretim araçlarıyla üretilebilmesinin yolunu açmıştır.

Bu gelişmelerin ardından büyük film ekipleriyle film üretimi yerine daha minik ekiplerin tercih edildiği bir dönem başlamıştır. Sektörel gerekliliklerinden ve profesyonellik algısından uzak bir film anlayışı gelişmiştir. Film yapım süreçlerinde film üreticileri birden çok görevde yer almaya başlamışlar ve bu süreçte sonuca odaklanan bir algı ortaya çıkmıştır.

Çalışmanın son bölümünde yapılan araştırmada elde edilen bulgular alternatif sinema tekniklerinin işlevselliğini ortaya koymuştur. Görüşme yapılan sinemacılar alternatif tekniklere

başvurarak çektikleri filmleriyle önemli başarılar elde etmişlerdir. Bu filmlerin yapım aşamasında kullanılan yöntemler, alternatif sinema tekniklerinin doğru kullanılması durumunda sinemacıların istedikleri hedefe ulaşmalarına yardımcı olabildiğini göstermektedir. Bu noktada düşük bütçeyle yapılan sinemanın kötü ya da başarısız olacağı anlayışının yanlışlığı da görülmektedir. İmkânsızlıkların sinemacılara yaratıcılık kazandırdığını söylenebilir. Herhangi bir üretim sistemi içinde olmayarak alternatif sinema teknikleri kullanan sinemacılar kendi düşünce yapılarına sansür uygulamadan bağımsız filmlerini üretebilmektedirler. Sansür noktasında düşük bütçenin yapım sürecinde yarattığı otosansür dışında bir engel olmadığı görülmektedir. Maliyet hesaplarını yaparken sosyal kaynakların ön plana çıktığı imece yöntemlerin önemi de burada ortaya çıkmaktadır. Yapım süreci, üreticinin farklı görevlerde yer almasına sebebiyet vermekte ancak bu durumun öğretici olduğu düşünülmektedir.

Katılımcılar dslr fotoğraf makinalarının video kalitesiyle gelişen görsel alt yapının üretim olanaklarını genişlettiğini vurgulamaktadırlar. Dijital olanaklar ile internet sitelerinden filmler için fon toplanabileceğini, bilgisayar alt yapıları sayesinde üretim olanaklarına olan bağımlılığın azaldığına işaret etmektedirler. Alternatif yöntemler kullanılarak üretilen filmler sonrası, ‘her işten biraz anlama zorunluluğu’ sinema için öğretici olduğu görülmektedir. Bu alternatif yöntemler ile başarılı filmler üretilerek film festivallerine katılma fırsatı yakalanabilmekte, sektörde üretilen filmler ile yer bulma konusunda katkı sağlamaktadır. Buna göre görüşmelerden elde edilen bulguların ışığında, çalışmanın varsayımlarının doğrulandığını söyleyebiliriz.

Sinema sektörü, film festivalleri, yapımcılar, eleştirmenler konularında alternatif sinema tekniklerini kullanan sinemacıların görüşleri, bugün ülke sinemasına genel bir bakış sağlamaktır. Film festivalleri alternatif bir kaynak yaratmak için iyi bir seçenek olarak algılanmaktadır. Bunun yanı sıra, filmin seyirciye ulaşmasında bir alternatif yer, yönetmenin alternatif bir sanatsal dışa vurum merkezi olduğu söylenebilir. Ancak film festivallerinin popülist yaklaşımları, salt ticari kaygıları, popülist ve benzer jüri yapısı, eleştirmenlerin benzer film kalıplarında sabit kalması, film festivallerinin negatif yanları olarak tanımlanmaktadır.

Katılımcıların deneyimleri, minumum bir ekiple, çok düşük bütçelerle başarı kazanan filmlerin yapılabilceğini kanıtlamaktadır. Filmlerin üretim olanaklarını artırmak için imkânların sonuna kadar savunulması gerekliliğine dikkat çekilmektedir. Önceliği en iyi filmi yapmak olan sinemacılar, seçenekleri artırmak için ellerindeki kaynakları sonuna kadar değerlendirmekte; kaynağın bulunamadığı durumlarda bile harekete geçmekten vazgeçmemektedirler.

Katılımcılar bir yanıyla da ekipmanların önemsizliğine işaret etmekte; hikâye öncelikli, yönetmenin anlatmak istediği bireysel düşüncelerine, yönetmenin kendi dilini yaratma çabasına odaklanan bir sinemayı olumlamaktadırlar. Yönetmenin var olma çabasının, sanat yapabilme isteğinin, pahalı ekipmanlardan, yüksek bütçelerden daha önemli olduğu vurgulanmaktadır.

Alternatif sinema tekniklerine ekipmandan öte ayrı bir bakış açısı da bulunmaktadır. Film yapım sürecinde karşılaşılabilecek bütün sorunların yaratıcı bir çözüm ile ortadan kaldırmanın yöntemlerini keşfetmenin önemi vurgulanmıştır. Kimi zaman yokken var etmek, kimi zaman olan imkândan yaratmak, sinema devrimi yapabilmek, alternatif sinema tekniklerini kullanan sinemacıların yöntemleri arasında karşımıza çıkmaktadır.

Düşük bütçeli bir filmin ortaya çıkmasında, ön hazırlığın, dayanışmanın, çekim yapılacak sahaların tanınmasının, dijital olanakların iyi değerlendirilmesinin, zamanın doğru kullanabilmesinin, akılcı pratik çözümlerin, motivasyonun ve inancın önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Yapımcıların bulunmaması durumunda kişisel kaynaklarla, mini ortaklıklarla ya da başka işlerin gelirleriyle filmlerin hayata geçirebileceği görülmektedir.

Tüm bu bilgiler ve deneyimler ışığında; alternatif sinema teknikleriyle üretilen filmlerin, sinemacıların geniş platformlarda yer bulmasına imkân sağlayabileceği söylenebilir. Bu yöntemlerle üretilen filmler sonraki film projelerine kaynak sağlayacak yapımcıyı, yatırımcıyı ikna etmek için iyi bir kaynak olabilme potansiyeline sahiptir. Bir diğer yanıyla 'Blair Cadısı', Fransız Yeni Dalga filmleri, 'Paranormal Activity' gibi filmlerinkine benzer vizyon başarısı sağlanabilir; ya da 'Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak', 'Tabutta Rövaşata', 'Nar', 'Oyun', 'Uzak' gibi yönetmenlere saygınlık kazandıran filmler üretilerek sektörde yer bulma fırsatı yaratılabilir.

Alternatif sinema teknikleri, sinemacılar ve özellikle sinema öğrencileri için; çözüm odaklı düşünme, zamanı doğru kullanabilme, akılcı ve pratik çözümler geliştirme, imkân yaratma kabiliyeti geliştirme fırsatları sağlamaktadır. Sinemada çeşitlilik yaratmakta, tek tipleşmenin önüne geçmekte; yeni fikirlerin ortaya çıkmasına, yeni yönetmenlerin sinemaya kazandırılmasına fırsat yaratmaktadır. Alternatif sinema teknikleri sinemayı taşraya, endüstriden uzak konumlara götürme olanakları yaratmaktadır.

Türk sinema endüstrisinin; hedef kitlesinin etkisi altında, belirli türlere sıkışmış, yapımcının doğrudan kâr odaklı yaklaşımlarına maruz kalan bir yapı halini aldığı görülmektedir. Bu yapı salonlarda yer bulamayan bağımsız filmleri dışarda bırakan bir sistemi doğurmuştur. Endüstrinin kâr odaklı filmlerinin üretimleri sırasında yeni sinemacılar, yeni mezun sinema öğrencileri görev almakta, sektörde ayakta kalarak kişisel gelişim sağlamayı beklemektedirler. Ekonomik şartlar sebebiyle bireysel film üretimini bırakan sinemacılar,

sektörde görevler olarak sanatçı özelliklerini kaybetmekte, İstanbul sinema endüstrisi içinde yok olmaktadır.

Bu çalışma mesleğe yeni başlayan ve imkânı kısıtlı sinemacılar için alternatif film üretim tekniklerine Türkiye’den örnekler sunma noktasında önem taşımaktadır. Ancak üretilen filmlerin pazarlanarak alternatif üreticiye gelir yaratması sürecine dair yöntemler sunmaması, çalışmanın geliştirilebilir yönü olarak karşımıza çıkabilir.

İleri araştırmalarla çalışmanın geliştirilmesinin ve eksik yanlarına cevap bulunmasının; Türk Sineması’nın gelişmesi ve sektöre yeni sinemacılar kazandırılması açısından önemli bir kilometre taşı olacağı düşünülmektedir.



KAYNAKÇA

- Adorno, T. (2014). *Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Artan, E. Ç. (2007). “*Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı?*”, Cogito, Sayı: 52, İstanbul.
- Aydın, H. (2005). *Sinema Dersleri*. İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Berg, L. B. ve Lune, H. (2015). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (çev. H. Aydın), Eğitim Yayınevi, Konya.
- Bilgin, N. (2014). *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler ve Örnek Çalışmalar*. Siyasal Kitabevi, Ankara.
- Bulut, İ. (2014). “*21. Yüzyılda Yeni Teknolojilerin Yarattığı Sanat Anlayışları Ve Görsel Sanatlar Öğretmeni Yetiştiren Kurumların Eğitim Programlarındaki Yeri*” Eğitim Bilimleri Araştırma Dergisi Uluslararası E-Dergi, 4(1):117-132.
- Bürger, P. (2014). “*Avangard Kuramı*”. (Çev. E. Özbek). İletişim Yayınları 2003, İstanbul.
- Çetin, D. (2014). *Fordizm Perspektifinden Hollywood Stüdyo Sistemi*. Atatürk İletişim Dergisi, 6: 203-214.
- Danto, A. C. (2013). *Sanat Nedir*. (Çev. Z. Baransel). Sel Yayıncılık, İstanbul
- Erdoğan, Ş. (2007). *Sinema Manifestoları*. Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.
- Erkılıç, H. (2014). “*Başlangıcından Günümüze Türkiye Sineması’nın Ekonomik Yapısı Sektörel Oluşumdan Yeniden Yapılanmaya Kurumsallaşma Çabaları*”, A.Ş. Çelik, (Ed.), *Sinemada Bir Asır*. Altın Portakal Uluslararası Film Festivali Yayınları, İstanbul. 217-229.
- Erkılıç, H. (2008). “*Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği, İletişim Fakültesi Dergisi*”, 33, s: 57-71.
- Erkılıç, H. (2003). “*Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri*”. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.
- Figgis, M. (2014). *Dijital Film Yapmak*. (Çev. C. Sakallı Ve I. Yavlal). Kalkedon Yayınları, İstanbul.
- Fischer, E. (2010). *Sanatın Gerekliği*. (Çev. Ç. Cevat). Payel Yayınevi, İstanbul.
- Gülçur, A. S. (2017). “*Dijital Dönemde Erken Sinema Tarihini Okumak*”. 1. Uluslararası İletişimde Yeni Yönelimler Konferansı” İstanbul Ticaret Üniversitesi. 4-5 Mayıs, İstanbul, 523-531.

- Güler, A., Halıcıoğlu, B. ve Taşgın, S. (2015). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma*. Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Güney, T. (1996). *Cinematic Realism & Digital Special Effects in Hollywood Cinema*, Bilkent, Yüksek Lisans Tezi.
- Gürbüz, Ö. N. E. (2015). *Yeni (Bağımsız) Türk Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili*. Selçuk İletişim Akademik Dergisi, 8(4): 269-280.
- Gürkan, H. (2015). *Karşı Sinema*. Es Yayınları, İstanbul.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (Çev. Uğur K. Ve Metin Ç.). Es Yayınları, İstanbul.
- Holm, D. K. (2011). *Bağımsız Sinema*. (Çev. Barış, B.). Kalkedon Yayıncılık, Ocak, İstanbul.
- Jones, C., Zinnes A., ve Jolliffe, G. (2014). *Gerilla Filmcinin El Kitabı*, (Çev. Ö. U. Hoşafçı), Mitra Yayıncılık, Nisan, İstanbul.
- Karabağ, C. (2011). “*Dijital Sinema 1. Bölüm*”, Broadcasterinfo, Sayı 86: 116
- Karabağ, C. (2011). “*Dijital Sinema 2. Bölüm*”, Broadcasterinfo, Sayı 87: 117-119
- Keskin, S. (2008). *Türk Sinemasının Mali Yapısı Ve Problemleri*. T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Ve Sinema Genel Müdürlüğü Uzmanlık Tezi. Ankara.
- Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Dost. Ankara.
- Kurdoğlu, K. (2014). “*35’e Veda Sinemamızda Dijital Teknolojilere Geçiş Serüveni ve Sanatsal Etkileri*” . A.Ş.Çelik (Ed.), *Sinemada Bir Asır*. Altın Portakal Uluslararası Film Festivali Yayınları, İstanbul. 209-215.
- Levine, M. (2004). *Halkla İlişkiler: Bir Gerilla Savaşı*. (Çev. G. Günhan). Rota Yayın, Ankara.
- Lowenstein, S. (2014). “*İlk Filmim, Yirmi Ünlü Yönetmen İlk Filmini Anlatıyor*”. (Çev. S. Okan). Kolektif Kitap, Eylül, İstanbul.
- Onaran, A. Ş. (1999). *Sinemaya Giriş*. Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Özalp, L. (2008). *Bir Film Yapmak*. Hil Yayın, İstanbul.
- Özen, E. ve Çelenk, S. (2006). “*Sinema Endüstrisinin Ekonomik Yöndeşme Eğilimleri: Hollywood Örneği*” . İletişim Araştırmaları Dergisi. 4(1): 67-96, Ankara.
- Özbanazı, O. S. (2004). “*Çağdaş Hollywood Bilim Kurgu Sinemasında Görsel Etkiler İle Yaratılan Sinemasal Gerçeklik*”. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Özkan, E. T. (2010). “*İstanbul Film Endüstrisi*”. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 322, İstanbul.

- Özön, N. (1962). *Türk Sinema Tarihi: Düünden Bugüne 1896-1960*. Artist Reklam Ortaklığı Yayınları, İstanbul.
- Özön, N. (1972). *100 Soruda Sinema Sanatı*. Gerçek Yayın Evi, İstanbul.
- Özön, N. (2000). *Sinema Televizyon, Video Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Rekabet Kurumu. (2016). *Sinema Hizmetleri Sektör Raporu*. (Haz. Tomur, K., Kol, İ. ve Bilaçlı, C.). Ankara.
- Sabahat, N. S. (2015). “*Teknolojik Gelişmelerin Tasarım Ve Üretim Evresinde Sanatçı Ve Sanat Eserine Etkileri*” Uluslararası Sanat Sempozyumu. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi. 8-9 Ekim, S. 495-505.
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). “*Dijital Sanat*” Anadolu Üniversitesi Dijital Bilimler Dergisi 10(3): 213-238.
- Serdaroğlu, F. (2016). “*Sinema Neden Sanattır? Sinemayı Sanat Olarak Ele Alan Bir Araştırma Ne Tür Bir Yaklaşım Benimsemelidir?*”. Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Hakemli Dergisi, 24(2): 113-125.
- Sert, S. (2018). “*Film Çekmek: Yönetmenler İlk Filmini Anlatıyor*”. H20 Kitap, İstanbul
- Sevim, S. (2016). *Muhsin Ertuğrul: Türk Sinemasının Kurucusu mu Yoksa Günah Keçisi mi?*. İstanbul Bilkent Üniversitesi İnsan & İnsan Dergisi, 3(10): 64-83.
- Tanrıöver, H. U. (2011). *Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri*. İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul.
- T.C. Millî Eğitim Bakanlığı. (2011). Radyo Televizyon “Sinemanın Doğuşu - 213GIM136”. Ankara.
- Toptaş, E. (2015). *Gerilla Kontrgerilla Savaşı*. Kripto Basım Yayım, Ankara.
- Topuz, K. (2014). *Doğaçlama Film Çekmek*. Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.
- Tugen, B. (2014). 1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri. Yüzyılda Eğitim Ve Toplum Dergisi, 3(7): 159-175.
- Ulusay, N. (2003). *Avrupa Merkezli Görsel İşitsel Kuruluşlar ve Türkiye, Avrupa Birliği ve Türkiye’de İletişim Politikaları*. Mine Gencel Bek (ed.). Ümit Yayıncılık, sayfa: 59-88, Ankara.
- Wayne, M. (2009). *Politik Film Üçüncü Sinema’nın Diyalektiği*. (Çev. E. Yılmaz). Yordam Kitap, İstanbul.
- Wiegand, C. (2011). *Fransız Yeni Dalga Sineması*. (Çev. S. Güneri). Kalkedon Yayıncılık, İstanbul.

- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Yıldız, S. (2010). *Sinema Dilinin Evrimi: Bireysel Sinema*. Marmara Üniversitesi Sanat Tasarım Dergisi. 11(1): 45-48, Cilt 1, Sayı 1, sayfa: 45-48.
- Yılmazok, L. (2010). *Turkish Films Co-Produced with in Europe: The Story After Twenty Years' Experience*, *Sinecine*, Cilt 1, Sayı 2, Sayfa: 87-108.
- Yüksel, S. E. (2018). *Küreselleşmenin Sinema Endüstrisine Etkileri: Türkiye’de Üretim-Dağıtım-Gösterim İlişkileri Üzerine Bir İnceleme*. Selçuk İletişim Akademik Dergisi, 11(1): 331-348.
- Mithat Alam Film Merkezi. (2003). “Mithat Alam Film Merkezi Derviş Zaim ile Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllık”. Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.

İnternet Kaynakları

- <http://fikrisinema.com/kuzeyden-gelen-isik-dogma-95/> (erişim tarihi:07.05.2018)
- <http://www.dogme95.dk> (erişim tarihi:07.05.2018)
- <http://www.on5yirmi5.com/haber/sinema/yabanci-sinema/320/yeni-gercekcilik-akimi.html> (erişim tarihi: 20.05.2018)
- <http://manifesto-manifesto.blogspot.com.tr/2008/04/yeni-gerekilik-manifestosu.html> (erişim tarihi: 20.05.2018)
- <http://manifesto-manifesto.blogspot.com.tr/2008/04/jonas-mekastan-sinemann-100-yl-art.html> (erişim tarihi: 20.05.2018)
- <http://devfilmsanat.blogspot.com.tr/2015/09/vladimir-mayakovskynin-sinema-ve-sinema.html?m=1> (erişim tarihi: 21.05.2018)
- <http://jonasmekas.com/diary/> (erişim tarihi: 20.05.2018)
- <http://kirpi.fisek.com.tr/index.php?metinno=sinema/20050106102756.txt> (erişim tarihi: 21.05.2018)
- <http://devfilmsanat.blogspot.com.tr/2015/09/gianluigi-luccarelli-distopia-yeni.html?m=1> (erişim tarihi: 21.05.2018)
- <http://www.kameraarkasi.org/kamera/hareket/araclar/steadicam/kullanimyerleri.html> (erişim tarihi: 01.05.2018)

- <http://www.kameraarkasi.org/light/kontrol/reflektor/reflektor.html> (erişim tarihi: 07.05.2018)
- <http://www.kameraarkasi.org/light/aksesuar/sismakinesi.html> (erişim tarihi: 09.05.2018)
- <http://www.rosco.com/spectrum/index.php/2014/07/weve-got-a-machine-for-that/> (erişim tarihi: 09.05.2018)
- <https://www.amazon.co.uk/1byone-Halloween-Machine-Control-400-Watt/dp/B00KAPJU6K> (erişim tarihi: 09.05.2018)
- <http://www.gearheadthailand.com/2013/equipment/index.php?groupID=3> (erişim tarihi: 01.05.2018)
- <https://www.cinema5d.com/edekrones-interesting-new-slider-concept/> (erişim tarihi: 01.05.2018)
- <https://www.aputure.com/blogs/shooter-spotlight/how-to-steadicam-101>
- <https://www.hayyamcarsisi.com/somita-91x122cm-5-in-1-reflektor.htm> (erişim tarihi: 07.05.2018)
- <http://www.kameraarkasi.org/kamera/hareket/araclar/jimmyjip/jimmyjip.html> (erişim tarihi: 04.05.2018)
- <https://www.came-tv.com/products/come-tv-protective-cage-for-gh4-camera-rig-w-hand-grip-support> (erişim tarihi: 03.05.2018)
- http://docplayer.biz.tr/8824611-M-uhsin-e-rtugrul-un-anilari.html#show_full_text (erişim tarihi: 15.04.2018)

Ö Z G E Ç M İ Ş

Adı ve SOYADI	Doğacan AKTAŞ
Doğum Yeri - Tarihi	Alanya-11.06.1990
EĞİTİM DURUMU	
Mezun Olduğu Lise	Antalya Yavuz Selim Anadolu Lisesi 2007
Lisans Diploması	Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Kayseri, 2012
Yüksek Lisans Diploması	Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, 2018
Tez/ Dönem Projesi Konusu	Alternatif Sinema Tekniklerinin Türkiye’deki Örnekleri
Yabancı Dil	İngilizce
İŞ DENEYİMİ	
Stajlar	VİPSAŞ, Post-Prodüksiyon Birimi, 2011
Projeler	Sinema endüstrisinin Antalya sınırları içerisinde güçlendirilmesi” amacıyla yola çıkan Antalya Film Ekibi (AFE) bünyesinde hayata geçirdiği projelerle ulusal ve uluslararası film festivallerinden ve yarışmalardan 70 Ödül ve 300’ü aşkın final derecesi kazandı. 2016 yılında ilk uzun metrajlı senaryosu olan “Gece Yarısı Masalı ” ile 53. Uluslararası Antalya Film Festivali Sümer Tilmaç Senaryo Kategorisi’nde 40 senaryo arasından ilk 6’ya kalarak finalist oldu. 2017 yılında, çalışmalarına yeni bir kurumsal yapı altında devam etmek üzere film yapım şirketi Antalya Film Ekibi (AFE)’ni kurdu. 2018 yılında ise ilk uzun metrajlı projesi “Kaçış”ı, yapımcılığını ve görüntü yönetmenliğini üstlenerek hayata geçirdi. Filmografi: 2012 Fgr Kısa Metrajlı Belgesel Film / <i>Yönetmen</i> ✓ 5. Rotary Uluslararası Kısa Film Festivali, Belgesel Kategorisi, Üçüncülük Ödülü. 2013 ✓ Okan Üniversitesi Öğrenci Filmleri Yarışması, Belgesel Dalı, Jüri Özel Ödülü. 2012

	✓ <i>Hak-İş Emeğe Saygı Kısa Film Yarışması, İkincilik Ödülü. 2012</i> ✓ <i>6. Kısadan Hisse Kısa Film Günleri, Gösterim. 2012</i> ✓ <i>Trt Belgesel Ödülleri, Ulusal Amatör Kategori, Finalist. 2012</i> ✓ <i>13. Safranbolu Altın Safran Belgesel Film Festivali, Belgesel Film Yarışması, Amatör Film Kategorisi, Finalist. 2012</i> ✓ <i>24. İstanbul Kısa Film Festivali, Uluslararası Belgesel Dalı, Gösterim Filmi. 2012</i> ✓ <i>Yılmaz Güney Kültür Ve Sanat Festivali, Belgesel Dalı, Gösterim. 2012</i> ✓ <i>Çeşme Film Festivali, Kısa Film Kuşağı, Gösterim Seçkisi. 2012</i> ✓ <i>İnönü Üniversitesi Kısa Film Festivali, Belgesel Dalı, Finalist Ve Gösterim. 2012</i> ✓ <i>7. Sinemardin Mardin Film Festivali, Belgesel Film Gösterim Seçkisi. 2012</i> ✓ <i>15. Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali, Gösterim. 2012</i> ✓ <i>12. Kısa-Ca Film Festivali, Belgesel Film Kategorisi, Finalist. 2012</i> ✓ <i>Malatya Film Festivali, Ulusal Kısa Metraj Film Yarışması, Finalist. 2012</i> ✓ <i>Akdeniz Üniversitesi Sinema Topluluğu Kısa Film Günleri, Gösterim. 2013</i> ✓ <i>2. Ayvalık Uluslararası Film Festivali, Belgesel Yarışması, Finalist. 2013</i> ✓ <i>Setem Akademi Bak Ödülleri, Belgesel Dalı, (Hakan Tekdemir, Semih Yemişçi) En İyi Görüntü Yönetmeni Adayı. 2013</i> ✓ <i>Baygem Kısa Film Yarışması, Finalist. 2014</i> 2012 Lolipop Kısa Metrajlı Kurmaca Film / Yönetmen ✓ <i>19. Adana Altın Koza Film Festivali, Ulusal Öğrenci Filmleri Yarışması, Kurmaca Dalı, Finalist. 2012</i> ✓ <i>Odtü Film Festivali, Kısavurumcu Filmler Iv Bölümü, Gösterim. 2012</i> ✓ <i>6. Erciyes Film Festivali, Kurmaca Dalı, Finalist. 2013</i> ✓ <i>Akdeniz Üniversitesi Sinema Topluluğu Kısa Film Günleri, Gösterim. 2013</i> ✓ <i>Psikeart Kısa Film Yarışması, Finalist. 2015</i> 2014 Mahmud Bin Ahmed El Hoyi (En Küçük Sevgi) Kısa Metrajlı Kurmaca Film/ Yönetmen & Senaryo ✓ <i>4. ESDER Altın Kepenk Kısa Film Yarışması, Birincilik Ödülü. 2015 (Ahi Evran-ı Veli ismiyle)</i> ✓ <i>Milli Eğitim Bakanlığı Türkiye Yetişkin Öğrenme Projesi, İkincilik Ödülü. 2014</i>
--	---

	✓ <i>Siyer Vakfı Kısa Film Yarışması, Teşvik Ödülü. 2014</i> ✓ <i>Atatürk Üniversitesi Değerler Kısa Film Yarışması En iyi 2.film ödülü 2016</i> ✓ <i>SETEM Akademi BAK Ödülleri, Kurmaca Dalı, Finalist. 2014</i> 2015 Ayva Göbeği Kısa Metrajlı Belgesel Film / Yönetmen ✓ <i>10. Crossroads Kısa Film Yarışması, En İyi Belgesel Film Ödülü. 2015</i> ✓ <i>10. Crossroads Kısa Film Yarışması, En İyi Kurgu Ödülü. 2015</i> ✓ <i>10. Crossroads Kısa Film Yarışması, En İyi Sinematografi Ödülü. 2015</i> ✓ <i>Ankara Üniversitesi Kısa Film Yarışması Jüri Özel Ödülü 2016</i> ✓ <i>Altın İpek Bak Sinema Ödülleri En İyi Kurgu Ödülü 2016</i> ✓ <i>2.Marmaris Kısa Film Yarışması En İyi 2.Film Ödülü 2016</i> ✓ <i>15. Kısa-Ca Ulusal Öğrenci Filmleri Festivali, Belgesel Dalı, Finalist. 2015</i> ✓ <i>6. Malatya Uluslararası Film Festivali, Ulusal Belgesel Panoraması Bölümü, Gösterim. 2015</i> ✓ <i>16. İzmir Kısa Film Festivali, Gösterim Seçkisi. 2015</i> ✓ <i>Bursa Kısa Film Yarışması, Belgesel Dalı, Finalist. 2015</i> ✓ <i>Uşak Kanatlı Denizati Film Festivali, Yarışma Filmi Ve Gösterim Seçkisi. 2015</i> ✓ <i>Zeugma Film Festivali, Akdeniz Üniversitesi Kısa Film Seçkisi. 2015</i> ✓ <i>27. İstanbul Kısa Film Festivali, Yarışma Filmleri. 2016</i> ✓ <i>8. Trt Belgesel Ödülleri, Ulusal Profesyonel Kategori, Finalist. 2016</i> ✓ <i>Eskişehir Kısa Film Yarışması Yarışma Kategorisi Finalist 2016</i> 2016 Gece Yarısı Masalı Uzun Metrajlı Kurmaca Film Senaryosu / Senarist ✓ <i>53.Uluslararası Antalya Film Festivali Sümer Tilmaç Senaryo Yarışması Finalist (Gece Yarısı Pavyonu İsmiyle)</i> 2018 Kaçış Uzun Metrajlı Kurmaca Film / Yapımcı & Görüntü Yönetmeni ✓ <i>6.Altın Çınar Film Festivali Özel Gösterim</i>
--	--

Çalıştığı Kurumlar	Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Usta Öğretici, 2014 – 2018- <i>Kamera ve Işık, Kurgu Uygulamaları, Film Yapım Yönetim, Mezuniyet, Belgesel Sinema Dersleri.</i> Antalya Sanat Merkezi Derneği, Sinema Eğitmeni, 2014 – 2018 AFE - Antalya Film Ekibi Film Yapım Şirketi, Kurucu, 2018
E-Posta	aktasdogacan@gmail.com

