YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA TAŞRANIN SİNEMATOGRAFİK SUNUMU: EMİN ALPER ÖRNEĞİ

Sinan YILDIZ
211105252

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Gökçen CIVAŞ

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Mayıs, 2025

YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA TAŞRANIN SİNEMATOGRAFİK SUNUMU: EMİN ALPER ÖRNEĞİ

Sinan YILDIZ
211105202
ORCID: 0000-0001-9161-614X

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Gökçen CIVAŞ

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Mayıs, 2025



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

SİNAN YILDIZ'ın "Yeni Türkiye Sinemasında Taşranın Sinematografik Sunumu: Emin Alper Örneği" başlıklı tezi 09.05.2025 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği" nin ilgili maddeleri uyarınca Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezi oy birliğiyle/oy çokluğuyla, başarılı/başarısız olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı. Adı ve Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı)	Dr. Öğr. Üyesi Gökçen CIVAŞ Maltepe Üniversitesi	.....
Üye	Doç. Dr. Özge SAYILGAN Medeniyet Üniversitesi	.....
Üye	Dr. Öğr. Üyesi Gülçin ÇAKICI ÖZTÜRK Üniversitesi	.....

Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli "Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge" ile bildirilen 6698 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.

TEŞEKKÜR

Bu yüksek lisans tezi sürecinde bilgi, rehberlik ve desteğiyle çalışmamın şekillenmesine katkı sağlayan değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Cıvaş'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, akademik gelişimime katkı sunan tüm hocalarıma, desteklerini her zaman hissettiren aileme ve sabırla yanımda olan dostlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Sinan YILDIZ

Mayıs, 2025

ÖZET

YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA TAŞRANIN SİNEMATOGRAFİK SUNUMU: EMİN ALPER ÖRNEĞİ

Sinan Yıldız
Yüksek Lisans Tezi
Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Gökçen Cıvaş
Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2025

Türkiye'de taşra, tarihsel, toplumsal ve sosyolojik arka planın da etkisiyle Türkiye sinemasında geniş bir yere sahiptir. Türkiye sinemasında taşranın bir temsile dönüşmesi ve taşranın bireysel girişimler dışında süreklilik arz edecek bir biçimde olduğu haliyle görünürlük kazanması, yeni Türkiye Sineması ile mümkün olmuştur. Taşra, doğal bir sinema platosu alanı halini alırken, birçok yönetmen, taşranın sunduğu bu sinematik olanak ve zenginliklerden faydalanmış, taşra olgusuna farklı perspektiflerden yaklaşmışlardır. Taşranın sinematografik sunumundaki bu dönüşüm, özellikle Emin Alper gibi yönetmenlerin eserlerinde belirgin bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Emin Alper'in sinemasında taşra bir arka plan olmanın ötesinde, karakterlerin kimlik arayışlarını, toplumsal gerilimleri ve bireysel çatışmaları derinleştiren bir metafor olarak kullanmaktadır. Bu çalışmada Emin Alper'in taşraya dair geliştirdiği bu özgün anlatım dili incelenmiştir.

Bu çalışmada ilk olarak taşra olgusu ve taşranın Türkiye sinemasındaki temsili ve sunumu, taşranın sinemasal mekân olarak Türkiye sinemasındaki yeri anlatılmıştır. Çalışmanın odaklandığı yeni Türkiye sineması kavramı ve Türkiye bağımsız sineması ile ilişkisi, ortaya çıkışı ve gelişimi ele alınmış ve taşranın bir mekân ve olgu olarak bu sinemadaki yerine değinilmiştir. Araştırmanın amacı, yeni Türkiye sinemasının önemli temsilcilerinden Emin Alper sinemasında taşranın hem bir mekân hem de bir olgu olarak sinematografik açıdan nasıl ele alındığı ve sunulduğu incelemektir. Araştırmada amaçlı örneklem doğrultusunda Emin Alper'in "Tepenin Ardında", "Kız Kardeşler" ve "Kurak Günler" filmleri, Dawid Bordwell ve Kristin Thompson'un sinematografik anlatı tasviri yöntemi kullanılarak; "Çekimin Fotoğrafik Kapsamı", "Çekimin Çerçevesi" ve "Çekimin Süresi" olmak üzere üç ana başlık altında analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Emin Alper, Yeni Türkiye Sineması, Bağımsız Sinema, Taşra, Sinematografik Anlatı, Sinematografik Sunum.

ABSTRACT

CINEMATOGRAPHIC PRESENTATION OF THE COUNTRYSIDE IN NEW TURKISH CINEMA: THE CASE OF EMIN ALPER

Sinan Yıldız
Master Thesis
Radio, Television anda Cinema Department
Radio, Televizsion and Cinema Programme with Thesis
Thesis Advisor: Asst. Prof. Dr. Gökçen Cıvaş
Maltepe University Graduate School, 2025

The province in Turkey has a large place in Turkish cinema due to its historical, social and sociological background. The transformation of the province into a representation in Turkish cinema and the continuous visibility of the province as it is, apart from individual attempts, became possible with the new Turkish Cinema. As the province became a natural cinematic plateau, many directors took advantage of the cinematic possibilities and richness offered by the province and approached the provincial phenomenon from different perspectives. This transformation in the cinematographic presentation of the province is particularly evident in the works of directors such as Emin Alper. In Emin Alper's cinema, the province is not only a background but also a metaphor that deepens the characters' search for identity, social tensions and individual conflicts. In this study, Emin Alper's unique narrative language about the countryside is analyzed.

In this study, firstly, the phenomenon of the countryside, its representation and presentation in Turkish cinema, and the place of the countryside as a cinematic space in Turkish cinema are explained. The study focuses on the concept of new Turkish cinema and its relationship with Turkish independent cinema, its emergence and development, and the place of the province as a place and phenomenon in this cinema. The aim of the research is to examine how the province is handled and presented cinematographically as both a place and a phenomenon in the cinema of Emin Alper, one of the important representatives of the new Turkish cinema. Emin Alper's films “Tepenin Ardında”, “Kız Kardeşler” and “Kurak Günler” were analyzed under three main headings: “Photographic Scope of the Shot”, “Framing of the Shot” and “Duration of the Shot” by using Dawid Bordwell and Kristin Thompson's cinematographic narrative description method.

Keywords: Emin Alper, New Turkish Cinema, Independent Cinema, Countryside, Cinematographic Narration, Cinematographic Presentation.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI iii
TEŞEKKÜR iv
ÖZET v
ABSTRACT vi
İÇİNDEKİLER vii
ŞEKİLLER LİSTESİ x
KISALTMALAR xiii
1. GİRİŞ 1
1.1 Problem 1
1.2 Amaç 3
1.3 Önem 3
1.4 Varsayımlar 3
1.5 Sınırlıklar 4
1.6 Tanımlar 4
2. TAŞRA OLGUSU 6
2.1 Taşra Olgusu 6
2.1.1 Türkiye'de merkez-taşra ilişkisi 10
2.2 Türkiye Sinemasında Taşra Temsili 15
3. YENİ TÜRKİYE SİNEMASI 22
3.1 Yeni Türkiye Sineması ve Bağımsız Sinema İlişkisi 23
3.1.1 Yeni Türkiye sinemasının öncül temsilcileri 28
3.1.2 2000 sonrası yeni Türkiye sinemasının önemli temsilcileri 31

3.1.3 Emin Alper sineması 36
3.1.3.1 Emin Alper'in biyografisi 36
3.1.3.2 Emin Alper'in filmografisi 37
3.1.3.3 Emin Alper sineması 41
4. YÖNTEM 44
4.1 Araştırma Modeli 48
4.2 Evren ve Örneklem 49
4.3 Veriler ve Toplanması 49
4.4 Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması 49
5. BULGULAR VE TARTIŞMA 50
5.1 Tepenin Ardı (2012) 50
5.1.1 Çekimin fotoğrafik kapsamı 50
5.1.2 Çekimin çerçevesi 58
5.1.3 Çekimin süresi 63
5.1.4 Bulguların değerlendirilmesi 65
5.2 Kız Kardeşler (2019) 66
5.2.1 Çekimin fotoğrafik kapsamı 66
5.2.2 Çekimin çerçevesi 75
5.2.3 Çekimin süresi 78
5.2.4 Bulguların değerlendirilmesi 78
5.3 Kurak Günler (2022) 80
5.3.1 Çekimin fotoğrafik kapsamı 80
5.3.2 Çekimin çerçevesi 84
5.3.3 Çekimin süresi 89
5.3.4 Bulguların değerlendirilmesi 91

6. SONUÇ ve ÖNERİLER 94
KAYNAKÇA 99
ÖZ GEÇMİŞ 105

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Geniş Plan çekimde karakterlerin doğayla olan gerilimli ilişkisi..... 51

Şekil 2. Dar açılı planda Faik'in bakışı. 51

Şekil 3. Faik'in tepeyi izlediği uzun sekans. 52

Şekil 4. Renk doygunluğu ve tonlamasına dair doğal ışık kullanımı. 52

Şekil 5. Gece çekiminde düşük anahtar ışıklandırma tekniği. 53

Şekil 6. Kamera karakterleri çerçeve içinde çerçeve (frame within frame) tekniğiyle konumlandırması. 54

Şekil 7. Işık-gölge kompozisyonlarının da karakterlerin ruh halleri. 55

Şekil 8. Doğal ışığın öne çıktığı sahne. 55

Şekil 9. Gün ışığında doğal ışığın öne çıktığı sahne..... 56

Şekil 10. Renklerin soğuk ve soluk tonlarla yansıtılması. 56

Şekil 11. Zafer'in halüsinasyonlar gördüğü bir sahne. 57

Şekil 12. Geniş kadrajlar içinde karakterlerin küçük figürler olarak konumlandırılması 59

Şekil 13. Çerçeve içinde çerçeve (frame within frame) tekniği 59

Şekil 14. Faik çoğunlukla çerçevenin ortasında ve çoğu zaman daha yüksek bir pozisyonda 60

Şekil 15. Steadicam kullanımıyla dinamik bir izlenim..... 61

Şekil 16. Faik'in bakış açısını yansıtan öznel çekim. 61

Şekil 17. Gece çekimlerinde çerçevenin sınırları, loş ışıklandırma ve gölgeler..... 62

Şekil 18. Kadraj içerisinde geniş boşluklar bırakılması 63

Şekil 19. Finalde Faik ve ailesinin tepenin ardına doğru yürüyüşe geçtiği sekans. 64

Şekil 20. Köyün geniş planda görünümü. 67

Şekil 21. Kız kardeşlerden Nurhan'ın Dağların arasında sıkışmış köy manzarasıyla birlikte çerçevelendiği sahne. 68

Şekil 22. Köyün dağlarla çevrilmiş yapısı, bir Kaf Dağı metaforunu çağrıştıran genel görüntüsü. 68

Şekil 23. Köyün kar ve sisler içindeki masalsı görünümü. 69

Şekil 24. Veysel karakteri gece dış çekimde karanlık içindeki tasviri. 69

Şekil 25. Filmde hâkim olan soluk mavi, gri ve toprak tonlarında köyün genel görünümü. 70

Şekil 26. Ailenin köy evinde sofrada doğal ışığın kullanımı. 70

Şekil 27. Gün ışığının dik açıyla geldiği sahnelerde oluşan sert gölgeler. 71

Şekil 28. Çerçeve-içi çerçeve tekniğini yansıtan otomobil içinden bir sahne. 71

Şekil 29. Çerçeve-içi çerçeve tekniğini yansıtan Reyhan'ın köy içinde bir sahnesi. 72

Şekil 30. Kız kardeşlerden ortancası olan Nurhan'ın araba içinde köye geri dönüşü. ... 73

Şekil 31. Chiaroscuro (ışık-gölge kontrastı) tekniği, taşranın tekinsiz doğasını ve karakterlerin içsel çatışmalarını görselleştirmektedir. 74

Şekil 32. Reyhan, Nurhan ve Havva'nın evdeki sahnesi. 74

Şekil 33. Şevket ve Veysel'in dar alanda çerçevelenmesi. 75

Şekil 34. Üç kız kardeşin köy evindeki konumlandırılışı. 76

Şekil 35. Nurhan karakterinin yakın plan çerçevesi. 77

Şekil 36. Baba Şevket'in dar çerçeveye sıkıştırıldığı bir sekans. 77

Şekil 37. Geniş açılı objektifle kasabanın genel görünümü. 80

Şekil 38. Savcı Emre'nin dar açılı objektifle çerçevelenmesi. 81

Şekil 39. Savcı Emre'nin obruk kenarında uzak plan içinde bir nokta kadar göründüğü çekim planı. 81

Şekil 40. Filmde hâkim olan toprak rengi tonu. Gün ışığı sahnelerindeki keskin kontrastlar oluşturularak taşranın kurak ve sert doğası vurgulanır. 82

Şekil 41. Savcı Emre ve Gazeteci Murat'ın dar alan planı. 82

Şekil 42. Gece dış çekim ışık kullanımı. 83

Şekil 43. Emre'nin kasaba sokaklarında yalnız yürüdüğü sahne. 84

Şekil 44. Savcı Emre'nin toplum tarafından kuşatıldığı an. 85

Şekil 45. Emre'nin dar kapalı kadraj içerisinden dış dünyaya bakışı. 85

Şekil 46. Dar çerçeve içinde Emre'nin sınırlı hareket alanı. 86

Şekil 47. Emre kadrajın içinde geniş boşluklar içerisinde. 86

Şekil 48. Başkan Selim ile Emre'nin sahnedeki konumlandırılışı. 87

Şekil 49. Çerçeve-içi çerçeve (frame within frame) tekniği. 88

Şekil 50. Emre'nin kasaba halkıyla yüzleştiği dar çerçeveli çekim planı. 88

Şekil 51. Emre'nin iç dünyasındaki çözülme. 89

Şekil 52. Domuz avı sahnesinde gerilimin tırmanışı. 90

Şekil 53. Emre'nin bekleyişi. 90

KISALTMALAR

SİYAD **:** Sinema Yazarları Derneği

TDK **:** Türk Dil Kurumu

1. GİRİŞ

1.1 Problem

Yeni Türkiye sineması bağlamında "taşra" kavramı görece az işlenmiş bir başlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Buna karşın özellikle son dönemde gerek Türkiye sinemasının önde gelen örneklerinde gerekse gelecek vaat eden yönetmenlerin eserlerinde taşrayı mekân, olgu ve içerik olarak merkeze alan filmler ürettikleri görülmektedir.

"Scognamillo (2010), 2000'li yıllarda ortaya çıkan Yeni Dönem Türkiye Sinemasının olay bakımından önceki dönemlere göre farklı bir çeşitlilik barındırdığını belirterek, bu çeşitliliği; *siyasal kirlilik, mafyalaşma, Güneydoğu sorunu, Kürt kimliği, marjinaller, yozlaşan büyük kentler, ekonomik kriz* gibi kavramlarla örneklendirmektedir" (İnanlı, 2022, s.82). Suner ise, sinemanın bu yeni kimliğini aidiyet üzerinden ele aldığı "hayalet ev" imgesiyle tasvir ederek: *"Yeni Dönem Türk Sineması, tekrar tekrar geçmişteki travmatik yaşantıların izlerinin hissedildiği, geçmişteki suçların ortaya çıktığı, normal ve sıradan görünenin altında dehşetin kol gezdiği hayalet evlerde geçen tekinsiz öyküleri"* anlattığını söylemektedir (Suner,2006, s.16). Suner, "aidiyet" kavramının politikleştiğini, taşraya bakan filmlere ağırlık verildiğini vurgulamaktadır. Bu filmlerde kent kavramının kimliğin muğlaklaştığını bir yer, iç, mekanların ise klostorfobik bir alan olarak ele alındığından dem vurmaktadır.

> (…)"aidiyet" her şeyden önce "ev"le bağlantılı bir kavram. "Ev", mekânsal ve toplumsal olarak kendimizi "ait" hissettiğimiz yerdir. Burada "ev" i fiziksel bir yapı olarak değil, yarattığı simgesel çağrışımlar anlamında düşünmeliyiz elbette.
>
> (…) "Ev"i, dünyaya bakışımızı ve dünyadaki konumlanışımızı şekillendiren simgesel bir evren olarak tanımladığımızda, "yurt", "memleket", "ülke", "vatan" kavramları, "ev"in bir tür uzantısı olarak çıkıyor karşımıza. (Suner, 2006, s.16-17)

Suner, 2000 sonrasında "ev" i sorgulatan filmler yapıldığını ve bu filmlerin "evin imkânsızlığı"na dair huzursuzluk yarattığına dikkat çeker. Bu bağlamda, Yeni Dönem Türkiye Sinemasının günümüz Türkiye'sinde "ev"le ilişkimizi gözden geçirmek anlamında yeni görme ve düşünme biçimleri önerebileceği görüşündedir (2006, s.16).

Türkiye'de taşra, "kendine has tarihsel, toplumsal ve sosyolojik arka planın da etkisiyle Türkiye sinemasında geniş bir yer bulmuştur" (Kale, 2019, s.857). Fakat bu yer bulmanın gerçek anlamda bir temsile dönüşmesi ve taşranın bireysel girişimler dışında süreklilik arz edecek bir biçimde olduğu haliyle görünürlük kazanması, Yeni Türkiye Sineması ile mümkün olmuştur. Yeni Türkiye Sineması; *"taşrayı bir örnek olarak görmemiş, taşraya içeriden ve bireysel pencerelerden bakarak başka taşralar ile taşranın başkalıklarının ortaya çıkmasını olanaklı kılmıştır"* (Kale, 2019, s.857). Bu bağlamda taşra, bir doğal sinema platosu alanı haline gelmiştir. Birçok yönetmen, yeni sinemanın getirdiği çeşitlilikle taşranın sunduğu bu sinematik olanak ve zenginliklerden faydalanmış ve Türkiye sinemasındaki taşra olgusuna farklı dokunuşlarda bulunmuşlardır. Bu yönetmenlerden biri de Emin Alper'dir.

Yönetmen Emin Alper, son yıllarda Yeni Sinema Hareketinin önemli temsilcilerinden biridir. İlk filmi "Tepenin Ardı"ndan (2012) itibaren, "Abluka" (2015), "Kız Kardeşler" (2019) ve "Kurak Günler" (2022) filmleriyle hem ulusal hem de uluslararası alanda önemli ödüller kazanan Alper'in filmleri, politik ve sosyal meselelere dair cesur ve provokatif bakış açılarıyla öne çıkmaktadır. Bu filmlerin önemli bir özelliği de taşranın sinematografik açıdan merkezi bir konumda yer almasıdır. Emin Alper filmleri; "iktidar ve öteki" (İnanlı, 2022), "biçem" (Diler, 2023); "toplumsal cinsiyetlerin inşası ve temsili" (Gündüz, 2023); "kurban kavramı" (Aygün, 2022); "var ol(ama)ma" (Gündoğdu, 2014); "mekan, zaman ve aile" (Eray, 2023); "sinema ve siyaset ilişkisi" (Demirtaş, 2024) gibi birçok konu ve kavram açısından kapsamlı bir şekilde incelenmiş ve değerlendirilmiştir[1]. Ancak, Alper'in filmlerinde taşranın sinematografik açıdan nasıl işlendiğine dair yeterince araştırma bulunmadığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada, Emin Alper filmlerinde

[1] Aygün, P. (2022). Rene Girard'ın "Kurban" Kavramının Yol Göstericiliğinde Emin Alper'in "Kız Kardeşler" Filmi İçin Bir Okuma. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 4(1), 11–21.; Demirtaş, T. (2024). Sinema ve Siyaset Bağlamında Emin Alper Filmlerinin İdeolojik Yönden İçerik Analizi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.; Diler, K. (2023). Sinema ve Biçem İlişkisi Çerçevesinde Emin Alper Sineması. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.; Gündüz, H. G. (2023). Emin Alper's Cinema From the Perspective of Critical Masculinity and Studies and Ecofeminism (Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Ekofeminizm Perspektifinde Emin Alper Sineması). Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul.; İnanlı, F. (2022). Emin Alper Filmlerinde İktidar ve Öteki Kavramının Sosyolojik Çözümlemesi: Foucaultcu Bir Bakış. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli.; Gündoğdu, A. (2014). Varlığın Özü "Tepenin Ardı"nda Emir Alper'den Bir Varol (ama)ma Öyküsü. Sinecine, 5(1), s. 27-52.; Eray, E. (2019). Yakın Dönem Türk Sinemasında Mekân, Zaman ve Aile: Emin Alper Örneği. Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi, Gümüşhane Üniversitesi, Gümüşhane.

taşra olgusunun nasıl işlendiği, nasıl ele alındığı ve temsil edildiği sinematografik unsurlar bağlamında incelenecektir.

1.2 Amaç

Araştırmanın amacı, Yeni Türkiye Sinemasında taşranın hem bir mekân hem de bir olgu olarak sinematografik açıdan nasıl ele alındığı ve sunulduğu incelemektir. Bu amaçla, Yeni Türkiye Sinemasının önemli temsilcilerinden olan Emin Alper'in filmlerinde taşra temsiline dair sinematografik ifadelerin neler olduğu, filmlerinde taşranın nasıl bir olgu olarak sunulduğu ve sinematografik bir unsur olarak nasıl kullanıldığı sorunsallaştırılmaktadır.

Ana amaca bağlı kalarak çalışmada aşağıdaki sorulara cevaplar aranacaktır:

1- Yeni sinema hareketinde taşra olgusu nasıl ele alınmakta ve nasıl sunulmaktadır?
2- Emin Alper filmlerinde taşra sinemasal bir mekân olarak kullanılmakta mıdır?
3- Emin Alper sinemasında taşra bir olgu olarak sinematografik açıdan nasıl sunulmaktadır ve temsil edilmektedir?
4- Yönetmen filmlerinde taşrayı hangi sinematografik unsurlarla (planlar, açılar, ışık kullanımı vb.) taşrayı sunmaktadır?

1.3 Önem

Türkiye sinemasında taşra olgusunun sinematografik unsurlarla nasıl inşa edildiği ve ortaya çıkan taşra temsilinin niteliklerini ortaya koyan çalışmalar oldukça sınırlı sayıdadır. Mevcut çalışmalar sosyolojik ve kavramsal bir bakış açısına odaklanırken, bu araştırma sinematografik unsurların önemine ağırlık veren kapsamı ile alana katkı sağlayacaktır.

1.4 Varsayımlar

Emin Alper, taşranın sunduğu sinematografik olanakların ve sinemasal mekânın bileşenlerinin kendine özgü üslubuyla ele alarak taşrayı kendi filmlerinde önem arz eden bir sinemasal mekâna dönüştürmüştür. Alper'in filmlerinde taşra içeriğinin temsil edilme şekli, taşra olgusu ortak özellikler taşımakta ve benzer sinematografik unsurlarla

sunulmaktadır. Yeni Türkiye Sinemasında taşra tek tip bir mekân olarak değil, farklı coğrafi bölgelere, kültürel geleneklere ve sosyo-ekonomik koşullara sahip bir mekân olarak gösterilmektedir

1.5 Sınırlıklar

Yönetmenin sinematografik tercihlerini incelemek üzere kendisi ile görüşme yapmam araştırmaya büyük katkı sağlayacaktır. Fakat araştırma yapacağım dönem yönetmen ile farklı şehirlerde yaşadığımız için kendisine ulaşma imkânı olmayacaktır bu durum araştırmayı sınırlandırmaktadır.

1.6 Tanımlar

Taşra: Bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi; dışarılık, dışarlık (TDK).

Sinematografik Unsurlar: Bir filmin görsel yönünü oluşturan tüm unsurları kapsayan bir terimdir. Sinematografik unsurlar, bir filmin görsel etkisini ve hikâye anlatımını önemli ölçüde etkileyebilir. Yetenekli bir görüntü yönetmeni, bu unsurları kullanarak izleyiciyi bir hikâyeye çekmek ve belirli duygular veya tepkiler uyandırmak için çalışabilir.

Kamera: Kameranın konumu, hareketi ve kullanımı, bir sahnenin görünümünü ve hissini önemli ölçüde etkileyebilir. Örneğin, bir karakterin yakın planda çekilmesi, izleyicinin karakterle daha yakın bir bağ kurmasını sağlayabilir.

Işık: Işık, bir sahnenin atmosferini ve duygusunu oluşturmak için kullanılabilir. Örneğin, loş ışık, bir sahneye gizem veya gerilim katabilir.

Renk: Renk, bir sahnenin görsel etkisini önemli ölçüde etkileyebilir. Örneğin, sıcak renkler bir sahneye mutluluk veya rahatlık hissi verebilir.

Kurgu: Kurgu, bir filmin sahnelerinin düzenlenmesidir. Kurgu, bir hikâyenin nasıl anlatıldığını ve izleyicinin bir sahneyi nasıl deneyimleyeceğini belirler. Örneğin, bir sahnenin yavaş çekimde çekilmesi, izleyicide daha fazla drama veya duygu yaratabilir.

Taşra Temsili: Türk sinemasında taşra hem mekân hem de içerik olarak önemli bir yere sahiptir. Taşra, genellikle geleneksel değerlerin ve kültürel zenginliğin bir temsili olarak görülür. Ancak, taşranın temsili, yönetmenden yönetmene değişiklik gösterebilir. Türk sinemasında taşranın temsili, tarihsel olarak da değişiklik göstermiştir. Örneğin, erken dönem Türk sinemasında taşra genellikle nostaljik bir bakış açısıyla temsil edilirken, 1960'lı yıllardan itibaren daha eleştirel bir bakış açısıyla temsil edilmeye başlanmıştır. Yeni Türkiye sinemasında ise taşra, daha çeşitli ve karmaşık bir şekilde temsil edilmektedir. Bu dönemde, taşranın hem olumlu hem de olumsuz yönleri ele alınmaktadır. Örneğin; Emin Alper'in filmlerinde taşra, genellikle sorunlu ve çatışmalı bir yer olarak temsil edilirken, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde taşra, daha huzurlu ve sakin bir yer olarak tasvir edilmektedir.

Yeni Türkiye Sineması: Yeni Türkiye sineması, 2000'li yılların sonundan itibaren ortaya çıkan ve Türkiye sinemasında önemli bir değişime yol açan bir dönemdir. Bu dönem, Türkiye sinemasının daha özgün, daha bağımsız ve daha eleştirel bir hale geldiği bir dönem olarak kabul edilmektedir (Bostan, 2013; Suner, 2006). Yeni Türkiye Sineması, Türkiye sinemasında önemli bir dönüm noktasıdır. Bu dönem, Türk sinemasının daha özgün, daha bağımsız ve daha eleştirel bir hale gelmesine neden olmuştur. Yeni Türkiye sinemasının önemli temsilcileri arasında Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Reha Erdem, Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Seyfi Teoman, Özcan Alper, Emin Alper, Can Ulkay ve Tolga Karaçelik gibi isimler yer almaktadır.

2. TAŞRA OLGUSU

2.1 Taşra Olgusu

Taşra kavramı, tarihsel süreç içerisinde sosyoloji, coğrafya, kültürel çalışmalar ve siyaset bilimi gibi farklı disiplinler tarafından çeşitli bağlamlarda tanımlanmaktadır. Genel anlamda taşra, merkezin dışında kalan, ekonomik, kültürel ve idari anlamda ana merkezlere göre daha az gelişmiş veya daha az dinamik olarak kabul edilen bölgeleri ifade etmektedir. Bu bağlamda taşra, yalnızca bir coğrafi konumun ifadesi değil, aynı zamanda belirli bir yaşam tarzının, düşünme biçiminin ve toplumsal organizasyon modelinin de temsilcisi olarak varlık göstermektedir (Bayraktar ve Kaynar, 2023 s. 44). Taşra, çoğu zaman geleneksel yapıları, sosyal dayanışmayı, yüz yüze ilişkileri ve kapalı toplumsal düzenleri içinde barındırmaktadır. Modernleşme süreçleriyle birlikte merkezin, özellikle kentlerin sunduğu bireyselleşme, çeşitlilik ve kültürel hareketlilik olanaklarının aksine, taşra daha durağan, hiyerarşik ve geleneksel değerlerin korunduğu bir alan olarak tanımlanmaktadır. Bu yönüyle taşra, modernite ile gelen bireysel özgürlük ve yenilik arayışı karşısında kolektif kimliğin, normatif değerlerin ve sosyal baskıların güçlü bir şekilde hissedildiği bir toplumsal uzam olarak öne çıkmaktadır. Toplumsal yapı açısından değerlendirildiğinde taşra, sosyal rollerin daha net belirlendiği, bireylerin birbirleriyle olan ilişkilerinin daha doğrudan ve denetim altında olduğu, değişimin daha yavaş gerçekleştiği bir ortam sunmaktadır (Bulut, 2007, s. 13). Taşra yaşamı, birey üzerinde belirli bir aidiyet duygusu yaratmakla birlikte, aynı zamanda bireysel farklılıkların bastırılması ve norm dışı davranışların dışlanması riskini de barındırmaktadır. Bu durum, taşranın hem güven veren hem de kısıtlayıcı bir sosyal atmosfer yarattığını göstermektedir (Bayraktar ve Kaynar, 2023).

Türkiye'de Cumhuriyet ile birlikte taşra merkezin tesirine daha açık bir vaziyet almış ve taşranın bu kendine özgü karakteristiği aşınmaya başlamıştır. Taşranın yarı-uhrevi memnuniyet hali, yerini dünyevi bir mahcubiyet hissine bırakmış, taşra yoksul ve zenginiyle topyekûn "yoksunlaşmış" ve "yerli yerinde" olma duygusu yerini "yanlış yerde" olma duygusuna bırakmaya başlamıştır. Bu Cumhuriyet'in modernleşme projesinde taşrayı; müdahil bir özne konumunda değil, edilgen bir nesne olarak

görmesinden kaynaklanmaktadır. Bu süreçle birlikte merkez kendini taşraya bir model olarak sunmuş, varlığının ona bağlı olduğunu dayatmıştır. Bu anlayış bir bakıma merkezi asıl, taşrayı ise suret olarak resmetmiştir (Argın, 2011, s.275-281).

Önceleri coğrafi, idari, iktisadi ve tarihsel boyutlara sahip bir birim olarak merkezin dışını ifade eden taşra, zaman içerisinde kırsal coğrafya üzerinden tanımlanan bir mekân olmanın ötesinde; sınırlayıcı ilişkiler ağı tarafından kuşatılmışlığın ortaya çıkardığı klostrofobi ve buna bağlı ortaya çıkan sıkıntılı ruh hali üzerinden tanımlanan yeni bir mekâna işaret eder olmuştur. Taşra böylece uzamsallıktan ziyade, duygulanım ve ruh hali aracılığıyla konumu belirlenen bir mekân haline gelmiştir (Özarslan, 2016, s.36).

Taşra kapitalizmle birlikte cazibesini kaybetmeye, ekonomik ve nüfus olarak yoksullaşmasının da etkisiyle daha içe kapanık bir hale gelmeye başlamıştır. Taşra tıpkı bir gardiyan gibi mahkûmlarıyla beraber kendisine de, özendirmelerle, kabullendirmelerle ve seçeneksizlikle kuşatılmış bir hapis hayatı yaşatmaktadır (Çur, 2011, s.122). Yaşadığımız coğrafyanın tek bir merkezden ibaret olduğu, bu merkezin de çevreyi yuttuğu artık açık bir biçimde çeşitli mecralarda yüzümüze vurulmakta; merkezin dışında kalan tüm kentler, kasabalar, buralarda yaşayan insanlar ve buralarda yaşanan hayatlar zihniyet dünyamızdan uzaklaşmaktadır. Taşra tıpkı Osmanlı dönemindeki gibi uçsuz, bucaksız, önemini yitirmiş, ürperti verici ve uzak bir yerdir. Kapitalizme eklemlenmiş modernizme ayak uyduramayan, yeterince tüketemeyen ve küreselleşmesi mümkün görünmeyen taşra; yekpare bir parantez içerisinde görülmeye, insan ve sorunlarıyla günümüz entelektüellerinin de görüş mesafesinden uzaklaşmaya başlamıştır (Türkeş, 2011, s.158-159).

Gürbilek "Kötü Çocuk Türk" adlı eserinde de taşradan şu şekilde bahsetmiştir (2012, s.137):

> Taşra denince illa uzaktaki kırı, ücra toprakları, ıssız bölgeleri, medeniyetten nasibini alamamış insanları değil; merkezden yayılan güçlü ışığın sırf daha güçlü diye bir anda sönükleştirdiği her şeyi, ışığın hem cezbedip hem imkansız bıraktığı, kendi gözümüzde bile köhne ve yavan kılınmış yanımızı, kendi imkansız taraflarımızı da düşünelim.

1950'lerden sonra bilhassa eğlencenin metalaşarak piyasa ürünü haline gelmesiyle, eğlence sözcüğü kentli eğlencesini ifade etmeye başlamış, Cumhuriyet'in pejoratif tutumu sayesinde taşranın muhafazakârlığın ve sıkılmanın mekânı olduğu bir bakıma tescillenmiştir. Bu noktada metalaşan eğlence anlayışının diğer eğlenceleri dışlayıcılığı onun temel özelliği niteliğindedir (Özarslan, 2016, s.56). Bu dönem taşraya bir şekilde yolu düşenler de bu kentli eğlence ritüellerini gerçekleştirebildikleri ölçüde taşraya uyum sağlayabilmekte, sıkıcı ve yeknesak taşra onlar için bu eğlence tarzı sayesinde çekilebilir hale gelmektedir (Türkeş, 2011, s.175).

Dışlanan, ikincilleştirilen ve gerçek anlamda bir "madun"u temsil eden taşra, birçok açıdan problemli bir modernleşme deneyiminin "öteki"si haline gelmiştir. Kendisine modernleşmenin muktedir aktörleri tarafından özne payesi verilmeyen taşra, bunun da ötesinde bir "öteki" olarak tanımlanmaya başlamıştır. Bu ötekilik hali taşrada bir eksiklik ve geride kalmanın verdiği tedirginlik olarak ortaya çıkmakta, varoluşsal bir sıkıntı ve bunalıma dönüşmektedir (Bozkurt, 2004, s. 75-76).

1980 sonrası Türkiye'de kırsaldan kentlere yönelik göç hareketi önemli ölçüde hız kazanmıştır. Bu süreçte taşradaki nüfus azalırken, ekonomik faaliyetlerin büyük ölçüde şehir merkezlerine kayması ve yeni istihdam alanlarının daha çok metropollerde oluşması, göçün başlıca nedenleri arasında yer almaktadır. Taşrada nüfusun azalmasıyla birlikte gündelik yaşamın dinamizmi ve kültürel etkileşim süreçleri de yavaşlamış; bu durum, sıradanlık ve durağanlıkla karakterize edilen bir taşra yaşamının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Böylece taşra, yaşanılan bir mekân olmaktan çıkıp, kente geçiş öncesinde geçici bir durak, bir hazırlık evresi veya zorunlu bir aşama olarak görülmeye başlanmıştır.

Bu dönüşüm, hem toplumsal bir memnuniyetsizliğe hem de kent yaşamına duyulan bir öykünmeye zemin hazırlamıştır. Neoliberal dönüşümle birlikte kentlerde üretilen ve tüketilen nesneler taşraya da hızlıca ulaşmakta ve aynı anda tüketimin gerçekleşmesi hedeflenmektedir. Bu paralel tüketim pratiği, şehirlerde üretilen metaların taşrada da tüketilmesini adeta zorunlu kılmakta; internet teknolojilerinin yaygınlaşması da bu süreci daha etkin hâle getirmektedir. Böylelikle kentteki tüketim kültürü ve popüler kültür ürünleri taşrada da alıcı bulmakta, taşra da kentleşen bir tüketim kültürüne dâhil

olmaktadır. Bu durum, taşranın geleneksel olarak üstlendiği tarım üretimi ve kentleri besleyen alan olma niteliğini giderek yitirmesine yol açmaktadır (Arda, 2018, s.24-25).

Günümüzde taşra, artık yalnızca kırsal yaşamın sürdüğü alanlar değil, aynı zamanda kentlerin sorunlarıyla da yüzleşen, kapitalist sürecin tüm aşamalarını deneyimleyen dinamik bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır (Kayhan, 2010, s. 145). Taşra, kentin "bireyselleşmiş" ve "mesafeli" kültürel yapısını giderek benimsemekte ancak buna rağmen büyük şehirleri bir hedef olarak görmeye devam etmektedir. Bu durumu Gürbilek (2014), taşranın ufkunun daima büyük şehir olduğunu; bu şehirlerin taşraya hem yön hem de sınır çizdiğini ifade ederek özetlemektedir. Bu nedenle taşra, kentlerin küçük birer kopyasına dönüşerek alışveriş merkezleri, zincir mağazalar gibi kent temelli mekânları bünyesinde barındırmaya başlamıştır. Bu yeni kentsel davranış biçimleri ve mekânsal düzenlemeler, taşranın da parçası hâline gelmiştir. Sonuç olarak, geçmişteki gibi güçlü toplumsal bağların ve yüksek düzeyde yardımlaşmanın bulunduğu taşra tahayyülü, çoğu zaman nostaljik bir özlemin ötesine geçememektedir.

Kültürel boyutuyla ele alındığında taşra, geleneklerin, göreneklerin ve yerel değerlerin korunduğu bir alan olarak kabul edilmektedir. Kültürel üretim ve tüketim merkezlerinin dışında kalması sebebiyle taşrada kültürel değişim daha yavaş gerçekleşmekte, bu durum da zaman içerisinde bir muhafazakarlık eğiliminin güçlenmesine neden olmaktadır (Bayraktar ve Kaynar, 2023; Bulut, 2007). Taşrada birey, çoğu zaman kolektif belleğin taşıyıcısı olmakta ve kuşaktan kuşağa aktarılan değerlerin koruyucusu olarak konumlandırılmaktadır. Bu bağlamda taşra, kültürel sürekliliğin ve toplumsal hafızanın mekânsal bir temsilcisi olarak işlev görmektedir. Taşra kavramı coğrafi açıdan değerlendirildiğinde ise merkez ile çevre arasındaki fiziksel ve ekonomik mesafeye işaret etmektedir. Merkezin sunduğu sanayi, eğitim, sağlık ve kültürel hizmetlere ulaşımın sınırlı olduğu, üretim biçimlerinin çoğunlukla tarımsal faaliyetlere dayandığı, nüfus yoğunluğunun daha düşük olduğu bölgeler taşra olarak adlandırılmaktadır. Bu fiziksel uzaklık, aynı zamanda bilgi, teknoloji ve sosyal hareketlilik gibi unsurlara erişimde de belirgin bir sınırlılık yaratmaktadır. Genel olarak taşra kavramı, salt bir mekânı tanımlamanın ötesinde, belirli sosyal ilişkilerin, kültürel örüntülerin, ekonomik dinamiklerin ve bireysel deneyimlerin şekillendiği çok katmanlı bir kavram olarak varlık göstermektedir (Coşkun, 2020, s. 25). Taşra hem bir coğrafi gerçeklik hem de

sosyokültürel bir tahayyül olarak günümüz toplumlarının merkez-çevre ikiliği içerisinde anlam kazanmaktadır. Bu çerçevede taşra, modernite ile gelenek, bireysellik ile kolektivizm, özgürlük ile aidiyet gibi temel toplumsal gerilimlerin görünür hale geldiği bir sahne olarak değerlendirilmektedir.

2.1.1 Türkiye'de merkez-taşra ilişkisi

Taşra kavramı, başta edebiyat, siyaset, sosyoloji ve mimari olmak üzere birçok alanda, "merkez" kavramı olmaksızın kendi başına ele alınamayan bir olgudur. Bu kavram, genellikle kendi içsel niteliklerinden ziyade, merkezin karşıtı olarak; dışlanan, kenarda kalan ve "öteki" olarak konumlandırılan bir yapıyla tanımlanır. Taşra, merkez dışı olan, onunla karşılaştırılarak anlam kazanan bir mekân ve toplumsal konumdur. Bu bağlamda taşraya atfedilen başlıca değerler; samimiyet, masumiyet, mahremiyet, sıradanlık, mağduriyet, yoksunluk ve merkeze nazaran ikincil derecede olma hâlidir. Ancak taşranın sürekli merkez referansıyla ele alınması, onun özgün sosyolojik yapısının belirginleşmesini zorlaştırmakta ve bu belirsizlik taşra üzerine düşünmeyi karmaşıklaştırmaktadır. Alver'e göre, taşra merkez tarafından hizmet üretmek üzere kurgulanmış bir yapı olup, merkez kendi kimliğini bu "öteki" üzerinden inşa etmektedir (2013, s.13).

Bir kavramın içeriğini doğru bir şekilde kavrayabilmek için, o kavramın ortaya çıkış koşullarının değerlendirilmesi yerinde olacaktır. Bu bağlamda, II. Abdülhamit dönemiyle özdeşleşen sürgün politikası dikkate değer bir örnektir. Her ne kadar önceki dönemlerde de kamu görevi yapan kişilere taşrada görev verilmiş olsa da, Tanzimat dönemiyle birlikte bu durum sistematik bir yapıya kavuşmuştur. Tanzimat reformcularının, batı tarzı bir bürokratik yapı kurma çabası çerçevesinde idarenin merkezileştirilmesi amacıyla merkezden taşraya düzenli biçimde memur gönderilmeye başlanmıştır. Bu süreç, taşranın kurumsal bir düzene kavuştuğu bir eşik olarak yorumlanabilir. Bu nedenle "taşra bir Tanzimat icadıdır" ifadesi, tarihsel bağlamda yerli yerinde bir değerlendirme olarak kabul edilebilir. Nitekim Tanzimat döneminde yürürlüğe konan Vilayet Nizamnamesi, taşradaki redif taburlarının oluşturulması ve modern usullere göre düzenlenmiş askeri garnizonların kurulması gibi uygulamalar, taşranın yapısal biçimde teşkilatlandırıldığını göstermektedir (Alver, 2013, s. 69).

Bu bağlamda taşra, Osmanlı'daki modernleşme girişimleriyle birlikte somutlaşan bir kavramsal çerçeve kazanmıştır. Batı'dan ithal edilen reformlar öncelikle başkent İstanbul'da hayata geçirilmiş, ardından devletin yönlendirmesiyle çevre bölgelere, yani taşraya aktarılmıştır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken önemli bir husus, "merkez" ve "taşra" kavramlarının göreceli ve bağlamsal oluşudur. Örneğin, dönemin Avrupa şehirleri ile İstanbul karşılaştırıldığında, İstanbul taşra olarak konumlandırılırken; İstanbul ile Anadolu'nun diğer illeri kıyaslandığında bu kez İstanbul merkeze yerleşmekte, diğer şehirler taşra statüsüne indirgenmektedir. Bu durum, sabit bir merkez-taşra ayrımının mümkün olmadığını ve söz konusu kavramların, modernleşme sürecine dayalı temsiller üzerinden şekillendiğini göstermektedir. Kentlerin konumları, modernleşme düzeylerine göre değişiklik gösterebilmekte ve bu konumlanmalar, çoğunlukla Batı kaynaklı normatif temsiller üzerinden belirlenmektedir.

Merkez-taşra ilişkisinin tarihsel sürekliliği ve bu ilişkinin toplumsal yaşamın hemen her alanında karşılık bulması, edebiyat, siyaset, sosyoloji ve diğer disiplinlerde bu konuda zengin bir söylemin oluşmasına neden olmuştur. Ne var ki bu ilişkinin özellikle modernleşme süreciyle yeni bir boyut kazandığı görülmektedir.

Taşraya ilişkin imgelemler söz konusu olduğunda, sıklıkla nostaljik bir perspektif ön plana çıkmaktadır. Nostalji, geçmişte kalan ve artık ulaşılamayan değerlere yönelik özlemin, belirli zaman ve mekânlar aracılığıyla zihinde yeniden canlandırılmasıdır. Bu çerçevede taşra yalnızca geçmişe ait bir alan değil, aynı zamanda günümüz toplumunda da hâlâ var olması arzulanan bazı insani değerlerin yaşatıldığı bir mekânsal deneyim olarak tahayyül edilmektedir. Modern şehir yaşamının ölçülebilir, mekanik ve tekrarlayan yapısına karşılık taşra; içtenliğin, gündelik hayatın sadeliğinin, masumiyetin ve insanî yakınlığın özlemini barındıran bir alternatif olarak düşünülmektedir (Çelik, 2017, s.30).

Heidegger'in taşrayı idealize eden bu yaklaşımının aksine, Henri Lefebvre kırsalı bir eleştiri nesnesi olarak ele alır ve modern hümanizmanın inşasında kent yaşamını merkeze yerleştirir. Lefebvre'e göre, yeni bir kent toplumu yaratılmadan hümanist bir dönüşüm mümkün değildir. Bu doğrultuda, binlerce yıl boyunca egemen olmuş kırsal yaşantıdan ve onun temsil ettiği ideolojilerden, tabulardan ve normatif buyurulardan kurtulmak

gerekmektedir. Lefebvre, kır toplumunu kıtlık, yoksunluk ve yasaklarla özdeşleştirir (Lefebvre, 2016, ss. 122-123).

"Michel Foucault taşranın "bir yere yerleştirilmiş" ve durağan yapısını vurgular." Bu durağanlık, hiyerarşik bir toplumsal yapıyla birlikte değerlendirilmelidir. Elbette şehirlerde de hiyerarşi vardır; ancak kırsal hiyerarşinin çok daha katı ve belirgin olduğu bir gerçektir. Bu bağlamda Argın, taşradaki hiyerarşik yapıların her mekâna özgül bir ağırlık kazandırdığını belirtir. Ona göre taşra, kendi içine kapanmış yapısıyla zamanın değiştirici etkilerine karşı dirençli bir yapı arz eder; fakat bu durağanlık ve kapalılık hali, aynı zamanda taşranın mevcut durumundan memnuniyetini de yansıtır (Argın, 2005, s. 276).

Taşraya dair Batı literatüründe çok sayıda farklı yaklaşım bulunmakla birlikte, Türkiye'deki taşra kavramsallaştırmasının Batı'dakinden ayrıştığı da açıktır. Bununla birlikte, taşranın şehirle kıyaslandığında daha yavaş işleyen bir ekonomiye sahip olması, toprakla ilişkisini henüz bütünüyle koparmamış olması, demografik çeşitliliğin görece azlığı ve zaman algısının daha yavaş ilerlemesi gibi özellikler dikkate alındığında, taşra kavramı belirli sınırlar içerisinde evrensel biçimde tanımlanabilir.

Bu tartışmalar içerisinde Batı düşüncesi ile Türkiye arasındaki merkez-taşra ilişkisini anlamada köprü kuran önemli isimlerden biri Edward Shils'tir. Daha sonra Şerif Mardin, Shils'in merkez-çevre kavramlarını Türkiye bağlamına uyarlamıştır. Shils'e göre, toplumun bir "merkez"i vardır; ancak bu merkez fiziksel ya da mekânsal değil, sembolik ve değer üreten bir alandır. Merkez, toplumsal değerlerin, inançların ve sembollerin üretildiği yerdir ve bu değerler kurumlar aracılığıyla somutlaşır, toplumda yeniden üretilir. Shils, bireylerin dinsel yönelimlerinden bağımsız olarak, merkezin taşıdığı kutsal niteliğin bu sembollerle ilişki kurmalarını zorunlu kıldığını belirtir. Ona göre, merkezde yer alan elit aktörler, değerleri kurumsal yapılar üzerinden çevreye aktarır (Shils, 1982, s.93-96). Ayrıca Shils, otorite ile toplum arasındaki ilişkiye de dikkat çeker. En liberal toplumda dahi bir otorite biçimi mevcuttur ve bu otorite kutsallıktan beslenir; aynı zamanda kutsallığı yeniden üretir. Otoriteye duyulan saygı, temsil ettiği değerlere, sembollere ve kurumlara yönelik bağlılığı da beraberinde getirir. Her ne kadar Shils merkez-çevre ilişkisini mekânsal bir çerçevede ele almasa da, Satır'ın belirttiği gibi taşra,

bu dikotomide kent karşısında konumlanır. Dolayısıyla taşranın anlamlandırılması, merkezin ya da kentin varlığına bağlıdır (Satır, 2023, s. 3).

Türkiye'de merkez-taşra ilişkisi, tarihsel gelişim süreci boyunca siyasi, toplumsal ve kültürel dinamiklerle şekillenmektedir. Bu ilişki, yalnızca mekânsal bir ayrım olmaktan öte, ekonomik güç dağılımı, sosyal statü farklılıkları, kültürel değerler ve kimlik oluşum süreçleri gibi çok katmanlı unsurlar üzerinden inşa edilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu döneminden itibaren merkez, idari gücün, siyasal otoritenin ve kültürel üretimin yoğunlaştığı bir alan olarak varlık göstermekte; taşra ise merkeze bağlı, ancak onun dışında kalan çevresel alanları ifade etmektedir (Narlı, 2013, s. 18). Osmanlı döneminde merkez-taşra ayrımı, büyük ölçüde yönetsel işleyişin bir parçası olarak yapılandırılmaktadır. Merkezi otorite, taşrada kendi idari temsilcileri aracılığıyla varlık göstermekte, böylelikle taşra merkezden kontrol edilen fakat aynı zamanda yerel özelliklerini de sürdüren bir alan olarak şekillenmektedir. Bu yapıda taşra, merkezin siyasal gücünü meşrulaştırdığı ve sosyal düzenin devamlılığını sağladığı bir çevre işlevi görmektedir. Cumhuriyet dönemine geçişle birlikte bu ilişki, modernleşme ve uluslaşma projeleri çerçevesinde farklı bir boyut kazanmaktadır. Yeni kurulan devlet, merkezileşmeyi artırarak taşrayı modern ulusal kimlik doğrultusunda dönüştürmeyi hedeflemekte; ancak bu süreçte taşra, çoğu zaman değişime direnç gösteren, geleneksel yapısını koruyan ve modern projelere mesafeli duran bir alan olarak varlık göstermektedir (Coşkun, 2020; Narlı, 2013).

Toplumsal düzlemde merkez-taşra ilişkisi, sosyal statü ve yaşam biçimi farklılıkları üzerinden de belirginleşmektedir. Merkez, genellikle ekonomik kaynaklara daha kolay erişimin, eğitim olanaklarının ve kültürel çeşitliliğin yoğun olduğu bir alan olarak tanımlanmakta; buna karşılık taşra, sınırlı imkanların, düşük gelir düzeylerinin ve geleneksel yaşam tarzlarının sürdüğü bir çevre olarak değerlendirilmektedir (Savaş ve Akyol, 2021, s.78). Bu durum, toplumsal hareketliliği kısıtlamakta ve bireylerin yaşam şansları üzerinde belirleyici olmaktadır. Merkezde doğup büyüyen bireyler, sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda daha avantajlı bir konum elde ederken; taşrada yaşayan bireyler, sınırlı fırsatlar nedeniyle çoğu zaman merkeze doğru bir göç eğilimi geliştirmektedir. Merkez, değişim, yenilik ve bireyselleşme eğilimlerinin hâkim olduğu bir ortam yaratmakta, taşra ise geleneksel normların, kolektif kimliklerin ve ataerkil

yapıların daha baskın olduğu bir alan olarak konumlanmaktadır. Bu kültürel farklılık, yalnızca yaşam tarzları üzerinde değil, değer yargıları, sosyal beklentiler ve kimlik algıları üzerinde de derin etkiler yaratmaktadır (Bayraktar ve Kaynar, 2023, s.37). Merkezde bireysel özgürlükler, eğitim yoluyla toplumsal ilerleme ve kültürel çoğulculuk vurgulanırken; taşrada sosyal kontrol mekanizmaları, cemaatçi dayanışmalar ve geleneksel roller daha belirgin bir şekilde yaşanmaktadır.

Ekonomik düzlemde merkez-taşra ilişkisi, sermaye birikimi ve yatırım dağılımı açısından ciddi bir dengesizlik üretmektedir. Sanayileşme ve hizmet sektörü büyük ölçüde merkezde yoğunlaşmakta; taşra ise tarımsal üretime ve emek yoğun sektörlere bağımlı kalmaktadır. Bu yapısal eşitsizlik, taşradan merkeze yönelen göç hareketlerini hızlandırmakta; göç eden bireylerin yeni mekanlarda karşılaştıkları uyum sorunları ise merkez-taşra gerilimini hem mekânsal hem de toplumsal düzeyde derinleştirmektedir. Siyasal açıdan merkez-taşra ilişkisi, temsil ve katılım mekanizmaları bağlamında da kendini göstermektedir. Merkez, siyasi karar alma süreçlerinde daha etkin bir rol üstlenmekte, taşra ise çoğu zaman merkezin belirlediği politikaların uygulayıcısı konumunda kalmaktadır. Bu durum, taşrada yaşayan bireylerin siyasal sistemle olan ilişkilerinde yabancılaşma, güvensizlik ve temsil eksikliği duygularını beslemektedir (Bulut, 2007, s. 35). Özellikle yerel yönetimlerin güçsüzlüğü ve merkeziyetçi politikaların sürekliliği, taşrada demokratik katılımın sınırlı kalmasına ve merkez odaklı bir siyasal kültürün yerleşmesine neden olmaktadır.

Psikolojik boyutta merkez-taşra ilişkisi, aidiyet, kimlik ve özgüven duyguları üzerinde de etkili olmaktadır. Merkezde yaşayan bireyler, sosyal prestij ve kültürel sermaye açısından daha avantajlı bir konumda olduklarını düşünmekte, taşralı kimlik ise zaman zaman ötekileştirme, aşağılanma ve dışlanma pratiklerine maruz kalmaktadır. Bu durum, taşralı bireylerde hem merkezle bütünleşme arzusu hem de merkeze karşı bir mesafe ve direniş duygusu yaratmaktadır (Bayraktar ve Kaynar, 2023; Bulut, 2007). Böylece merkez-taşra ilişkisi, yalnızca fiziki bir uzaklıkla değil; aynı zamanda psikososyal bir ayrımla da pekiştirilmektedir. Türkiye bağlamında merkez-taşra ilişkisi, medya ve kültürel temsiller yoluyla da yeniden üretilmektedir. Ulusal medya organları ve popüler kültür ürünleri, sıklıkla merkezin yaşam tarzını idealize etmekte; taşrayı ise ya romantize ederek ya da olumsuz stereotiplerle sunarak bu ayrımı güçlendirmektedir. Bu temsil biçimleri,

bireylerin kendi kimliklerini algılama biçimlerini etkilemekte ve toplumsal ayrışmaları derinleştirmektedir. Bu çerçevede Türkiye'de merkez-taşra ilişkisi, tarihsel süreklilik ve dönüşüm dinamikleri içerisinde çok katmanlı bir yapıda şekillenmektedir (Coşkun, 2020, s. 35). Bu ilişki, yalnızca mekânsal bir farklılık değil; ekonomik, sosyal, kültürel ve siyasal eşitsizliklerin birleştiği, bireylerin kimlik ve aidiyet süreçlerini etkileyen karmaşık bir yapı olarak varlık göstermektedir. Merkez-taşra ayrımı, Türkiye toplumunun modernleşme sürecindeki gerilimlerini, dönüşümünü ve süreğen eşitsizliklerini görünür kılan temel bir eksen oluşturmaktadır.

2.2 Türkiye Sinemasında Taşra Temsili

Taşra gerek bir ilham kaynağı gerekse anlatının doğrudan öznesi olarak pek çok sanat eserinin oluşumunda belirleyici bir rol oynamıştır. Cumhuriyet'in ilanıyla başlayan ve 1923-1950 yılları arasında süren tek partili dönemde, sinema alanında belirleyici figür olarak öne çıkan Muhsin Ertuğrul'un filmleri, dönemin rejiminin taşra ve kırsal kesime yönelik perspektifini yansıtan önemli ipuçları barındırmaktadır (Güleryüz, 2010, s. 211). Bu dönemde sinemanın devlet destekli biçimde geliştirilmesinin ve yürütülmesinin temel amacı, estetik veya sanatsal kaygılardan çok, sinemanın ideolojik bir araç olarak kullanılması yönündedir. Cumhuriyet elitleri sinemayı bir sanat formundan çok, halkı eğlendirmeye yönelik bir araç olarak değerlendirmiş ve bu doğrultuda sinema sektörüne kayda değer bir yatırım yapma konusunda isteksiz davranmışlardır. Bununla birlikte, sinema aynı zamanda taşrayı şekillendirmeye yönelik bir toplumsal mühendislik projesinin parçası olarak da görülmüş; bu bağlamda ideolojik bir aygıt olarak konumlandırılmıştır (Güleryüz, 2010, s.216).

Türkiye sinemasında taşra temsili, toplumsal dönüşümlerin, siyasal iklimin ve kültürel kodların etkisiyle zaman içerisinde çeşitlenmekte ve derinleşmektedir. Bu temsil biçimi, dönemsel farklılıklar gösterse de taşraya yüklenen anlam çoğu zaman bireyin sıkışmışlığı, çaresizliği ve içsel buhranı ile özdeşleştirilmektedir. Muhsin Ertuğrul'un filmlerindeki taşra tasavvuru, Cumhuriyet modernleşmesinin idealist söylemini görsel düzlemde yansıtan bir kurguyla şekillenmiştir. Bu yapımlarda bereketli topraklar, çalışan tarım işçileri, süt sağan kadınlar gibi pastoral unsurlar aracılığıyla kırsal üretim ve verimlilik temaları ön plana çıkarılmıştır. Kadın karakterler ise modernleşmenin simgesel

temsilcileri olarak, özverili ve ön planda yer alan figürler şeklinde resmedilmiştir. Bununla birlikte, kadın karakterler dâhil olmak üzere tüm karakterlerin yüzeysel ve karikatürize bir biçimde kurgulandığı görülmektedir. Filmdeki köylüler, kültürel çeşitlilikten soyutlanmış biçimde İstanbul Türkçesi konuşmakta ve homojen bir topluluk olarak betimlenmektedir. Kültürel pratiklerin ve farklılıkların yok sayıldığı bu yapımlarda, ideal vatandaşın yaşadığı hayali bir köy inşa edilmiştir; bu köy ise sıklıkla umut ve mutlulukla özdeşleştirilmiştir (Güleryüz, 2010. s.221-225).

1950'li ve 1960'lı yılların sinemasında taşra, genellikle folklorik ögelerle bezeli, romantize edilmiş bir mekân olarak kurgulanmaktadır. Bu dönemde taşra, kentten gelen kahramanlar için bir öteki dünyayı temsil etmekte doğallığı, saflığı ve sadeliği ile bir tür nostaljik kaçış alanı olarak yapılandırılmakta fakat 1970'li yıllarda toplumsal gerçekçilik akımının etkisiyle bu romantik bakış yerini daha eleştirel ve gerçekçi bir yaklaşıma bırakmaktadır.

1950 yılına kadar Türkiye sinemasında çok sayıda köy ve kasaba filmi çekilmiştir. "Bunlar arasında öne çıkanlar; 1923 yapımı *Ateşten Gömlek* (Muhsin Ertuğrul), 1935 yapımı Aysel, *Bataklı Damın Kızı* (Muhsin Ertuğrul) ve 1949 yapımı *Vurun Kahpeye*'dir (Lütfi Akad)," (Çelikaslan, 2008, s. 5-6). Dönemin en önemli yönetmeni Muhsin Ertuğrul'un "*Şehvet Kurbanı* (1939) ve *Halıcı Kız* (1952) filmleri taşrayı anlatmaktadır. "Nitekim bu filmlerin ortak noktasını taşranın olumlu bir mekân olarak idealize edilmesi ve Cumhuriyet rejiminin yücelttiği Anadolu insanı figürleri oluşturmaktadır. Dolayısıyla da bu filmlerde taşra, esasında Cumhuriyet aydınının ideal taşrasıdır" (Satır, 2023, s. 5). 1950–1969 yılları arasında yönetmenleri ve anlatısı bağlamında öne çıkan filmler;

> *Beyaz Mendil* (Lütfi Akad, 1955), *Gelinin Muradı* (Atıf Yılmaz, 1957), *Yılanların Öcü* (Metin Erksan, 1962), *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963), *Hudutların Kanunu* (Lütfi Akad, 1966), *Kızılırmak Karakoyun* (Lütfi Akad, 1967) ve *Seyyit Han*'dır (Yılmaz Güney, 1968) (Özön, 1995: 234). 1970–1990 yılları arasında toplumsal gerçekçilik akımının etkisiyle yapılan filmlerde köy ve köylünün sorunları özellikle yoksulluk teması etrafında anlatılır. Yılmaz Güney'in 1970 yapımı filmi Umut, Türk sinemasında toplumsal gerçekçiliğin en önemli filmlerinden biri olmuştur. Lütfi Akad'ın filmleri de bu döneme damgasını vurur; *Irmak* (1972), *Gökçe Çiçek* (1973) ve köyden kente göçen köylünün kentte yaşadığı zorlukların, yoksulluğun, toplumsal adaletin

sorunsallaştırıldığı *Gelin* (1973), *Düğün* (1973), *Diyet* (1974) üçlemesi (Çelikaslan, 2008, s. 6).

Yılmaz Güney'in "Umut" (1970) ve "Sürü" (1978) filmleri, taşrayı sınıf çatışmalarının, yoksulluğun ve feodal ilişkilerin yoğun biçimde yaşandığı bir mekân olarak yansıtmaktadır. Güney'in kamerası taşraya dışarıdan değil, içeriden bakan bir gözle yaklaşmakta, bu nedenle taşra, ezilenin gerçekliğini görünür kılan politik bir alan haline gelmektedir.

12 Eylül 1980 askeri darbesini izleyen yıllarda yapılan taşra konulu filmlerin arasında; Atıf Yılmaz'ın *Mine* (1982) filmi, kasabada kadına yönelik baskıyı ve şiddeti anlatır; Erden Kıral'ın yasaklı filmi *Hakkâri'de Bir Mevsim* (1982) taşrada geçer; Ömer Kavur'un, Yusuf Atılgan'ın romanından uyarlayarak çektiği *Anayurt Oteli* (1986) "taşrayı ve taşralılığın psikolojik gerilimlerini klostrofobik bir atmosfer içinde anlatır" (Çelikaslan, 2008, s. 6-7)

Boz'a göre, 1990 sonrasında ortaya çıkan sinema filmlerinde taşranın geniş yer kaplaması dönemin ekonomi-politik dönüşümlerinden bağımsız düşünülmemelidir. Daha önce de bahsedildiği üzere sinema filmlerinde taşra olgusuna yer verilmesi 1990'lardan çok daha öncesine gitmektedir ve "Türkiye sinema tarihi genel olarak değerlendirildiğinde taşranın sinemasal anlamda merkezi bir konumda olduğu görülür" (Boz, 2025, s.83). Türkiye sinemasının ilk dönemlerden itibaren taşraya dair bakışın, sosyo-ekonomik, politik ve sosyolojik meselelerle yakında bağlantılı bir biçimde filmlerde karşımıza çıktığı görülür. 1990'ların ikinci yarısından itibaren ise taşra olgusu, yeni Türkiye sineması temsilcilerinin filmlerinde daha gerçekçi ve daha eleştirel bir biçimde ele alınır. "Bu yeni sinemacılarla birlikte taşranın olumsuz anlamları politik söylemlerle bezenerek güncel politiği de içine alacak bir biçimde genişletilmiş" olarak karşımıza çıkar (Boz, 2025, s.83).

2000 Sonrası Türkiye Sinemasında Taşra 1990'lı yılların ilk yarısı Türkiye sineması açısından kriz dönemidir. Yıllık film sayısı neredeyse bir elin parmağına kadar düşmüştür. Filme çekilememiş, çekilen filmler de gösterim yapacak salon bulamamıştır. Sinema salonları Amerikan film yapım şirketlerinin eline geçmiştir. 1990'ların ikinci yarısından itibaren ise hem popüler Türk sineması noktasında atılımlar olmuş hem de

Bağımsız Türk Sinemacılar ortaya çıkmaya başlamıştır. Yavuz Turgul'un yönettiği "Eşkıya" ve Derviş Zaim'in yönettiği "Tabutta Röveşata" filmleri bu noktada iki ayrı bakış açısını yansıtmakta ve Yeni Türkiye Sineması adına bir dönemi başlatmaktadır. Bu yeni akımın yönetmenleri sanatsal kaygıları ve eleştirel bakışı ön plana çıkararak filmler yaparlarken tarihsel, toplumsal ve politik sorunlarla bir yüzleşme sineması ortaya koymaya çalışmışlardır. Ele aldıkları konular arasında kimlik sorunları, taşra, göç, sınıfsal ilişkiler, yabancılaşma, varoluşsal sorunlar, muhafazakarlaşma, geçmişle yüzleşme vb. ön plana çıkmaktadır. Asuman Suner bu dönemi ifade ederken aidiyet sorununu ön plana çıkarır ve bu noktada Suner'e göre Yeni Türkiye sinemasının odağını taşra oluşturur (Suner, 2006, s.46). Bu yeni sinema ürünlerinde taşra, nostaljik bir mekân olmanın yanı sıra şehirli seyircilerin kendi ailelerinden yola çıkarak aile geçmişlerini soludukları ve hissettikleri büyüsel ve yitik bir mekâna dönüşmüştür. Taşra ne saadet ülkesi ne de aşağılanmayı ya da hor görülmeyi gerektiren bir yer olarak tasarlanmamıştır (Gürpınar, 2023. s.74). Bu dönemden itibaren taşra, yeniden Türk sinemasının merkezi konuları arasında yer almaya başlamıştır. 2000 sonrası dönemde ise konumunu güçlendirmiş ve Türk sinemasının coğrafi ve düşünsel anlamda merkezindeki yerini korumuştur. Bununla birlikte merkezin taşrası olarak ifade edilebilecek mekânlara dikkat çekilmeye başlanmıştır. "Tabutta Röveşata" filminden itibaren "Eşkıya", "Ağır Roman", "Gemide", "Laleli'de Bir Azize", "Barda" gibi filmler merkezin taşrasına odaklanırken alt kültürleri ve ötekileri, tekinsiz, korkutucu, ötekini kabul etmeyen, dışlayıcı mekânlarda beyaz perdeye yansıtmıştır 2000'lerin başından itibaren Yeni Türkiye sineması ulusal ve uluslararası anlamda başarılar elde ederken taşra ile kurulan ilişki sürekli ön plana çıkarılmıştır. Bu dönemde çekilen filmlerde yönetmenler, taşranın farklı boyutlarına odaklanmışlardır. Bir yandan taşra bu filmlerde olumlu anlamda nostaljik bir imgeye dönüşürken çocukluk anlatıları ön plana çıkmıştır. Diğer yandan ise olumsuz anlamda taşranın sıkıcılığı, boğuculuğu, ötekine bakışı ve kendi içindeki düzene müdahale etmeye çalışanlara karşı kurduğu yapı gözler önüne serilmiştir. 2000 sonrası dönemde mekânsal anlamda taşra merkezi bir rol oynamakla birlikte geçmişten beri gelen sorunlara odaklanılmış, bununla birlikte dönemin tarihsel, toplumsal, politik, ekonomik ve kültürel sorunları da ele alınmıştır. Sorunların zihinsel anlamda taşrayla olan ilişkisi mekânsal anlamda taşra kullanılarak izleyiciyle buluşturulmuştur. Bununla birlikte çok sayıda film taşranın gündelikliğini gündeme getirmiştir. Kent; Yeşilçam'ı dışarıda tuttuğumuzda

büyük bir taşra mekanına dönüştürülmüştür. Bu durumun temel nedeni olarak her ne kadar modernleşme projesiyle topluluktan topluma doğru bir geçiş olsa da bireylerin zihinsel dönüşümü tam anlamıyla gerçekleştirememiş olmasından söz edilebilir (Elmacı, 2011. s.168). 2000'lerin başında Nuri Bilge Ceylan'ın "Koza", "Kasaba", "Mayıs Sıkıntısı", "Uzak" gibi filmlerinden itibaren taşra merkezi bir yer edinmekle birlikte Nuri Bilge Ceylan'ın taşrası taşraya dair genel bakışın aksine olumlu ve idealize edilmiş bir biçimde masalsı ya da masumiyet barındıran bir mekân olarak görülmez. Bu filmlerde daha çok insanın taşrası olgusu ön plana çıkar. Ceylan'ın filmlerinde taşra; arada kalmışlığıyla, sıkışmışlığıyla kendi kendini tanımlar (Akbulut, 2005, s.105-106). Bu durum sonraki dönemde çektiği "Bir Zamanlar Anadolu'da", "Kış Uykusu", "Ahlat Ağacı" ve "Kuru Otlar Üstünde" filmlerinde de devam eder.

2000 sonrası dönemde bazı filmlerde taşranın nostaljik bir mekân olarak temsili söz konusudur. Genellikle melodramatik öğeler de içeren bu filmler aşk konusunu işler. Bu filmlerin bir kısmı nostaljik bir mekân olmanın yanı sıra komedi unsurlarıyla da bezelidir. Yılmaz Erdoğan'ın Vizontele serisi, Yüksel Aksu'nun hem Efeköy Entelköy'e Karşı filmi hem de Dondurmam Gaymak filmleri, Çağan Irmak'ın Babam ve Oğlum, Unutursam Fısılda gibi filmleri, Sırrı Süreyya Önder'in Beynelmilel filmi taşrayı nostaljik bir mekân olarak çerçevelemiştir. Bu mekânda geçmişin idealize edilmesi söz konusudur (Satır, 2023, s.35)

Zeki Demirkubuz'un sinemasında ise taşra, kader, suç, ahlak ve içsel hesaplaşma temaları üzerinden işlenmektedir. Suner'e göre, Demirkubuz'un filmlerinde farklı türden bir taşra tasavvuru vardır. "Demirkubuz sineması taşrayı "içeriye" çeker, bu tür filmlerde taşra bir tür "içeri kapatılmışlık" durumu olarak kurulur "Masumiyet" (1996), "İtiraf" (2001) ve "İnsanlık Suçu" (2002) gibi filmlerinde taşra, bireyin içsel karanlığıyla yüzleştiği, psikolojik sıkışmışlığını deneyimlediği bir sahne olarak kurgulanmaktadır. Demirkubuz'un taşra karakterleri, genellikle geçmişten gelen suçluluk duygularıyla boğuşmakta; bu mekân, onların zihinsel yalnızlıklarını ve çözülmelerini derinleştiren bir unsur olarak yer almaktadır (Süner, 2006, s. 167).

Reha Erdem'in sinemasında taşra, şiirsel ve mitolojik ögelerle iç içe geçmiş bir doğa-mekân ilişkisi içinde ele alınmaktadır. Özellikle "Beş Vakit" filminde, taşra, doğa ile iç

içe geçmiş, zamanın ve ritüelin hâkim olduğu bir dünya olarak kurgulanmaktadır. Filmde yer alan çocuk karakterlerin gelişim süreci, taşranın fiziksel ve kültürel kodlarıyla şekillenmekte; taşra, masumiyetin kaybı, cinselliğin keşfi ve otoriteyle ilk temas gibi temalar üzerinden yorumlanmaktadır. Erdem'in taşrası, klasik merkez-taşra ikiliğinden çok, insan-doğa ilişkisi üzerinden felsefi bir bakış geliştirmektedir (Değirmen, 2021, s.292-311)

Semih Kaplanoğlu, Türk sinemasında taşrada geçen hikâyelere ağırlık veren Yeni Türkiye sinemasının önde gelen isimlerindendir. Semih Kaplanoğlu sinemasında taşra, daha nötralize olmuş biçimde hatırlanan geçmişin bir parçası olarak ele alınır (Satır, 2023, s.7). Kaplanoğlu'nun önemli filmleri olan "Yumurta" (2007), "Süt" (2008), "Bal" (2010) üçlemesi de taşrada geçen hikayeleri konu edinir.

Türkiye sinemasının önemli kadın yönetmenlerinden biri olan Yeşim Ustaoğlu'nun sinemasında da taşra sıklıkla karşımıza çıkar; "Pandora'nın Kutusunda" (2008) taşra ile kent arasındaki yolculuğu, "Araf" (2012) filminde taşrada yaşayan ve arafta kalan gençlerin hikayesinde, "Tereddüt" (2017) filminde ise "günümüz kent/taşra ayrımının özellikle İstanbul gibi büyük kentlerde iç içe geçtiği, kentin merkezi ve çeperinde yer alan köylerin, kasabaların giderek kentle birleştiği ve dolayısıyla modern/geleneksel yaşamların çoğu zaman yan yana geldiği bir süreç" i anlatan bir olgu olarak belirir (İlbuğa, 2018, s.304-311) . "Yeşim Ustaoğlu, taşra/kent, eğitimli/eğitimsiz, çalışan/ev hanımı gibi farklı koşullardan heterojen kadın kimliklerini filmlerinde yansıtırken, hem farklı kadın kimlikleriyle kadın sorunlarını betimlemektedir." (İlbuğa,2018, s.316)

Kadın yönetmenlerin sinemasında da taşra temsili giderek daha görünür hale gelmektedir. Pelin Esmer'in "Gözetleme Kulesi" (2012), "İşe Yarar Bir Şey" (2017), "Kraliçe Lear" (2019) gibi filmlerinde taşra, kadın kimliğinin sorgulandığı, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretildiği ve bireysel dönüşümün gerçekleştiği bir sahne olarak karşımıza çıkmaktadır (Güngör Kılıç,2020, s. 171-180; Uçar, 2019). Bu yapımlarda taşra, sadece bir coğrafya değil; aynı zamanda ataerkil değerlerin daha görünür olduğu bir zihinsel arka plan olarak yer almaktadır. Özellikle "Kraliçe Lear", kadın tiyatrocuların taşra köylerine yaptığı turne yolculuğu üzerinden, kültürün taşrada nasıl algılandığına ve kadının kamusal alandaki yerine dair önemli sorgulamalar yapmaktadır.

Taşra, genellikle sessizlik ve dinginlik ile tanımlanır; ancak bu atmosfer, zamanla tekinsiz bir hâl alabilir. Emin Alper'in sinemasında, taşranın bu tekinsizliği, ötekine duyulan nefret, paranoya, iki yüzlülük ve erkek egemenliği gibi temalarla iç içe işlenir. Alper, taşra temalarını, bireysel ve kolektif kötülük olgularını derinlemesine ele alarak sinemasında tekrar eden bir motif hâline getirmiştir. Yönetmen, taşrayı bir laboratuvar gibi inşa ederek, bu mekânı kötücül bir atmosferin merkezi hâline getirmiştir. Özellikle "Tepenin Ardı" filminden itibaren, Alper'in eserlerinde taşra, yalnızca mekân değil, aynı zamanda kötülüğün, güvensizliğin ve ötekileştirmenin bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Bu kötücül yüz, sadece taşra ile sınırlı kalmaz; taşra, bu yüzün daha belirgin hâle gelmesine olanak tanır (Büte, 2013, s.70-75).

> Nurdan Gürbilek'ten alınan kavramla taşra sıkıntısı Yeni Türk sinemasının temel konuları arasındaki yerini almıştır. Nuri Bilge Ceylan ile başlayan sonrasında Ümit Ünal, Özcan Alper, Seyfi Teoman ve Emin Alper ile devam eden yönetmenler kuşağı açısından taşra birer hesaplaşma mekanına dönüşmektedir. Mekânsal anlamda taşra sıkıcı ve boğucudur. Kentten sıkılarak kaçan birey için taşranın sıkıcılığı ve boğuculuğu geri dönülen evin artık eski ev olmadığının göründüğü andır. Seyfi Teoman'ın Tatil Kitabı, Özcan Alper'in Sonbahar filmi, Mahmut Fazıl Coşkun'un Yozgat Blues, Pelin Esmer'in Gözetleme Kulesi, Deniz Gamze Ergüven'in Mustang, Ümit Ünal'ın Gölgesizler, Ferit Karahan'ın Okul Tıraşı, Yeşim Ustaoğlu'nun Tereddüt filmleri taşranın olumsuzlukları üzerine kuruludur (Boz, 2024, s.90).

Yeni Türkiye kavramıyla birlikte taşra, zihniyet olarak Türkiye'nin küçük bir prototipine dönüşmüş, taşra ve siyasal iktidar arasında kurulan bu ilişki yeni sinemacıları da söz konusu ilişki ağlarını sorgulamaya iterek eleştirel bir açıdan bakmaları sonucunu doğurmuştur (Boz, 2024, s. 94). Yeni Türkiye sinemasının bu önemli örneklerinde, "birbirinin içine geçmiş ve çelişkili gibi görünen farklı modernleşme düşüncelerinin zaman zaman bir arada kullandığı görülmektedir." "Aynı akıma mensup olduğu düşünülen düşünürlerin modernleşmenin farklı boyutları üzerine birbirine zıt görüşlere sahip oldukları ve farklı şekillerde yorumlandıkları gerçeği düşünülürse" filmlerde taşranın farklı perspektiflerle ele alınması ve sunulması son derece doğal bir durumdur (İnceoğlu, 2008, s. 193).

3. YENİ TÜRKİYE SİNEMASI

Sinema üzerine sanat ve endüstri bağlamında yapılan tartışmalar toplumsal ve ekonomik dinamiklerden doğrudan etkilenmiştir. Türkiye Sineması, "Türkiye'nin siyasi, ekonomik, kültürel, sosyal ortamıyla birlikte şekillenmiştir. Tüm bu olgularda yaşanan değişmeler bazen doğrudan bazen de dolaylı yollardan sinemanın gelişimi ve evriminde etkili olmuştur" (Aksakal, 2018, s.758). 1960'lar darbenin etkisinin derinden hissedildiği bunun yanında, "hızlanan iç ve dış göç, kentleşme, kentleşme süreciyle boy gösteren gecekondulaşma sorunları, hızlı sanayileşme ve bu gelişmelerin farklı yansımalarıyla köklü toplumsal değişimlerin yaşandığı yıllardır" (Aksakal, 2018, s.758). 1960 yılında Türkiye sinemasında akımlar dahilinde üretilmiş filmleri bazı akademisyenler ilk bağımsız yapımlar olarak tarif etmiştir (Erbalaban, 2015, s. 272). Bu dönemde, Hürren Erman ve Türker İnanoğlu gibi bazı yapımcılar bağımsız yapımlara destek verirken Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi yıldız yönetmenler her yıl bir bağımsız filmin yönetmenliği karşılığında popüler bir film yönetme yoluna gitmişlerdir. 1960'ların bağımsız sinemacıları için ilk sorun sansür iken, kâr amacı gütmeyen yönetmenler, toplumsal meseleleri, insani değerlerin kaybını eleştiren, büyük kent, grev, göç gibi toplumsal ve siyasi olayları içeren estetik yeniliklere açık filmler üretmişlerdir (Akser, 2012, s. 37-38).

1960'dan sonra toplumu hatırlayan Türkiye sineması, 1970'lerde bunalıma girmiştir (Pösteki, 2005, s.13).1970'lerde Türkiye sinemasında buhranlı yılların başlaması, film müziği bestecilerinin niceliksel artışı ve arabesk müziğin film müziğine yansıdığı yıllardır. 1960 ve 1970'ler insanların dikkatini çeken ve insanları kaygılandıran bir sürü gerçekle doludur. Bu gerçeklerden en egemen olanı da sinemaya gidecek kitlelerin fukara oluşu ve dolayısıyla fukaralık koşullarıyla gelen insanlık durumudur. Bu insanlık durumunu ele alan filmlerin senaryolarında gerçek çözümler yerine, bireysel çabaya, talihe, kaderciliğe, feleğe kahretmeye ve hep sonunda iyilerin kazanacağı gibi konular işlendiği görülür (Alço, 2013, s. 146).

12 Eylül 1980 askeri darbesinin ardından yaşanan toplumsal travmalar, bireylerin kendi hikayelerine yönelmesine neden olmuş ve bu durum sinema sektörünü de oldukça etkilemiştir. 12 Eylül sonrasında "toplumsal muhalefet susmuş; iç hesaplaşma, bireycilik

ve fantazya ön plana çıkmıştır" (Pösteki, 2005, s. 30). "1980'lere kadar daha çok, dışa kapalı yerel bir sinema olan Türkiye sineması 1980'lerin sonunda Hollywood şirketlerinin Türkiye'ye gelmesiyle büyük bir rekabet ile karşılaşmıştır" (Ormanlı, 2012, s.32). 1980'den sonra içine kapanan Türkiye sineması endüstrileşmenin sıkıntısını her dönemde yaşamıştır (Pösteki, 2005, s. 13). 1990'lara gelindiğinde geleneksel bir film üretim biçimine sahip olan Türkiye sineması, kendi dilini kurmayı amaçlayan yeni bir kuşakla tanışmıştır (Pösteki, 2005, s. 30).

"1990'ların ortalarından itibaren bugün "Yeni Bağımsız Türk Sineması", "Yeni Türk Sineması" ya da "Bağımsız Türkiye Sineması" olarak adlandırılan[2], yeni bir sinema kuşağının farklı üretim, gösterim ve dağıtım ağlarıyla şekillendirdiği, Avrupa Sineması kalıplarına yakın bir sinema ortaya çıkmaya başladı" (Daldal, 2021, s.161).

1990'ların ortalarından itibaren Türkiye sinemasını şekillendiren ve yönlendiren bu yönetmenler kuşağının etkisi günümüz Türkiye sinemasında da varlığını korumakta ve sinemamıza etkisini hissettirmektedir.

3.1 Yeni Türkiye Sineması ve Bağımsız Sinema İlişkisi

1990'lar, bu dönemde endüstrideki en radikal değişimi temsil eden bağımsız sinema hareketinin yükselişiyle işaretlenen Türkiye sinemasında önemli bir dönüşüme tanık olur. Genellikle Yeni Türkiye Sineması terimiyle tanımlanan bu dönem, iki farklı ve birçok yönden karşıt sinema paradigmasının bir arada var olmasıyla tanımlandı.

Suner'e göre, yeni Türkiye sinemasının temel eksenini ilk filmlerini 1990'lı yıllarda yapmış genç yönetmenler kuşağı oluşturmaktadır (2006, s.33). Suner yeni Türkiye sinemasının ortaya çıkışını birbirine koşut gelişen iki düzlemde tanımlar:

> Bir yandan büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan bir

[2] Bağımsız Türkiye Sineması tanımının ilk kez ne zaman ve kimler tarafından kullanıldığı tartışmalı bir konudur. Asuman Suner (2006) bu tanımı, "Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek" adlı eserinde oldukça detaylı bir şekilde tanımlar. "Bağımsız sinemacılarımız içinde etnik vurguları olan ya da kimlik sorunlarına vurgu yapan pek çok isim de vardır. "Yeni Bağımsız Türk Sineması yerine", "Türkiye'de Bağımsız Sinema" ya da "Bağımsız Türkiye Sineması" tanımlaması da tercih edilebilmektedir (Daldal, 2021, s. 161). Bu çalışmada "Yeni Türkiye Sineması" tanımlaması tercih edilmiştir.

> "popüler" sinema; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve/veya tanınmamış oyuncuları kullanan, Türkiye'de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak ulusal/uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir "sanat" sineması(…) (2006, s. 33).

"Yeni Türkiye Sineması" kavramı aslında çok uzun geçmişi olmayan, az kişi tarafından ve farklı şekillerde tanımlaması yapılan ve sektörün içindekilerce de tam olarak ifadesini bulamayan bir kavramdır. Doğal olarak kesin çizgiler içeren bir tanım yapılamadığından ifadelerde boşlukta kalan kısımlar da vardır. Asuman Suner de, bu kavramı ilk kullananlardan biridir ve "Yeni Türkiye Sineması" kavramını 'Hayalet Ev' figüründen yola çıkarak tanımlamıştır. 'Hayalet', unutulmaya karşı koyan, kendini zorla hatırlatan, geçmişini bugüne taşıyan, silinmeyen izdir ya da bastırılanın geri dönüşüdür. Bu anlamda "Yeni Türk Sineması" da gerek popüler, gerekse sanatsal kanatlarında, sürekli aidiyet temasına geri dönüp, Türkiye'de aidiyet etrafında yaşanan gelgitlerin, gerilimlerin, açmazların öykülerini anlatan bir sinemadır ve merkezinde de bir 'Hayalet Ev' figürü vardır. Suner, hayalet kelimesinin hayal etmek kökünden geldiğinden yola çıkarak "Yeni Türk Sineması" nın merkezindeki bu 'Hayalet Ev' figürünün aynı zamanda hayal edilen, düşlenen, özlemi duyulan, geçmişte sahip olunup yitirildiği düşünülen, idealleştirilen, nostalji duygusuyla anımsanan, romantik bir imgeye dönüşen bir aidiyet tasavvurunu simgelediğini ileri sürmektedir (2006, s. 15).

Yeni kuşak genç ve bağımsız yönetmenler, ticari olmayan ve bu bağlamda kapitalizm mantığına aykırı özgün filmler yapmaya başlamıştır. "Evrensel sinema diline sahip olan eski toplumcu sinemacıların (Yılmaz Güney, Lütfi Akad, ya da bir dönem Metin Erksan) toplumsal mücadele, kahramanlık, ilericilik, toplumsal misyonerlik fikirleri", bu yeni kuşak yönetmenlerin filmlerinde yerini *"bireycilik, içe bakış, minimalizm ve kimlik meselelerine bırakır"* (Daldal, 2021, s. 162).

Yeni Türkiye sinemasının film yapma pratikleri de öncüllerinden farklı bir yönelim gösterir. "Türkiye'de yeni ya da bağımsız olarak tanımlanan 90 sonrası sinemanın varlığı, Amerikan sinemasında görüldüğü gibi kendi endüstrisiyle olan ilişkisi tarafından tanımlanmıştır" (Erbalaban, 2015, s.271) Yeşilçam'ın nepotizm eksenli yapım geleneklerinden ve popülist sinemasından uzak durmak isteyen, ticari sinemaya alternatif

bir sanat sineması peşinde koşan sinemacılar bireysel çabalarıyla yapımcı bularak film üretmeye çalışırlar (Daldal, 2021, s. 162-164). Bu bağlamda literatürde Yeni Türkiye sinemasının temsilcileri olan yönetmenler ve filmleri Bağımsız Türkiye Sineması başlığı altında da konumlandırılır ve bu iki tanımlama iç içe geçmiş şekilde karşımıza çıkar (Boz, 2024).

Erbalaban'a göre, Bağımsız Sinema tanımından bahsedebilmek için öncelikle film üretim sürecinin başlangıcında ve üretim sonrasında (post-production) yaratıcı ve teknik ekibin müdahalelerinin görüldüğü bir anlayışın ortaya çıkması gerekmiştir (2015, s. 268). Bu koşullar Türkiye'deki bağımsız sinemanın gelişiminde de önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

> Bağımsız sinemacı olgusunu genel olarak; kendilerinden talep edilmeden, tüm riskleri göze alarak film yapmaya talip oldukları bir sinema eylemi olarak da tanımlamak mümkündür. Hollywood gibi devasa ve baskıcı bir endüstrinin varolduğu sinema dalında, bu endüstrinin dışında kalanlar bağımsız olarak nitelenir. Türkiye gibi sinema endüstrisi olmayan ülkeler için de farklı üretim biçimleri geçerlidir (Boydak, 2006, s.26).

Ala Sivas'a göre de bağımsız sinemacıların ortaya çıkışına temel oluşturan ve günümüzde bağımsızlık anlayışını belirleyen en önemli unsurlardan biri finans kaynaklarında yaşanan değişimdir (2007, s. 115). "90'lı yıllardan günümüze Türk Sineması'nın ve elbette ki Bağımsız Sinemacılar'ın da beslendiği finans kaynaklarını şu şekilde sıralayabiliriz:

> 1- Bağımsız Sinemacılar'ın temel sermayesini kişisel birikimleri, aldıkları kişisel borçlar oluşturmaktadır. ...yarışmalardan kazandıkları ödüller de bir sonraki filmleri için sermaye teşkil etmektedir.
>
> 2- 90'lı yıllarda Türk Sineması'na bir başka destek ise Kültür Bakanlığı'ndan gelmiştir. İlk kez 1990 yılında "filmlerin projelerle belirlenen maliyetinin yarısının -200 milyon lirayı aşmamak kaydıyla- Kültür Bakanlığı tarafından karşılanması" uygulamasına geçilmiş ve bu, birçok filmin yapılmasını sağlamıştır. Ayrıca 2004 yılında yürürlüğe giren Sinema Yasası'yla sinema alanında bir canlılığın ortaya çıktığı da görülmektedir. Kültür Bakanlığı'nın, 2005 yılı için rüsumlardan elde edilen gelirlerden 10 milyon YTL (10 trilyon TL)'lik bir kaynağı da sinemamızda yeni yapımları desteklemek için ayırdığını belirtmek gerekir.

> 3- (…)bir başka finans kaynağı ise 1989'da kurulan ve Türkiye'nin de Bakanlığın desteğiyle üye olduğu Eurimages, yani Avrupa Yaratıcı Sinemasal ve Görsel İşitsel Yapıtların Ortak Yapım ve Yayılımlarını Destekleme Fonu'dur. (…)
>
> 4- Bunlara ek olarak 90'lı yıllarda Türk Sineması'nın içinde bulunduğu olumsuz koşullar yeni sermaye arayışlarını da beraberinde getirmiştir. Böylece Türk Sineması'nda ilk kez sponsorluk kavramı oluşmuştur. Ayrıca televizyonlara yapılan ön satışlar da günümüz Türk Sineması'nın ve bağımsız sinemacıların beslendiği bir başka kaynaktır (Sivas, 2007, s.115-116)

Türkiye'de de bağımsız sinema kavramı ekonomik bağımsızlığın yanı sıra filmlerin içeriğine önemli bir atıfta bulunmaktadır. "Tüm toplumu içine alan temel sorunlardan kişisel yaşam öykülerinin biçimlendirdiği psikolojik çatışmalara hem bireysel hem de toplumsal meseleler bu filmlerin konularını oluşturmaktadır." Bağımsız Türkiye sineması ana akım sinemanın işlediği konuları farklı bir bakış açısıyla ele aldığı görülmektedir (Erbalaban, 2015, s. 267). Daldal'a göre, 1995 sonrasında üretilen bağımsız filmler makro siyasal sorunlarla, emek mücadelesi ve bölüşüm politikaları gibi konularla ilgilenmez. Filmlerin büyük bir bölümü taşrada, sıradan insanların hayatları etrafında şekillenir ve bu filmlerde ağırlıkla amatör ya da tanınmamış oyuncular yer almaktadır (2021, s.165).

> Çoğu film açık bir siyasal tutum takınmaktan çok arayış, kimlik bunalımı ya da bozguna uğramış olmanın acısını yol ya da yolculuk filmlerinde sade bir öyküyle ortaya koyar6. Sınıf çatışmasının ve emek-yoğun trajedilerin çok daha yaygın olduğu şehirlerde geçen filmler de genelde minimalist bir tavrı ya da doğrudan politik bir söylem benimsemeksizin kimlik meselesi üzerinden, ulusal söylemleri sorgulayan, itilmişlerin ve dışlanmışların mikro anlatılarına yoğunlaşan bir bakışı yeğler (Daldal, 2021, s.165).

Bu dönemin bağımsız film yapımcıları, yalnızca yapım biçimlerinde değil, aynı zamanda Türk sinemasının anlatı yapılarında da radikal değişiklikler başlattılar. Yeşilçam'ın geleneklerinden ve geleneksel izleyici odaklı estetiğinden uzaklaşarak, bu yönetmenler kişisel ifade ve biçimsel yeniliğe dayanan özgün sinematik diller geliştirdiler. Çalışmaları sıklıkla bireyin toplumsal yapı içindeki yerini sorguladı, sıradan hayatları ön plana çıkardı ve bir tür sinematik gerçekçilik yeniden inşa etti (Pösteki, 2005, s. 50). Bu hareketin öncü isimleri arasında Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Yeşim Ustaoğlu ve Reha Erdem yer almaktadır. Bu yönetmenler genellikle ilk projelerini kişisel birikimleri

ve ödünç aldıkları fonlarla finanse ettiler ve sonunda yaratıcı kontrolü sürdürmek için kendi yapım şirketlerini kurdular; bunlara örnek olarak Mavi Film (Demirkubuz), NBC Film (Ceylan) ve Atlantik Film (Erdem) verilebilir.

Türkiye'deki bağımsız sinema, ayrıca mekân kullanımı ve görsel estetik açısından da yenilikçi yaklaşımlar benimsemektedir. Minimalist ve gerçekçi bir üslup, birçok bağımsız yönetmenin ortak özellikleri arasında yer almaktadır. Özellikle kırsal bölgeler, metropollerin arka sokakları ve sıradan mekanlar, bağımsız filmlerde sıklıkla kullanılan unsurlar arasında bulunmaktadır. Bu mekanlar, filmlerde sadece bir arka plan değil, aynı zamanda hikâyenin bir parçası olarak işlev görmektedir. Mekân kullanımı, bağımsız sinemada karakterlerin duygusal ve psikolojik dünyalarını yansıtmanın bir aracı haline gelmektedir.

2000'li yıllara gelindiğinde Türkiye'de bağımsız sinema hareketi daha da çeşitlenmekte ve derinleşmektedir. Bağımsız sinemanın teknolojik yeniliklere açık olması, bu hareketin estetik ve üretim süreçlerini dönüştürmektedir. Dijital sinema, sinema teknolojik ilerlemesinin yeni bir evresi olarak yorumlanmalıdır. Teknolojik determinizmin büyüsüne kapılmadan sinema alanındaki dijital dönüşümü, ekonomi ve standardizasyon açısından sektörel, seyirci açısından sosyal, destek politikaları açısından siyasal olarak tarihsel bağlam içerisinde yorumlayıp değerlendirmemiz gerekmektedir (Erkılıç, 2012, s.98). Sinemanın sektörel yapılanması, teknoloji ile olan ilişkisi, endüstri, sanat, toplumla etkileşimi, uluslararası dolaşıma girmesi gibi farklı özellikleri bir arada bulundurması üzerine sinema politikaları geliştirilmektedir (Erkılıç, 2012, s.96).

Dijital teknolojilerin yaygınlaşması, bağımsız yapımların üretim maliyetlerini düşürmekte ve daha fazla yönetmenin kendi projelerini hayata geçirmesine olanak tanımaktadır. Türkiye sineması, uzun yıllar süren teknolojik yetersizliğini 2000'li yıllardan itibaren kapatmaya başlamıştır. İzleyicilerin, yapımcıların, dağıtımcıların ve işletmecilerin bilinçlenmesi, bir anlamda kendilerini yetiştirmelerinin sonucunda teknolojik gelişmeler Türkiye sinemasına hızlı ve olumlu biçimde yansımaya başlamıştır (Ormanlı, 2012, s.38). Özellikle şehir merkezlerinde bağımsız filmlere yer veren sanat sinemalarının yaygınlaşması, bu tür filmlerin erişilebilirliğini artırırken internet platformlarının yükselişi, bağımsız sinemanın daha geniş kitlelere ulaşmasına imkân

verir. Dijital mecralar, bağımsız yapımların dağıtım ve tanıtım süreçlerinde önemli bir araç haline gelmiştir.

Aynı zamanda dijital platformlar bağımsız filmlerin daha geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasını mümkün kılmaktadır. Tolga Karaçelik ve Azra Deniz Okyay gibi genç yönetmenler, dijital teknolojileri kullanarak yenilikçi anlatım biçimleri geliştirmektedir. Örneğin, Karaçelik'in "Kelebekler" (2018) filmi, absürt mizah ve dramatik unsurları birleştirerek izleyiciye farklı bir sinema deneyimi sunmaktadır (Ceylanlı, 2019, s. 69).

Dijital film yapım teknikleri, yönetmenlere düşük bütçelerle daha nitelikli ve istedikleri içeriklerde filmler üretme fırsatı sunmaktadır. Bu durum, bağımsız sinemacılar için yaratıcı özgürlüğü artırmakta ve daha fazla yönetmenin kendi projelerini hayata geçirmesini mümkün kılar. Özellikle genç yönetmenlerin bu teknolojik olanaklardan faydalanarak ürettikleri yenilikçi eserler, yeni Türkiye sinemasının sınırlarını genişletmekte ve gelişimini sağlamaktadır.

3.1.1 Yeni Türkiye sinemasının öncül temsilcileri

Türkiye'de bağımsız sinemanın gelişim sürecinde, bireysel yaratıcı çabalarıyla sinema dünyasına yön veren önemli temsilciler bulunmaktadır. Bu yönetmenler, sadece sanatsal üretimleriyle değil, aynı zamanda bağımsız sinema/yeni Türkiye sineması hareketinin kimlik kazanmasında oynadıkları aktif rollerle de dikkat çekmektedir. Farklı temalara, estetik yaklaşımlara ve anlatı biçimlerine sahip olan bu isimler, yeni Türkiye sinemasının çok yönlü yapısını ortaya koymaktadır. Her bir yönetmen hem yerel hem de evrensel unsurları bir araya getirerek Türkiye sinemasının özgün bir dil oluşturmasına katkıda bulunmaktadır.

> Ticari sinemaya alternatif bir sanat sineması peşinde koşan bu yaratıcı yönetmenler ("auteur" sinemacılar) arasında en dikkat çekici olanlar Reha Erdem (A Ay,1988; Kaç Para Kaç,1999), Yeşim Ustaoğlu (İz, 1994; Güneşe Yolculuk, 1998), Derviş Zaim (Tabutta Rövaşata,1996; Filler ve Çimen, 2001), Zeki Demirkubuz (C Blok,1994; Masumiyet,1997; 3. Sayfa, 1999) ve Nuri Bilge Ceylan (Kasaba,1998; Mayıs Sıkıntısı, 2000; Uzak, 2002)'dır (Daldal, 2021, s. 164).

Daldal, 1990'lara geldiğimizde, özellikle bu yeni kuşak genç ve bağımsız sinemacıların, "emek ve bölüşüm politikalarına, sınıfsal çatışmalara, neoliberal yozlaşmaya ilgisiz ve duyarsız görünen bir sinema" yaptıklarını ve bu yönetmenlerin filmlerinin, "sinema dilleri açısından Yeşilçam dönemindeki kalıpların dışında ve o dönemin çok ilerisinde" olduğunu belirtir (Daldal, 2021, s.162).

Yeni Türkiye sinemasının öne çıkan yönetmenlerinden biri olan Nuri Bilge Ceylan, minimalist anlatım tarzı ve güçlü görsel estetiğiyle sinema dünyasında özgün bir konum edinmiştir. Ceylan'ın sinemasal üslubu, çoğunlukla bireyin iç dünyasına yönelik bir keşif sürecini merkeze alırken, insan ilişkilerinin çok katmanlı yapısını ve modern yaşamın beraberinde getirdiği yabancılaşma duygusunu da derinlemesine ele alır. Erken dönem yapıtları arasında yer alan "Kasaba" (1997) ve "Mayıs Sıkıntısı (1999"), kırsal hayatın yalın ama anlam yüklü yönlerini sinematografik olarak yansıtırken, daha sonraki döneme ait "Bir Zamanlar Anadolu'da" (2011), "Kış Uykusu" (2014), "Ahlat Ağacı" (2018) ve Kuru Otlar Üstüne (2023) gibi filmleri ise bireysel anlatılar üzerinden toplumsal yapıların ve kültürel dönüşümlerin eleştirisini sunmaktadır. Ceylan'ın uluslararası festivallerde elde ettiği başarılar, Türkiye'de bağımsız sinemanın küresel ölçekte tanınırlığını artırarak sinemanın uluslararasılaşma sürecine önemli katkılarda bulunmuştur (Çiçek, 2015, s.125-138).

Yeni Türkiye sinemasının bir diğer önemli temsilci olan Zeki Demirkubuz, insan psikolojisinin derinliklerine odaklanan filmleriyle tanınmaktadır. Demirkubuz 'un eserleri, genellikle bireyin varoluşsal sorgulamalarını, ahlaki çatışmalarını ve toplumsal sınırlamalarla mücadelesini konu almaktadır. "Masumiyet" (1997) ve "Kader" (2006) gibi filmleri, karakterlerin içsel dünyalarını etkileyici bir şekilde yansıtarak, Türk sinemasında karanlık ve çarpıcı bir anlatı dili oluşturmayı başarmaktadır (Dorsay, 2014, s.78).

Derviş Zaim, bu kaşağın önemli isimlerinden biri olarak, geleneksel Türk kültüründen beslenen modern hikayeler anlatmaktadır. Zaim'in filmleri, sanat tarihi, geleneksel el sanatları ve kültürel motifler üzerinden çağdaş konuları işlemekte ve izleyiciye geçmiş ile gelecek arasında bir köprü sunmaktadır. "Tabutta Rövaşata" (1996) filmi, düşük bütçesi ve minimalist yapısıyla bağımsız sinemanın öncülerinden biri olarak

değerlendirilmektedir. “Gölgeler ve Suretler” (2010) ve “Cenneti Beklerken” (2006) gibi filmleri ise, görsel zenginlikleri ve derinlikli hikâye anlatımlarıyla dikkat çekmektedir. Zaim’in filmleri, bağımsız sinemanın estetik ve kültürel olanaklarını genişleten önemli örnekler arasında yer almaktadır (Suner, 2010, s.105)

Yeni Türkiye sinemasının öncü ve deneysel yönetmenlerinden biri olarak kabul edilen Reha Erdem, hem anlatı yapısı hem de görsel üslubuyla geleneksel sinema formlarının ötesine geçerek özgün bir sinema dili oluşturmuştur. Erdem’in sineması, biçimsel yenilikçiliği kadar tematik çeşitliliğiyle de dikkat çeker. Örneğin “Kaç Para Kaç” (1999), modern toplumun birey üzerindeki yabancılaştırıcı etkilerini sorgularken, “Beş Vakit” (2006), kırsal bir Anadolu kasabasında geçen ve zamansal döngüler üzerinden kurgulanan şiirsel anlatımıyla dikkat çeker. “Kosmos” (2010) ise gerçeküstü ve fantastik unsurları gündelik yaşamla harmanlayarak izleyiciye alışılmışın dışında bir sinema deneyimi sunar. Reha Erdem’in eserlerinde, karakterlerin içsel dünyaları ile mekân arasındaki ilişki sinematografik düzlemde ustalıkla kurulmakta; atmosferin anlatıya katkısı öne çıkan bir estetik strateji olarak kullanılmaktadır (Taş, 2016, s.75-88).

Yeni Türkiye sinemasının kadın yönetmenlerinden biri olan Yeşim Ustaoğlu, özellikle toplumsal cinsiyet, kimlik ve insan hakları gibi konuları cesur bir şekilde ele almaktadır. Ustaoğlu’nun “Güneşe Yolculuk” (1999) filmi, Türkiye’nin etnik ve siyasi meselelerini derin bir duyarlılıkla işleyerek bağımsız sinemada bir dönüm noktası yaratmaktadır. “Pandora’nın Kutusu” (2008) ve “Araf” (2012) gibi filmleri ise, bireyin toplumsal koşullarla olan ilişkisini incelikli bir şekilde yansıtmaktadır. “Araf” (2012) ve “Tereddüt” (2016) gibi eserlerinde kadın karakterlerin psikolojik derinliklerini ve toplumsal baskılar karşısındaki mücadelelerini etkileyici bir şekilde yansıtmaktadır. Ustaoğlu, Türkiye sinemasının toplumsal eleştiri gücünü artıran önemli bir yönetmen olarak değerlendirilmektedir (İlbuğa, 2018, s. 293-320).

Yeni Türkiye sinemasının başarısı, aynı zamanda bu yönetmenlerin sadece ulusal düzeyde değil, uluslararası platformlarda da tanınmasıyla daha da pekişmektedir. Türkiye’den çıkan bağımsız filmler, dünya sinemasında hem estetik hem de tematik açıdan özgün bir yer edinmektedir. Türkiye sineması bu dönemde küreselleşmeyi ve yeni

üretim, dağıtım ve gösterim modellerini başarılı bir şekilde değerlendirerek yurt dışına bir atılım gerçekleştirir. Cannes, Berlin ve Venedik başta olmak üzere tüm dünyada gösterilen Türk filmleri gösterildikleri yerlerden önemli ödüllerle geri döner (Saydam, 2020, s. 419). Nuri Bilge Ceylan'ın Cannes Film Festivali'nde kazandığı ödüller, bağımsız sinemanın uluslararası alanda ulaştığı başarıların en belirgin örneklerinden birini oluşturmaktadır. Bu ödüller, sadece birer başarı göstergesi değil, aynı zamanda Türkiye'deki bağımsız sinemanın dünya sinema tarihindeki yerini pekiştiren birer kilometre taşıdır. Ayrıca bu tür uluslararası tanınırlık, Türkiye'den çıkan bağımsız yapımların daha fazla izleyiciye ulaşmasını sağlamakta ve sinemacılara yeni iş birlikleri fırsatları sunmaktadır. Yönetmenlerin eserleri, kültürler arası bir diyalog yaratmakta ve evrensel meseleleri yerel bir bakış açısıyla ele alarak izleyiciyle buluşturmaktadır. Sözen'e (2007) göre, Türkiye sineması, kendine özgü bir sinema dili geliştirme çabası içindedir. Bu özgünlük, Türkiye sinemasının diğer dünya sinemalarından ayrıştığı noktaları ve bu farklılıkların tarihsel ve kültürel bağlamdaki anlamlarını ortaya koymaktadır.

3.1.2 2000 sonrası yeni Türkiye sinemasının önemli temsilcileri

Satır'a (2023) göre, yeni Türkiye sinemasında taşra nostaljisi, biçimsel ve içeriksel dönüşümlerle önemli bir tema haline gelmiştir. Taşra kültürü ve kırsal yaşam, özellikle 2000'lerden sonra yapılan Türk filmlerinde nostaljik bir bakış açısıyla işlenmiştir. Satır, bu dönemdeki Türk sinemasında taşra temalarının ve nostaljik anlatıların nasıl şekillendiğini ve sinemadaki yerini kapsamlı bir şekilde değerlendirmiştir. 2000'li yıllarla birlikte Türk filmlerinin bütçe ve seyirci sayıları milyonları ifade eden rakamlara ulaşmaya başlamıştır. Yaşanan artışın büyük bir canlanma yaratması ile eğitimli genç kuşak sinemacılarda uluslararası bir temsiliyetin öncelikli olarak teknik yeterlilikle yaratılabileceği düşüncesi yerleşmiştir (Göksu, 2022, s. 164). Küreselleşme ve modernleşme karşısında taşranın düşmüş olduğu handikaplı durum yer yer ironik bir biçimde resmedilse de taşra, akılcılığın karşısında duygusallığın; otomasyonun karşısında insaniliğin olduğu bir mekân olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca taşra nostaljisinde taşra mekânı çocukluk aşklarının serpildiği bir mekân olarak da idealize edilmektedir. Kent, taşraya göre daha kompleks bir yapı olarak görülürken, taşrada yaşam daha kolaydır. İşler

ortak bir biçimde halledilir, insanlar arasındaki ilişkiler daha sahicidir ve pragmatizmden uzaktır (Satır, 2023, s.15).

Türkiye sinemasında içeriksel ve biçimsel açılımlar geliştikçe, farklı mecralarda üretilen filmler yeni sorunlarla karşılaşmaya başlamıştır. Amerikan sinemasının uzun yıllardan beri artık zincirleşerek tekelleşen salon ve dağıtım şirketlerinin aralığında kendine yer bulamayışı, alternatif çabaları beraberinde getirmiştir. Bu durum "Yeni Sinema Hareketi" oluşumunu tetikleyen unsur olmuştur (Yıldırım, 2017, s. 305).

> Aralarında Pelin Esmer, Tolga Esmer, Hüseyin Karabey, İnan Temelkuran, Seyfi Teoman, Yeşim Ustaoğlu, Derviş Zaim, Özcan Alper'in de bulunduğu bir grup yönetmen ve yapımcı, 2010 yılında düzenledikleri basın toplantısında: "Önümüzde uzun bir yapılacaklar listesi var. Biz ilki ile karşınıza çıkıyoruz. Üretmek temel sorunlarımızdan biri, ama onun kadar yakıcı olan bir sorun da filmlerimizin seyirci ile hak ettikleri şekilde buluşamaması. Bu anlamda, filmlerimizin daha çok izlenmesi için çalışacağız. Önümüze koyduğumuz hedef, Sinematek ruhu taşıyacak alternatif gösterim mecraları yaratmak ve bunları ülke çapında yaygınlaştırmak… (Yıldırım, 2017, s. 305)

Bir araya gelen sinemacılar güçlükleri aşmak için yeni yöntem arayışına girmişlerdir. Akser'e göre, Türkiye sinemasında bağımsızlığını ilan eden en örgütlü grup; kendi ekibi ve hatta sinema salonu olan Bağımsız Sinema Hareketi'dir. *"Bu hareketin film şirketleri, festivalleri, workshopları ve eleştirmenlerle iyi ilişkileri vardır."* Özcan Alper, Hüseyin Karabey, Seyfi Teoman, Seren Yüce ve Tolga Karaçelik yeni bağımsız dalga hareketinin önemli temsilcileridir (Akser, 2012, s.38).

Yeni Türkiye sinemasının genç nesil yönetmenleri arasında yer alan Azra Deniz Okyay, ilk uzun metrajlı filmi "Hayaletler" (2020) ile dikkat çekmektedir. Okyay, toplumsal eşitsizlikler, kentsel dönüşüm ve bireysel direniş temalarını işleyerek güncel sorunları bağımsız sinema estetiğiyle yorumlamaktadır. Film, farklı karakterlerin kesişen hikayelerini anlatarak, modern Türkiye'nin karmaşık sosyal yapısını gözler önüne sermektedir. Azra Deniz Okyay, bağımsız sinemanın yeni yüzlerinden biri olarak gelecek vaat eden bir yönetmen profili çizmektedir. Okyay'ın "Hayaletler" filmi gibi eserler, Türkiye sinemasının gelecekte nasıl daha geniş bir etki alanı yaratabileceğini göstermektedir. Türkiye Sineması genelinde kadının birinci planda olduğunu söylemek

mümkün değilken, kadın yönetmenlerin bu kurgusu kadının sesini duyurmaktadır (Ceylanlı, 2019, s. 69).

Pelin Esmer, belgesel ve kurmaca sinema arasında bir denge kurarak bağımsız sinemaya özgün bir yaklaşım sunmaktadır. Esmer'in "11'e 10 Kala" (2009) ve "Gözetleme Kulesi" (2012) gibi filmleri, karakterlerin içsel yolculuklarını toplumsal meselelerle harmanlamaktadır. Belgesel kökeninden gelen gerçekçi yaklaşımı, filmlerine samimi ve doğal bir atmosfer kazandırmaktadır. Esmer, minimalist anlatım diliyle yeni Türkiye sinemasının estetik olanaklarını zenginleştirmektedir (Güngör Kılıç, 2020, s. 171-180).

Yeni Türkiye sinemasının önemli temsilcilerinden biri olan yönetmen Emin Alper, toplumsal ve politik meseleleri distopik ve sembolik bir anlatımla harmanlayan filmleriyle tanınmaktadır. Alper'in sineması, Türkiye'nin toplumsal dinamiklerini eleştirel bir bakış açısıyla yansıtarak, insan doğası, otorite ve korku gibi temaları derinlemesine işler. Filmlerinde gerilim ve dramatik yoğunluk yaratma konusunda ustalık gösteren Alper, bu özellikleriyle yeni Türkiye sinemasında özgün bir yer edinmiştir (Gürbüz, 2025, s.25-46).

Yeni Türkiye sinemasının usta yönetmnelerinden Derviş Zaim, üniversite yıllarında Sinema ve Fotoğraf Kulübü ile ve özellikle Üstün Barışta'nın öğretileriyle olan ilişkisi, sinemaya yönelmesinde önemli bir rol oynadı. Kimliğin ve çatışmanın kültürel boyutlarına olan ilgisi, lisansüstü eğitimi sırasında Warwick Üniversitesi'nden Kültür Çalışmaları alanında yüksek lisans derecesi almasıyla daha da derinleşti (Barış S., Tuba D., 2021). Zaim'in yönetmenlik kariyeri, Kamerayı Asın (1991) adlı deneysel videoyla başladı ve ardından Kıbrıs sorununu ele alan Caminin Çevresindeki Taş (1993) belgeseli izledi. Uzun metrajlı filmleri arasında Tabut Seksek (1996), Filler ve Çimen (2000), Çamur (2003), Paralel Yolculuklar (2003, belgesel), Cenneti Beklerken (2006), Nokta (2009), Gölgeler ve Suretler (2010), Devir (2012), Balık bulunmaktadır. (2014), Rüya (2016) ve Flashback (2020). Bu filmlerin çoğu uluslararası alanda tanındı ve çeşitli film festivallerinde ödüller kazandı. Zaim'in işlerinin gövdesi, savaş, hafıza, kültürel kimlik ve etnik çatışmanın sosyo-politik sonuçları gibi temalarla derin bir ilişki içinde olmasıyla karakterize edilir ve doğrudan kişisel geçmişinden ve kültürel çalışmalardaki akademik

geçmişinden yararlanır. Katkıları, sinematik ve edebi çıktıları kökenlerinin tarihsel ve kültürel karmaşıklıklarıyla derinden iç içe geçmiş, çok disiplinli bir sanatçı olarak konumunu güçlendiren birden fazla disiplini kapsar.

Yeni Türkiye Sinemasının öncü yönetmenlerinden Tolga Karaçelik Oyuncu, Yönetmen, Yapımcı, Senarist. 1 Ocak 1970, İstanbul doğumlu. Özel Koç Lisesi ve Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nden mezun olduktan sonra master çalışmasını tamamladı. Hukuk fakültesinden sonra New York'a sinema okumaya gitti. Çeşitli dergilerde şiirleri ve öyküleri yayımlanan Tolga Karaçelik, şu anda kısa film yönetmeni ve görüntü yönetmeni olarak serbest bir şekilde çalışmalarına devam etmekte, kimi yapımlarda yapımcı, senarist ve oyuncu olarak da yer almaktadır. Tolga Karaçelik, Gişe Memuru ve Sarmaşık için Kültür Bakanlığı desteği almıştır. Kelebekler filminde ise Karaçelik farklı bir yöntem denemiştir. Indiegogo internet sitesi üzerinden imece yöntemiyle para toplamış ve filmin yapımına katkı sağlamıştır. Aynı zamanda Karaçelik, yeterli bütçeye ulaşamadığı için filmlerini kısa sürede çekmesiyle bilinir. Sarmaşık filminin çekim süresi on dokuz Kelebekler'in ise on sekiz gündür (Durdu ve Civan, 2018, s.36). Yönetmen, ileriye dönük yapacağı filmlerin konularının belli olmadığını çünkü filmlerini oluştururken o anki dertlerinden yola çıktığını belirtir (Gürsoy, 2016). Kendisi için; "Ben hikâye anlatıcısıyım. Nasıl bir ayakkabı tamircisi, ayakkabı tamir ediyorsa, ben de hikâye anlatıyorum. Anlatmazsam yaşayamıyorum. Bir yanım ölüyor" diyerek sinema yapmanın onun için önemini vurgular. Ona göre iyi bir film salonda izlenir ama sinema, o salondan çıktıktan sonra başlar. O karakterler, o hikâye seyirciyle devam ediyorsa o zaman sinema başlamıştır (Gürsoy, 2016, s.37).

16 Nisan 2012 akşamı 35. doğum gününde İstanbul'da motosikletle geçirdiği trafik kazasının ardından beyin kanaması teşhisi ile kaldırıldığı hastanede 8 Mayıs 2012 tarihinde yaşamını yitiren Seyfi Teoman'nın senaryosunu yazıp yönettiği ''Tatil Kitabı (2008)'' ve ''Bizim Büyük Çaresizliğimiz (2011)'' filmleri, yapımcılığını üstlendiği ''Tepenin Ardı (2012)'' ve yönetmen yardımcısı olarak çalıştığı ''Çarpışma (2005)'' filmlerinin afiş tasarımlarını göstergebilimsel çözümleme (semiotische Analyse) yöntemi ile analiz etmeyi amaçlamaktadır. 1 Ocak 1977 tarihinde Kayseri'de doğdu. Boğaziçi Üniversitesi İktisat Bölümü'nü bitirdi. Polonya Ulusal Sinema Okulu Lodz'da film yönetmenliği eğitimi aldı. 2004 yılında çektiği kısa metraj ''Apartman'' filmi ulusal ve

uluslararası pek çok festivalde gösterildi ve ödüller aldı. Rotterdam Uluslararası Film Festivali Hubert Bals Fonu'ndan ''Senaryo ve Proje Geliştirme Desteği'' aldı. İlk uzun metraj filmi ''Tatil Kitabı'' 2008 yılında 58. Berlin Film Festivali'ne kabul edilen tek Türk yapımı film oldu. Bu festivalin Forum Bölümü'nde dünya galası yapılan film, Türkiye'de 27. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde 'Ulusal Yarışma' bölümünde En İyi Film ve FIPRESCİ Ödülleri'ni kazandı (Evren, 2014:580).

Hüseyin Karabey, dünya festivallerini gezen ve çok sayıda ödül kazanan ilk uzun metrajı *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom*'u (2008) takiben birbirinden çok farklı türlerde işlere imza attı. *Unutma Beni İstanbul*'un (2010) yapımcılığını ve artistik yönetmenliğini üstlendi, Rakel Dink'in konuşmasını temel alan animasyon *Hiçbir Karanlık Unutturamaz*'ı (2011) yönetti, *F Tipi Film* (2012) projesine bir kısa filmle katkıda bulundu ve nihayet ikinci uzun metrajı *Sesime Gel*'le (*Were Dengê Min*, 2014) karşımızda. Prömiyerini şubat ayında Berlinale'de yaptıktan sonra İstanbul Film Festivali'nde yarışan film, 90'lar Türkiye'sinin en karanlık günlerine dair bir öyküyü, nispeten iyimser bir yaklaşımla ele alıyor.

2000 sonrası Türk sinemasına politik olarak damga vuran Özcan Alper, 1996- 1999 yılları arasında sinema kariyerini etkileyen MKM Sinema Atölyesi'ne katılır. Daha sonra, Alper 1999-2001 yılları arasında Nazım Hikmet Kültür Merkezi'nde sinema derslerine de katılır (Ankara Sinema Derneği, 2023). Alper, 2000 yılından sonra ise Yeşim Ustaoğlu'nun asistanlığını yaptığı gibi, *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom* (2008) filminde de Hüseyin Karabey'e asistanlık yapar (Hızlı, Ertürk, Mater, 2010: 162-188).

Özcan Alper, senaristliğini ve yönetmenliğini Kazım Öz'ün yaptığı 66 dakikalık uzun metrajlı *Fotoğraf* (2001) filminde oyuncu olarak oynar. Alper oyunculuk dışında, yönetmenliğini Kazım Öz'ün yaptığı 28 dakikalık kısa metrajlı *Ax (Toprak)* (1999) filminde ve yönetmenliğini Handan İpekçi'nin yaptığı 112 dakikalık uzun metrajlı *Saklı Yüzler* (2006) filminde yönetmen yardımcılığı yapar. Ayrıca, Alper kendisinin yazıp yönettiği 108 dakikalık *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filminin kurgusunu Ayhan Ergürsel, Thomas Balkenhol ve Umut Sakallıoğlu ile birlikte yapar. Özcan Alper'in yönetmenliğini yaptığı orta metrajlı belgeseller ve kısa metrajlı kurmaca filmlerden sonra, yönetmenliğini yaptığı uzun metrajlı kurmaca filmlerden bahsedilmelidir. Alper'in yönetmenliğini

yaptığı beş tane uzun metrajlı kurmaca film bulunmaktadır. Bu beş uzun metrajlı kurmaca film şu şekildedir: Bu filmlerden ikisi, senaristliğini ve yönetmenliğini kendisinin yaptığı 102 dakika 29 saniyelik "Sonbahar" (2008) ve 108 dakika 43 saniyelik "Gelecek Uzun Sürer" (2011)'dir. Yönetmenliğini tek başına yaptığı diğer filmleri; senaryosunu Ahmet Büke ile birlikte yazdığı 126 dakika 57 saniyelik "Rüzgârın Hatıraları*"* (2015), senaryosunu Murat Uyurkulak ile birlikte yazdığı 114 dakika 55 saniyelik "Karanlık Gece" (2022) ve senaryosunu Kemal Varol ile birlikte yazdığı 102 dakika 36 saniyelik "Âşıklar Bayramı" (2022)'dır. Özcan Alper, filmlerindeki politik tutumuyla Türk sinemasında dikkat çeken yönetmenlerin arasında yer almaktadır. Günümüzde Türk yönetmenler arasında toplumsal bellek ve aidiyet konusunda film üreten sayılı yönetmenlerdendir. Bu konular üzerine çokça odaklanan Alper, toplum hafızasındaki önemli tarihsel olayları filmlerinde ele alarak bireysel bir düzlemde politik bir söylemle yeniden ele almaktadır. Bu tutumuyla geçmişle yüzleşme ekseninde filmler yazıp çekerek Türk sinemasına önemli politik yapımlar kazandırmaktadır (Akmeşe, 2023, s.207). Türk sinemasının istisnalar hariç 1980'den sonra bireyselleşmeye başladığı ve 1990 sonrası dönemde bu durumun devam ettiği düşünülürse Özcan Alper'in bu tutumu politik bir şekilde belirmektedir.

3.1.3 Emin Alper sineması

3.1.3.1 Emin Alper'in biyografisi

Emin Alper 1974 yılında Karaman'da doğmuştur. Liseyi Ankara Fen Lisesi'nde bitirip B Boğaziçi Üniversitesi'nde İktisat ve Tarih okuyan Alper, Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü'nde (ATA) Modern Türkiye Tarihi üzerine doktora yapmıştır.

Alper, 18 yaşındayken izlediği Emir Kusturica'nın Çingeneler Zamanı filminden etkilenir ve "kendi deyimi ile "sinemanın büyüsünün farkına varır". Üniversitede senaryo denemeleri yapan Alper, o dönem üniversitenin sinema kulübüne de üyedir. Vaktinin çoğunu sinema kulübünde, bir kısmı film sektöründe de çalışmakta olan arkadaşlarıyla geçirir." (www.cumhuriyet.com). Bu dönemde arkadaşları ile "Görüntü" dergisini çıkaran Alper'in, sinema ve siyaset üzerine Tarih ve Toplum, Birikim, Mesele, Altyazı ve Görüntü gibi dergilerde yazıları da yayımlanmıştır.

Yönetmenin ilk uzun metraj filmi olan “Tepenin Ardı” (2012), yönetmenin en çok dikkat çeken işlerinden biridir. Film 31. İstanbul film Festivalinde En İyi Film ve En İyi Senaryo ödüllerini almıştır. 62. Berlin Film Festivalinde de Caligari Ödülü, En iyi İlk Film Mansiyon ödülünü alan film başka uluslararası birçok festivalden de ödül ile dönmüştür.

2015 yılında çektiği “Abluka” filmi ile Venedik Film Festivalinde Jüri Özel ödülü, 48. SİYAD Türkiye Sineması Ödüllerinde En iyi Film, En İyi Senaryo ve En İyi Kurgu ödülü alan ikinci filmi de bu ödüllerin yanı sıra çok sayıda festivalden farklı kategorilerde ödül almıştır (www.sol.org.tr).

Alper’in üçüncü filmi olan “Kız Kardeşler” (2019), 38. İstanbul Film Festivali’nde En İyi Yönetmen ve Jüri özel ödülü dahil olmak üzere beş ödül almıştır (www.hürriyet.com.tr).52. SİYAD ödüllerinde sekiz dalda ödül alan film, uluslararası birçok festivalde de çeşitli dallarda ödül almıştır.

Emin Alper’in son filmi olan “Kurak Günler” (2022), Cannes Film Festivali, Rotterdam Film Festivali gibi çok sayıda uluslararası festivalde resmi seçim içerisinde gösterime girmiş, 59. Antalya Film Festivali’nde En iyi Yönetmen dahil olmak üzere dokuz ödül almıştır. 55. SİYAD Türkiye Sineması Ödülleri filminde En İyi Film ve En İyi Yönetmen ödülleri dahil olmak üzere sekiz ödül alan film, Avrupa Film Ödülleri’nde En İyi Kurgu, 69. Pula Film Festivali’nde üç ödül almıştır. Film çok sayıda festivalden de farklı kategorilerde ödüllerle dönmüştür (www.artfulliving.com).

Yönetmen halihazırda, Hollanda merkezli Circe Films ve Yunanistan merkezli Horsefly Films ile ortak olarak geliştirilen, Eurimages destekli “Kurtuluş” adlı filminin çekimlerine başlamıştır. Film, aşiretler arasındaki savaşta farklı görüşlerden iki kardeşin güç, toprak ve hayatta kalma mücadelesini konu edinmektedir (www.boxofficeturkiye.com).

3.1.3.2 Emin Alper’in filmografisi

Mektup (2005) / Kısa Film

Süre: 13 dk.

Yazan ve Yöneten: Emin Alper

Yapımcı: Fevziye Hazal Yazan

Görüntü Yönetmeni: Can Eren, Kurgu: Can Eren

Ses: Duygu Özbağcı, Baran Tekay

Oyuncular: Uğur Bilgin, Taylan Ertuğrul, İrem Çakmak, Tanju Tuncel, Onur Buldu, Berrin Alganer, Gökdeniz Salko, Müslüm Çalasın

Konu: 17 Ağustos 1999 depreminden sonra İzmit Postanesi'nde görevliler yıkılan evlere gelen mektupları gönderilen adreslere geri postalamak ile meşguldürler. İçlerinden bir görevli yere düşünce ağzı açılan bir mektubu merak eder ve gizlice okumaya başlar (Uçar, 2019, s.74).

Rıfat (2006) / Kısa Film

Süre: 17 dk.

Yazan ve Yöneten: Emin Alper

Yapımcı: Emin Alper

Görüntü Yönetmeni: İlker Berke

Kurgu: Erkan Erdem

Oyuncular: İbrahim Doğan, Emrah Yaralı, Burçin Ekici, Atilla Lök.

Konu: Oğlu ile beraber küçük bir evde yaşayan İbrahim bir gece yarısı, eve kanlar içerisinde gelen oğlu Rıfat'ı görünce şoka girer. Rıfat, arkadaşları ile birlikte mahalle duvarlarına yazı yazarken, polisin açtığı ateş sonucu vurulmuştur. Gece süresince İbrahim, oğlunu hayata döndürmek için ne gerekiyorsa yapmaya çalışır (Uçar, 2019, s.75).

Tepenin Ardı (2012) / Uzun Metraj

Süre: 94 dk.

Yazan ve Yöneten: Emin Alper

Yapımcı: Emin Alper, Seyfi Teoman, Enis Köstepen

Görüntü Yönetmeni: George Chiper Lillemark

Kurgu: Özcan Vardar Oyuncular: Berk Hakman, Tamer Levent, Mehmet Özgür, Banu Fotocan, Reha Özcan.

Konu: Orman İşletme Müdürlüğü'nden emekli olan Faik, babasından miras kalan bir yayla arazisini işlemeye başlar ve arazisine bakması için ortakçı bir aile ile anlaşır. Bir gün Faik'in oğlu Nusret, çocukları Zafer ve Caner ile birlikte tatil yapmak amacıyla babasını ziyarete gider. Ancak tam bu esnada Faik, karşı tepenin arka tarafında çadır kuran Yörükler ile kavga etmektedir (Uçar, 2019, s. 75-76).

Abluka (2015) / Uzun Metraj

Süre: 119 dk.

Yazan ve Yöneten: Emin Alper

Yapımcı: Nadir Öperli, Doruk Acar, Enis Köspeten (Fransa-Katar ve Türkiye Ortak Yapımı)

Görüntü Yönetmeni: Adam Jandrup

Kurgu: Osman Bayraktaroğlu

Oyuncular: Mehmet Özgür, Berkay Ateş, Tülin Özen, Müfit Kayacan, Ozan Akbaba, Fatih Sevdi, Ahmet Melih Yılmaz, Mustafa Kırantepe.

Konu: Kadir, yirmi yıl hapis yatmasının ardından şartlı olarak tahliye edilir. Tahliye edilmesinin şartı ise çöp toplayıcısı gibi gözükerek, gecekondu mahallelerinde gezinerek muhbirlik yapmaktır. Kadir, mahalle mahalle gezerek, çöpleri inceler ve içerisinde bomba yapımında kullanılan malzemelerin olup olmadığına bakar. Kadir'in kardeşi Ahmet ise belediye görevlisidir ve ekibi ile birlikte şehrin gecekondu bölgelerinde bulunan sokak köpeklerini toplamaktadır. Kadir, kardeşiyle yakınlık kurma konusunda çaba gösterse de

Ahmet bu çabaları görmezden gelir. İki kardeşin yaşadıkları mahalle ablukaya alınınca, olaylar birbirine karışmaya başlar. (Uçar, 2019, s.76).

Kız Kardeşler (2019) / Uzun Metraj

Süre: 108 dk.

Yazan ve Yöneten: Emin Alper

Yapımcı: Muzaffer Yıldırım, Nadir Öperli (Türkiye, Almanya, Hollanda, Yunanistan Ortak Yapımı)

Görüntü Yönetmeni: Emre Erkmen

Kurgu: Çiçek Kahraman

Oyuncular: Cemre Ebuzziya, Ece Yüksel, Helin Kandemir, Müfit Kayacan, Kayhan Açıkgöz

Konu: Zengin ailelere evlatlık verilmiş üç kız kardeşin, farklı sebeplerle köylerine geri gönderilmesini ve kız kardeşlerin şehre dönmek için buradan kaçmaya çalışmalarını konu edinmektedir.

Kurak Günler (2022) / Uzun Metraj

Süre: 128 dk.

Yazan ve Yöneten: Emin Alper

Yapımcı: Nadir Öperli, Kerem Çatay

Görüntü Yönetmeni: Christos Karamanis

Kurgu: Özcan Vardar, Eytan İpeker

Oyuncular: Selahattin Paşalı, Ekin Koç, Erol Babaoğlu, Selin Yeninci, Erdem Şenocak, Ali Seçkiner Alıcı, Hatice Aslan, Sinan Demirer, Eylül Ersöz, Nizam Namidar, Onur Gürçay, Emin Alper.

Konu: Genç bir başsavcı olan Emre, küçük bir kasabaya atanır. Kendini büyük bir ciddiyetle işine veren Emre kasabada büyük bir saygıyla karşılanır. Ancak bir süre sonra kasabada bazı insanlarla bir takım garip ve gergin anlar yaşlar. Emre ile belediye başkanı Selim, yerel gazetede çalışan Murat ve kasaba eşrafı arasında yaşanan çekimeler gün geçtikçe artar.

3.1.3.3 Emin Alper sineması

Emin Alper, toplumsal ve politik meseleleri distopik ve sembolik bir anlatımla birleştiren filmleriyle tanınmaktadır. Alper'in filmleri, Türkiye'nin toplumsal dinamiklerini eleştirel bir bakış açısıyla yorumlamaktadır. Yönetmenin eserlerinde, insan doğası, otorite, yersizyurtsuzlaşma ve korku gibi temalar güçlü bir şekilde işlenmektedir. Emin Alper, filmlerinde gerilim ve dramatik yoğunluk yaratma konusunda ustalık göstermekte ve bu özellikleriyle yeni dönem Türkiye sinemasında özgün bir yere sahip olmaktadır.

Emin Alper'in "Tepenin Ardı" (2012) ve "Abluka" (2015) gibi filmleri, taşra temsiline politik bir boyut eklemekte ve bu mekânı paranoya, gözetim, dışlama ve iktidar ilişkilerinin simgesi haline getirmektedir. "Tepenin Ardı" filminde taşra, dış düşman korkusuyla şekillenen kapalı bir erkekler dünyasında, kolektif hafızanın ve düşmanlaştırma refleksinin yeniden üretildiği bir mekân olarak temsil edilmektedir.

Emin Alper filmlerinde taşranın tekinsizliği, güvensizliği ve ötekiyle kurmuş olduğu ilişki kötülük olgusunu da düşündürerek ele alındığı görülür. Alper'in ilk uzun metraj filmi olan Tepenin Ardında' dan itibaren filmlerinde taşra merkezi konumdadır.

> Filmde taşra tekinsizliğin, ötekine duyulan nefretin, paranoyanın, iki yüzlülüğün, erkek egemenliğinin bir parçasına dönüşür. Hem Tepenin Ardında filminde hem de sonraki dönemde çekmiş olduğu Abluka, Kızkardeşler ve Kurak Günler filmlerinde ince bir biçimde kurulan kolektif kötülük gözler önüne serilir. Taşranın kötücül yüzü, Alper filmlerinin ana konularından birisine dönüşmüştür. Ancak bu kötücül yüz sadece taşrada geçerli değildir. Taşra bu kötücül yüzün daha fazla ortaya çıkarmanın imkân sağlamaktadır. (Boz, 2024, s. 89).

Sancar'a göre, "Abluka" filmi, "biçimsel ve içeriksel anlamda postmodern özellikler taşıyan distopik bir anlatıdır." Abluka filminde yaratılan karamsar dünya tahayyülü

Türkiye'nin 1990'lı yıllarına tekabül eden politik iklimini yansıtmaktadır. Ancak Sancar, söz konusu tahayyülün filmik evrenin ancak arka planını oluşturduğunu belirtir. Filmde asıl aktarılan, "iki kardeş arasında cereyan eden ilişkiden yola çıkılarak kurgulanan psikolojik gerilimdir. Zira neyin gerçek, neyin gerçek dışı olduğunun filmin son anına kadar anlaşılmadığı bir yapımda distopya anlatılara özgü eleştirelliğin zayıfladığı da söylenebilir" (Sancar, 2023, s.23-24)

Emin Alper'in üçüncü uzun metrajlı filmi olan "Kız Kardeşler" filminde de taşra karşımıza çıkar. Ancak bu sefer *"üç kız kardeşin şehre ve şehrin ifade ettiği yaşam tarzına yönelik duydukları özlem yersizyurtsuzlaşmaya karşılık gelirken, taşranın kendisi modern ve ilerlemeci şehrin aksine zamanın yavaş ve döngüsel bir heterotopya olarak izleyicinin karşısına çıkarılmıştır"* (Aytaş ve Ulutaş, 2021, s.61). Filmde modern dünyanın yeni koşullarının yersizyutruzlaştırdığı karakterlerin yeniden yurt edinme arzusu ile donatan Alper, modern toplumun dinamiklerine kendi perspektifinden bir eleştiri getirmektedir. "Kız Kardeşler" filmi sosyolojik açıdan Türkiye toplumuna yönelik de önemli eleştiriler barındırmaktadır. Film, sınıf çatışmaları, iktidar ve toplumsal cinsiyetçilik ekseninde sıkışıp kalan üç kız kardeşin öyküsünü anlatırken bir yandan da bu alanda sıkışanın sadece kadınlar olmadığına dikkat çeker. *"İktidara sahip olan yalnızca kadınlar üzerinde değil, alt sınıftaki erkekler üzerinde de güç sahibidir"* (Şeylan, 2021, s.1760).

Emin Alper son filmi olan "Kurak Günler" de ise küçük bir kasaba üzerinden hukuk ve ahlak çatışmasını, mekân ve zamanın belirsizliğini bir anlatı unsuru olarak kullanarak izleyiciye yalnızca bir hikâyeyi izlemekle sınırlamaz; aynı zamanda bir sorgulama sürecine dahil eder (Can Gürbüz, 2025, s.37).

> Emin Alper için sinema, toplumsal, politik, sosyolojik ve etnik bir meseledir. Bu doğrultuda yönetmenin filmleri, geleneksel ve egemen sinema anlayışının ötesinde, alternatif düşünceler içerisinde yapılan muhalif ve eleştirel filmlerdir. Sonuç olarak yönetmenin, ideolojik açıdan bağımsız olduğunu söyleyebiliriz. İdeolojik filmlerin, belirli bir seyirci kitlesine de hitap ettiğini düşünürsek, bu noktada yönetmenin filmlerinin seyretme ilişkisi açısından da bağımsızlığını değerlendirmek faydalı olacaktır (Uçar, 2019, s.82).

Yeni dönem Türkiye sinemasının önemli temsilcilerinden biri olan Emin Alper'in filmlerini ekonomik bağımsızlık bağlamında değerlendirdiğimizde filmlerinin genellikle farklı ülkelerden finansman sağlayan ortak yapım eserler olduğu görülmektedir. Ayrıca Kültür Bakanlığı, Eurimages gibi farklı kuruluşlardan da destek aldığı filmleri vardır (Tepenin Ardı, 2012, Abluka, 2015 vb.). Türkiye'de artık bağımsız filmler Avrupa sinemasında olduğu gibi ülkemizde de ortak yapımcılar aracılığıyla yapılabilmektedir (s.78) ve Alper'in de filmlerinin bu bağlamda ekonomik bir bağımsızlıkla üretildiği görülmektedir.

Emin Alper'in filmleri anlatısal açıdan da bağımsız niteliktedir. Alper'in Yeşilçam'ın geleneksel anlatı kalıplarının dışında, kendine özgü bir sinema dili kullandığı; önetmenin filmlerinde, "kötülük, suç, günah, paranoya, mülkiyet, ötekileştirme, otorite, militarizm, düşman yaratma ve ataerkillik gibi ortak temalarını kullanarak kendi sinemasını yarattığını söylemek yanlış olmayacaktır. Ayrıca Alper'in, filmlerinde klasik anlatı kalıbının dışına çıkarak, alegorik bir anlatıma sıklıkla başvurduğu da görülür. Alper'in filmlerinde mekanlarda film anlatısında ortak bir amaca hizmet eden bir unsur olarak karşımıza çıkar: klostrofobi (Uçar, 2019, s.78-79).

4. YÖNTEM

Bu çalışmada Dawid Bordwell ve Kristin Thompson'un sinematografik anlatı tasviri yöntemi kullanılacaktır. Bordwell ve Thompson, "Fim Sanatı" (2008) adlı eserlerinde sinematografiyi "Çekimin Fotoğrafik Kapsamı", "Çekimin Çerçevesi" ve "Çekimin Süresi" olmak üzere üç ana başlık altında inceler.

Çekimin Fotoğrafik Kapsamı: Bu kategori analiz yönteminin başlangıcını oluşturur. Bordwell ve Thompson, "Çekimin Fotoğrafik Kapsamı", başlığı altında "Tonlamalar Alanı", "Hareketin Hızı" ve "Perspektif" gibi sinematografik anlatım unsurlarını sıralar (2008, s. 162).

Bordwell ve Thompson tonlamalar alanı başlığı altında yönetmenin müdahalesi ile belirlenen çekim sırasında ve sonrasında müdahale edilebilen; kontrast, renk, renk kontrastı ve pozlamadan bahseder. "Bir görüntü tamamen gri ya da tamamen siyah-beyaz görünebilir. Görüntü renklerin bir alanını gösterir. Dokular net bir şekilde göze çarpabilir ya da bir belirsizliğin içine çekilebilir." (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 162). Ekranda görünen "Hareketin Hızı" bir diğer önemli unsurdur.

> Kuşkusuz filme alınacak olayı sahneleyen yönetmen aksiyon hızını (sınırlar içinde) belirleyebilir. Ancak bu hız sinemaya özgü olan bir fotoğrafik güçle kontrol edilebilir. Bu ekranda görülen hareketin hızının kontrolüdür.
>
> (…) Etkileyici efektleri artırmak için yönetmenler çekimin akışı sırasında hareketin hızını değiştirebilirler (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 166-167).

Yazarlar, hızlı çekim (fast motion), yavaş çekim (slow motion) ve hızlandırılmış hareket (time lapes) gibi yöntemlerin kullanımının dramatik etkiyi yaratma ve zamansal algıyı yönetme konusundaki etkilerini "Hareketin Hızı" kapsamında değerlendirirler (2008, s. 167-168).

Resim, mimarlık ve fotoğrafın ardından sinema sanatında da geniş bir kullanım alanı olan "Perspektif", "Çekimin Fotoğrafik Kapsamı" kategorisi içinde son unsurdur.

> Görüntüdeki perspektifin kontrolü yönetmen için çok önemlidir. Bu süreçteki başlıca değişken objektifin odak uzunluğudur. …Odak uzunluğu görüntüdeki şeylerin algılanan büyüklüğünü, derinliğini ve ölçeğini değiştirir. Bizler genellikle perspektif üzerine etkileri temelinde üç tip objektifi ayırt ederiz: Kısa odaklı (geniş-açılı) objektif, orta odaklı (normal) objektif, Uzun odaklı (teleobjektif) objektif (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 168-169).

Bordwell ve Thompsan, odak uzunluklarının izleyicinin deneyimini etkilediğine dikkat çeker. Nesnelerin ya da karakterlerin biçimini bozan objektiflerle etkili niteliklerin gösterilebileceğini; yönetmenin soyut bir resimde olduğu gibi, kesintisiz bir mekân yaratmak için hem psikolojik hem de mekân yaratmada, mekânı psikolojik bir etki katarak sunulmasında oynadığı önemli rollere değinir (2008, s. 170-173).

Çekimin Çerçevesi: Filmin tüm unsurlarının izleyiciye sunulduğu çerçeve hiç kuşkusuz anlam üzerinde önemli etkiye sahiptir. Bordwell ve Thompson, "Çerçevenin Oranları ve Biçim", "Ekran İçi ve Ekran Dışı Mekân", "Çerçevenin Açısı, Düzeyi, Yüksekliği ve Mesafesi", "Hareketli Çerçeve" olmak üzere dört başlık altında bu konuyu ele alır.

> Her görüntüde çerçeve yalnızca nötr bir sınır değildir; çerçeve görüntü içindeki malzemeye *belirli bir bakış noktasını* dayatır.
>
> (…)Çerçeveleme (1) çerçevenin oranı ve biçim; (2) çerçevenin ekran içi ve ekran dışı mekânı tanımlama tarzı; (3) çerçevenin mesafeyi, açıyı, görüntüye bakış noktası yüksekliğini dayatma tarzı ve (4) çerçevenin mizansenle ilişki içinde hareket etme tarzı aracılığıyla güçlü bir şekilde görüntüyü etkiler (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 182).

Kadrajın maddi ölçülerini belirleyene çerçeve oranı hiç kuşkusuz anlatımın sınırlarını da çizer. "Çerçevenin eninin çerçevenin yüksekliğine oranına çerçeve oranı denir" (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 183). Yönetmenin ekran formatına yönelik tercihleri izleyicinin beklentisini biçimlendiren, izleyicinin dikkatine yol gösteren önemli bir unsurdur. İzleyicinin dikkati, kompozisyon modelleri veyahut "maskeleme aracılığıyla yoğunlaştırılabilir ya da çeşitli ilgi noktaları veya ses ipuçları kullanılarak dağıtılabilir" (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 187).

Çerçeve görüntüyü sınırlarken bir yandan da süre giden dünyadan, bize göstermek için bir yaşam dilimini seçer ve mekânın geri kalanı *ekran dışı* kalır (Bordwell ve Thompson,

2008, s. 187). Ekran dışında kalan mekân veya karakter ile ilgili ipucu veren ya da anlatıyı destekleyen ve besleyen unsur sestir. Ses yoluyla kurulan ilişki sayesinde sahneler, planlar, mekanlar arası geçişlerde zamansal ve mekânsal bütünlüğün yaratılmasını sağlayan bir unsur olarak karşımıza çıkar.

Çerçeve konusunda en önemli şeylerden biri de kameranın konumudur. Bordwell ve Thompson'a göre, çerçeve izleyiciyi çekimin mizansenine bakan bir açıya yerleştirir. Kamera her yere yerleştirilebilir olduğu için bu tip açıların sayısı sınırsızdır. Bunlar genel bir sınıflandırmayla; karşıdan açı, üst açı ve alt açıdır. Yönetmenin bu açılardan yana tercihleri ise sinematografik anlatımda farklı anlam inşalarına sebebiyet verir. Örneğin; üst açı acziyet duygusunu vurgulamak için kullanılırken, alt açı yücelik, güçlü konumda olma anlamlarını inşa etmek için kullanılır. Çerçevenin düzlemi (ufuk çizgisine göre düzlüğü ya da eğriliği) ile oynanması yoluyla da farklı dramatik etkiler yaratılabilir. Örneğin; çerçevenin bir yana doğru yatık, eğimli olması olağandışı, ters bir durumun yaşandığı izlenimini yaratır. "Kamera açısı kısmen yükseklikle ilgilidir." Çerçeveleme genellikle izleyiciye dekorlar ve figürlerle ilişkili olarak belirli bir yüksekliği yerleştirilmiş olma hissi verir (Bordwell ve Thompson, 2008, s.189-190).

> Görüntünün çerçevelenmesi bizi belirli bir açıya ve yüksekliğe değil ve bir düz ya da eğimli düzeye değil, aynı zamanda belirli bir mesafeye de yerleştirir. Çerçeveleme çekimin mizansene uzak ya da yakın olma duygusunu sağlar. Çerçevelemenin bu yanına *kamera mesafesi* denir (Bordwell ve Thompson, 2008, s.190).

Çekimler yaygın olarak kullanılan bu farklı mesafeler çekim ölçekleri olarak tutarlı bir ölçüt olarak karşımıza çıkar; aşırı genel çekim, genel çekim, orta genel çekim, orta çekim, yakın-çekim.

Filmde çerçevelene malzemeye göre çerçeveyi hareket ettirmek mümkündür. Hareketli çerçevesinin çerçevelenmesinin değişmesi anlamına gelir. Çekim esnasında kameranın açısını, düzeyini, yüksekliğini ve mesafesini değiştirerek konuya yaklaşılması ya da uzaklaşılması, takip edilmesi gibi sinematografik anlatı unsurları kullanılır (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 194). Kameranın yatay ekseninde sağa ya da sola doğru döndüğü *pan hareketi*; kameranın dikey ekseninde aşağı veya yukarı doğru hareketi olan *tilt hareketi*; kameranın gövdesi ile birlikte tamamen yer değiştirerek zemin boyunca ileri, geri,

dairesel, diyagonal ya da bir yandan diğer yana doğru yaptığı *kaydırma hareketi*; kameranın bağlı bulunduğu mekanik bir aygıt yoluyla yukarı, aşağı ve yana doğru yaptığı *vinç hareketidir*.

Kamera hareketleri çoğu zaman görüntünün mekanındaki enformasyonu artırırlar ve nesnelerin durağan çerçevelere göre daha net ve canlı görünür hale gelmesini sağlarlar. Her bir kamera hareketi sinematografik anlatımın yaratımında farklı işlevler görürler.

> Kaydırmalı çekimler ve vinç çekimleri çerçeve kendi yönelimini sürekli değiştirirken, geçen nesneler üzerine devamlı değişen perspektifler sağlar. Nesneler kamera onların etrafında kavis (yani yay) çizdiğinde daha gerçek ve üç boyutlu görünürler. Pan ve tilt çekimleri mekânı hem yatay hem de dikey olarak kesintisiz sunar (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 195).

Hareketli bir çerçevenin hızı ve süresi de anlatı için oldukça önemlidir. Bordwell ve Thompson sinematografik anlatı analizinde son olarak "Çekimin Süresine" değinir.

Çekimin Süresi: "Her çekimin ölçülebilir bir ekran süresi vardır, sinema tarihinde yönetmenler kısa ya da uzun çekim tercihlerinde önemli farklılıklar göstermişlerdir "(Bordwell ve Thompson, 2008, s. 208). Sinemada bir olayın sahnelemesinde sahne, planlara bölünerek çekildiğinde sinemasal zaman gerçek zamandan daha uzun bir zaman dilimini kapsayabilirken, bütün bir sahneyi tek bir çekimle (plan sekans- uzun çekim) çekildiğinde gerçek zamana oldukça yakın bir süre yakalanır.

> Çok yaygın olarak yönetmenler uzun çekimi seçici olarak kullanırlar. Bir sahne yoğun biçimde kurguya dayalıyken, diğeri uzun çekimle gösterilir. Bu, yönetmenin anlatısal ya da anlatısal-olmayan biçimin belirli yanlarını farklı stilistik seçeneklerle ilişkilendirilmesine olanak sağlar.
>
> (…)Uzun çekimleri ve kısa çekimleri birleştirmek aynı zamanda sahneler arasında koşutluklar ve karşıtlıklar yaratır (Bordwell ve Thompson, 2008, s. 209).

Bordwell ve Thompson, Film Sanatı adlı eserlerinde sinematografik unsurları "Çekimin Fotoğrafik Kapsamı", "Çekimin Çerçevesi" ve "Çekimin Süresi" ile sınırlar. Ancak bir filmde atmosferinin yaratılması, gerçeklik hissiyatının oluşturulması ve dramatik etkinin

yaratılması ya da desteklenmesi için "Aydınlatma" ve "Ses Ögelerinin Kullanımı" da önemli sinematografik unsurlardır.

Aydınlatma: Sinemada aydınlatma "öykü anlatımına daha sınırlı ve eğretilemeler yoluyla katkıda bulunur; ama her zaman öyküdeki önemli noktaların, karakterlerin ve özellikle de zaman ve mekân algılamasının altını çizer" (Brown, 2018, s. 56-57) Örneğin; ışık ve gölge/iyi ve kötü karşıtlığını yansıtmak için önemli bir araç olarak kullanılır. "Görsel anlatımda ışık ve renk kadar güçlü olabilecek unsur çok azdır." Işık ve rengin seyircinin beyni öyküyü bilinç seviyesinde yorumlarken seyirciyi farklı bir seviyede etkileme olanağı verir (Brown, 2018, s. 48)

Ses: Christina Metz sinemadaki beş enformasyon kanalından üçünü işitsel unsurlar olarak tanımlar: ses, müzik ve gürültülü ses (Monaco, 2007, s. 204). Sinemada ses, görüntü ile birlikte ortamın doğal gürültüsünü perdeye taşıyarak filmde mekân ve atmosfer yaratmakta önemli bir rol oynar. Konuşma ve müzik doğal olarak dikkati çeker, film içinde yönlendirici ve dramatik yapıyı destekleyici bir unsur olarak görev alır. Ses kuşağının gürültüsü ve ses efektleri ise olağanüstüdür ve ses ortamı da burada meydana gelir. Müzik sinemada, en çarpıcı görüntüler kadar, en duygusuz görüntüler de duygularla dolsun diye sahneleri niteleyen, vurgulayan ve karakterize eden bir rol üstlenir (Monaco, 2007, s.206-207).

4.1 Araştırma Modeli

Araştırmada hipotez sorularına en doğru ve nitelikli cevaplar bulmak için yönetmenin filmleri, Dawid Bordwell ve Kristin Thompson'un sinematografik anlatı tasviri yöntemi ile analiz edilecektir. Alper'in filmlerinde sinematografik unsurların rolünü göz önünde bulundurarak aşağıdaki modellemelere göre yapılmıştır;

Literatür Taraması: Yeni Dönem Türkiye Sineması ve Emin Alper sineması özelinde yapılan literatür çalışmaları incelenerek araştırmanın temelleri oluşturulmuştur.

Doküman (Filmlerin) İncelemesi: Çekimin Fotoğrafik Kapsamı", "Çekimin Çerçevesi" ve "Çekimin Süresi" olmak üzere üç ana başlık altında incelenmiştir. Bordwell ve Thompson'un belirlediği üç kategoriye ek olarak filmler "Aydınlatma" ve "Ses Ögelerinin Kullanımı" açısından da analiz edilmiştir.

4.2 Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini, Yeni Türkiye Sinemasının yönetmenlerinden Emin Alper filmleri oluşturmaktadır. Amaçlı örneklem yöntemi ile tezin amacı doğrultusunda yönetmenin taşrada geçen konulara sahip olan üç filmi çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır: "Tepenin Ardı" (2012), "Kız Kardeşler" (2019) ve "Kurak Günler" (2022) filmleridir.

4.3 Veriler ve Toplanması

Tez çalışmasında, veri toplama aracı olarak, Alper'in filmlerinin görüntüleri kullanılacaktır. Görsel görüntüler, filmlerin renk paleti, ışık kullanımı, kamera açıları, çekim ölçekleri ve hareketleri gibi unsurları içerdiğinden, taşra temsilinin görsel boyutunu ortaya çıkarmak için filmlerin görsel görüntüleri kullanılacaktır.

Çalışmanın veri kaynağı, Emin Alper'in üç uzun metrajlı filmidir: Tepenin Ardı (2012), Kız Kardeşler (2019) ve Kurak Günler (2022). Bu filmler, taşranın farklı yönlerini ve dinamiklerini ele alan önemli filmlerdir.

Verilerin toplanması ve analizi, aşağıdaki aşamalardan oluşacaktır:

1. Filmlerin izlenmesi ve not alınması: İlk olarak, araştırmaya konu olan filmler dikkatlice izlenecek ve filmlerdeki taşra temsiline ilişkin bilgiler kaydedilecektir.
2. Filmlerden kesitler ve görsellerin toplanması: Filmlerden taşra temsilini destekleyen kesitler ve görseller belirlenecek ve görsel kopyaları alınacaktır.
3. Verilerin analizi: Toplanan veriler analiz edilecek, taşra temsilinin nasıl oluştuğunu ve hangi sinematografik unsurlarla sunulduğu belirlenecektir.

4.4 Verilerin Çözümlenmesi ve Yorumlanması

Çalışmanın amacı doğrultusunda oluşturulan sorular bağlamında araştırmanın örneklemini oluşturan, Emin Alper'in filmlerindeki taşra temsili şu kategorilere göre analiz edilecektir; Çekimin Fotoğrafik Kapsamı", "Çekimin Çerçevesi" ve "Çekimin Süresi", "Aydınlatma" ve "Ses Ögelerinin Kullanımı".

5. BULGULAR VE TARTIŞMA

5.1 Tepenin Ardı (2012)

5.1.1 Çekimin fotoğrafik kapsamı

Emin Alper'in 2012 yılında çektiği ve Berlin Film Festivali gibi prestijli festivallerden ödüllerle dönen ilk uzun metrajlı filmi "Tepenin Ardı", sinematografik yapısı ile ulusal ve uluslararası düzeyde büyük bir yankı uyandırmıştır. Film, taşra atmosferi üzerinden bireysel ve toplumsal çatışmaları ustalıkla ele alırken, alegorik bir anlatımla Türkiye'nin siyasi ve kültürel yapısına dair derin bir eleştiri sunmaktadır. Faik ve ailesi üzerinden kurgulanan hikâye, otorite, eril iktidar, sınırlar, ötekileştirme ve paranoya gibi kavramları irdelemektedir. Bu temaların filmin atmosferi ve anlam dünyasına nasıl nüfuz ettiği, özellikle sinematografik tekniklerin etkili bir şekilde kullanılması ile mümkün kılınmaktadır.

Tepenin Ardı filminde çekimin fotoğrafik kapsamı, sinematografik anlatının temel yapı taşlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Filmde alan derinliği kullanımı, karakterlerin çevreleriyle olan ilişkisini ve iç dünyalarındaki sıkışmışlık hissini derinleştirmektedir. Özellikle geniş alan derinliğine sahip çekimler, karakterlerin doğayla olan gerilimli ilişkisini vurgulamakta, mekânsal derinliğin yoğun bir şekilde hissedilmesini sağlamaktadır.

Açık arazide yapılan geniş plan çekimlerde hem ön hem de arka plan net bir biçimde gösterilmekte, böylelikle karakterlerin küçük, yalnız ve savunmasız konumları, doğanın uçsuz bucaksız yapısına karşı daha belirgin hale getirilmektedir.



Şekil 1. Geniş Plan çekimde karakterlerin doğayla olan gerilimli ilişkisi

Tepenin Ardı'nda perspektif kullanımı da anlatıya hizmet eden önemli bir fotoğrafik unsur olarak yapılandırılmaktadır. Özellikle Faik karakterinin bakış açıları üzerinden oluşturulan perspektifler, izleyiciyi onun paranoyak dünyasına dahil etmekte, öznel bir deneyim yaratmaktadır. Alper, Faik'in bakışına uygun dar açılı lensler kullanarak izleyicinin algı alanını daraltmakta ve karakterin korkularını daha yoğun bir şekilde hissettirmektedir.



Şekil 2. Dar açılı planda Faik'in bakışı

Filmin görsel ritmi, fotoğrafik kapsamın önemli boyutunu oluşturmaktadır. Planlar arasında kurulan süreklilik, sahnelerin temposunu belirlemekte ve izleyicinin duygusal deneyimini doğrudan şekillendirmektedir. Geniş ve durağan planlarla oluşturulan yavaş

görsel ritim, taşranın durağanlığına ve zamanın adeta donmuş yapısına gönderme yapmaktadır. Özellikle Faik'in tepeyi izlediği uzun çekimlerde zamanın ağır akışı, karakterlerin zihinsel durumlarıyla paralel bir şekilde işlenmektedir.



Şekil 3. Faik'in tepeyi izlediği uzun sekans

Renk doygunluğu ve tonlamalar da fotoğrafik kapsamın anlatımsal gücünü artırmaktadır. Tepenin Ardı'nda doğal ışığın baskın olduğu, pastel ve mat renk tonlarının tercih edildiği bir görsel estetik oluşturulmaktadır. Renk doygunluğunun düşük tutulması, taşranın sert, kurak ve melankolik doğasını yansıtmakta, karakterlerin içsel dünyalarındaki boşluk ve karamsarlık duygularını pekiştirmektedir.



Şekil 4. Renk doygunluğu ve tonlamasına dair doğal ışık kullanımı

Özellikle gece çekimlerinde, düşük anahtar (low-key) ışıklandırma teknikleri kullanılmakta, ışık ve gölge oyunlarıyla mekânın tekinsizliği ve karakterlerin içsel çatışmaları görünür kılınmaktadır. Low-key ışıklandırma, klasik film-noir estetiğini çağrıştırmakta ve taşrada görünmeyen tehdit unsurlarının sürekli varlığını ima etmektedir.



Şekil 5. Gece çekiminde düşük anahtar ışıklandırma tekniği

Kamera açıları ve lens tercihleri de fotoğrafik kapsamın önemli öğeleri arasında yer almaktadır. Filmde zaman zaman kullanılan geniş açılı lensler, karakterler ile çevre arasındaki orantısızlığı daha da vurgulamakta, özellikle tepenin çevresinde yapılan çekimlerde doğanın baskınlığı ve bireyin küçüklüğü dramatik bir biçimde görselleştirilmektedir. Kamera bazen karakterleri çerçeve içinde çerçeve (frame within frame) tekniğiyle gösterecek şekilde konumlandırılmakta, örneğin evin pencerelerinden ya da kapı aralıklarından yapılan çekimler, karakterlerin sıkışmışlık hissini görsel olarak pekiştirmektedir.



Şekil 6. Kamera karakterleri çerçeve içinde çerçeve (frame within frame) tekniğiyle konumlandırması

Bu bağlamda, Tepenin Ardı'nda kullanılan çerçeve-içi çerçeve (frame within frame) kompozisyonları, özellikle evin iç mekanlarında belirginleşmektedir. Kapıların, pencerelerin veya duvar boşluklarının karakterleri çevreleyen bir sınır olarak kullanılması, onların hem fiziksel hem de psikolojik sınırlılıklarını yansıtmaktadır. Faik'in evde otoritesini sürdürdüğü sahnelerde kapı aralıklarından yapılan çekimler, onun kontrol edici doğasının mekânsal bir temsili olarak kurgulanmaktadır.

Çekimin fotoğrafik kapsamı içinde, ışık-gölge kompozisyonlarının da karakterlerin ruh hallerine paralel olarak şekillendirildiği görülmektedir. Özellikle Faik'in geceleri tüfeğiyle evin çevresinde dolaştığı sahnelerde, düşük ışıklı alanlar ile karanlık köşelerin belirginleştirilmesi, karakterin paranoyasının görsel bir izdüşümünü oluşturmaktadır. Gölgelerin mekânda sürekli bir varlık gibi kullanılması, doğrudan doğruya tehdit, belirsizlik ve korku gibi duyguların temsilini güçlendirmektedir. Bu kullanım, chiaroscuro (ışık-karanlık karşıtlığı) tekniğinin modern bir yorumu olarak, izleyicinin bilinçaltına sinen bir rahatsızlık hissi yaratmaktadır. Filmdeki çekimlerin fotoğrafik kapsamı, zaman zaman mekânın boşluğu ile doluluğu arasındaki kontrast üzerinden de yapılandırılmaktadır.



Şekil 7. Işık-gölge kompozisyonlarının da karakterlerin ruh halleri

Bu filmde ışıklandırma ve renk kullanımı, filmin atmosferini ve anlatımını destekleyen en temel sinematografik unsurlar arasında yer almaktadır. Doğal ışığın öne çıktığı sahneler, filmin gerçekçi yapısını pekiştirmekte ve taşra atmosferinin sert ve melankolik doğasını başarıyla yansıtmaktadır.



Şekil 8. Doğal ışığın öne çıktığı sahne



Şekil 9. Gün ışığında doğal ışığın öne çıktığı sahne

Gün batımı ve şafak vaktinde çekilen sahneler, pastel tonların kullanımı ile karakterlerin iç dünyalarındaki çatışmaları ve doğanın onların üzerindeki baskısını görselleştirmektedir. Filmde kullanılan doğal ışık, sahnelerin gerçekçiliğini artırmanın yanı sıra izleyiciyi taşranın somut bir parçasıymış gibi hissettirmektedir. Gün ışığıyla çekilen sahneler, taşranın monotonluğunu ve sertliğini vurgularken, gün batımında kullanılan sıcak tonlar, hikâyenin trajik yönünü güçlendirmektedir.

Benzer şekilde sabahın ilk ışıklarında çekilen sahnelerde renklerin soğuk ve soluk tonlarla yansıtılması, karakterlerin içinde bulundukları umutsuzluk ve karamsarlık halini daha görünür kılmaktadır.



Şekil 10. Renklerin soğuk ve soluk tonlarla yansıtılması

Renklerin hikâye anlatımındaki etkisi, filmde kullanılan bazı nesnelerde daha da belirginleşmektedir. Örneğin Faik'in tüfeği, koyu kahverengi ve siyah tonlarıyla otorite ve eril iktidarın bir sembolü olarak öne çıkmaktadır. Gece sahnelerinde karanlık ve ışık arasındaki zıtlık, filmde tekinsizlik ve tehdit algısını artırmak için etkili bir şekilde kullanılmaktadır.

Meryem'in evde yalnız olduğu ve Nusret'in ona yaklaşmaya çalıştığı sahnelerde, ışığın loş kullanımı ve gölge oyunları, karakterlerin arasındaki gerilimi somutlaştırmaktadır. Benzer şekilde Zafer'in halüsinasyonlar gördüğü anlarda, ışığın yetersiz kullanımı, karakterin zihnindeki karışıklığı ve güvensizliği hissettirmektedir.



Şekil 11. Zafer'in halüsinasyonlar gördüğü bir sahne

Çekimlerin ölçeklendirilmesi de fotoğrafik kapsamın bir diğer kritik boyutunu oluşturmaktadır. Film boyunca geniş açılı planlar ile karakterlerin yalnızlık ve yalıtılmışlık duygusu pekiştirilmektedir. Özellikle Zafer'in keçi postuna büründüğü sahnede, kamera, bu sahnede karakteri geniş bir boşluk içinde küçülterek, bireysel varoluşun doğa ve kültür karşısındaki kırılganlığını vurgulamaktadır.

Ayrıca filmde sabit kamera kullanımı ile dinamik kamera hareketleri arasında kurulan dengeli geçişler, fotoğrafik kapsamın anlatısal etkisini artırmaktadır. Faik'in ev içinde sabit kamerayla betimlendiği sahnelerde, otorite ve durağanlık duygusu güçlendirilmekte, dış mekânda ise steadicam ile yapılan hafif titreşimli çekimler, taşranın tekinsiz doğasına ve karakterlerin içsel huzursuzluklarına işaret etmektedir. Bu teknik kullanım, sinematografik anlamda, "kameranın görünmezliği" ilkesini aşarak, kamerayı bir anlatı

figürü haline getirmektedir. Tepenin Ardı'nda kamera hem özdeşleşmeyi hem de yabancılaştırmayı eş zamanlı olarak yaratmaktadır. Son olarak filmdeki fotoğrafik kapsam, sahne düzenlemeleri ve mizansen (mise-en-scène) ile doğrudan ilişkilendirilerek zenginleştirilmektedir. Karakterlerin sahne içerisindeki yerleşimleri, kullanılan mekanların düzenlenişi, nesnelerin konumu ve ışık kaynaklarının dağılımı, anlatının alt metinlerini desteklemektedir.

5.1.2 Çekimin çerçevesi

Tepenin Ardı filminde çekimin çerçevesi, anlatının görsel inşasında ve tematik katmanlarının yansıtılmasında hayati bir rol üstlenmektedir. Çerçeveleme (framing) kavramı, sinema sanatında, sahne içerisindeki nesnelerin, karakterlerin ve mekânın kamera tarafından nasıl sınırlanıp sunulduğunu ifade etmektedir. Film teorisyeni David Bordwell'in (1985) belirttiği üzere, çerçeve yalnızca görsel bir sınırlayıcı değil; izleyicinin bakışını yönlendiren, anlatıya anlam katan aktif bir bileşen olarak işlev görmektedir. Emin Alper'in bu filmde kullandığı çerçeveleme stratejileri, taşra mekanının sıkışmışlığı, karakterler arası güç ilişkileri ve bireysel izolasyon temalarını etkili bir biçimde görünür kılmaktadır.

Film boyunca sabit ve dar çerçevelemeler, özellikle evin iç mekân sahnelerinde yoğun bir biçimde kullanılmaktadır. Bu çerçeve tercihleri, karakterlerin yaşam alanlarının sınırlılığına ve üzerlerinde kurulan baskıya işaret etmektedir. Evin kapalı mekanlarında, karakterler sık sık kadrajın kenarlarına sıkıştırılmakta, çoğu zaman duvarlar, kapılar ya da mobilyalar tarafından çevrelenerek görsel olarak hapsedilmektedir.

Çekimin çerçevesi, dış mekân sahnelerinde farklı bir işlevsellik kazanmaktadır. Açık arazi sahnelerinde geniş ve yatay çerçeveler kullanılarak karakterlerin doğaya karşı yalnızlığı ve güçsüzlüğü vurgulanmaktadır. Geniş kadrajlar içinde karakterlerin küçük figürler olarak konumlandırılması, doğanın büyüklüğü karşısında bireyin kırılganlığını sinematografik olarak ifade etmektedir.



Şekil 12. Geniş kadrajlar içinde karakterlerin küçük figürler olarak konumlandırılması

Çerçeve içinde çerçeve (frame within frame) tekniği, filmde sıkça başvurulan bir başka önemli görsel strateji olarak dikkat çekmektedir. Karakterler ev içindeki sahnelerde sık sık kapılar, pencereler ve çeşitli mekansal sınır unsurlarıyla ikinci bir çerçeve içine alınmakta, böylelikle hem fiziksel hem de zihinsel sınırların altı çizilmektedir.



Şekil 13. Çerçeve içinde çerçeve (frame within frame) tekniği

Tepenin Ardı filminde çerçeve aynı zamanda hiyerarşiyi ve güç ilişkilerini de tanımlamaktadır. Özellikle Faik'in kadraj içinde merkezi ve dominant konumda gösterildiği sahnelerde, karakterin otoriter kişiliği görsel olarak pekiştirilmektedir. Faik çoğunlukla çerçevenin ortasında ve çoğu zaman daha yüksek bir pozisyonda yer almakta,

bu da kamera açılarının ve çerçevenin birlikte çalışarak karakterin hikâye içindeki iktidar pozisyonunu desteklediğini göstermektedir.



Şekil 14. Faik çoğunlukla çerçevenin ortasında ve çoğu zaman daha yüksek bir pozisyonda

Buna karşılık, Mehmet, Zafer ve diğer karakterler genellikle kadrajın kenarlarında, daha düşük pozisyonlarda veya bölünmüş alanlarda sunulmakta, bu da onların daha edilgen ve kırılgan rollerine işaret etmektedir.

Çerçeve sınırlarının film boyunca hem fiziksel hem de anlatısal bir işlev taşıdığı, özellikle tepe sahnelerinde açık bir şekilde görünmektedir. Tepe, sürekli olarak kadrajın uzak bir köşesinde, bir "öteki" alan olarak konumlandırılmakta, karakterlerin bilinçaltındaki korku ve düşman algısı, bu görsel strateji ile desteklenmektedir. Özellikle Faik'in tepeye doğru tüfeğiyle yürüdüğü sahnelerde çerçeve, Faik'i küçülten ve yalnızlaştıran bir şekilde geniş tutulmakta, böylelikle karakterin paranoid ruh hali, mekânsal izolasyonla birleşerek görselleştirilmektedir.

Özellikle açılış sahnesinde kavak fidanlarının kırıldığı sekans, steadicam kullanımıyla dinamik bir izlenim yaratmakta, bu teknik, izleyiciye olayın içine doğrudan dahil olma hissi vererek gerilim atmosferini daha etkili biçimde kurmaktadır. Kamera, bu sahnede sürekli hareket ederek karakterlerin etrafında dönmekte ve görünmeyen bir tehdidin varlığına işaret eden paranoya hissini beslemektedir.



Şekil 15. Steadicam kullanımıyla dinamik bir izlenim

Filmin ilerleyen bölümlerinde kamera, Faik'in bakış açısını yansıtan öznel çekimlerle karakterin zihinsel dünyasına nüfuz etmektedir. Özellikle Faik'in tüfeğiyle tepeye çıktığı sahnelerde kamera konumlandırması, izleyiciyi onun tehdit algısıyla özdeşleştirmekte ve karakterin düşman algısının psikolojik derinliğini ortaya koymaktadır.



Şekil 16. Faik'in bakış açısını yansıtan öznel çekim

Bu tercih, kameranın yalnızca görüntü kaydeden bir araç değil, karakterlerin zihinsel süreçlerini yansıtan bir anlatı öğesi olarak kullanıldığını göstermektedir. Yakın plan çekimler, karakterlerin psikolojik çözülmelerini doğrudan yansıtmakta, Faik'in ellerinin titrediği anlar, Zafer'in halüsinasyonlar gördüğü sahneler ya da Caner'in köpeği vurduktan sonraki yüz ifadesi gibi anlar, kameranın bireyin iç dünyasına odaklanan

anlatım dilinin bir parçası olarak kullanılmaktadır. Ayrıca sabit kamera tercihleri, Faik'in paranoyasının ve kontrol takıntısının durağanlaşarak olağan bir duruma evrildiğini ima etmektedir. Böylelikle kamera hareketinin türü ve hızı, karakterin ruhsal değişimleriyle doğrudan ilişkilendirilerek anlatıya entegre edilmektedir.

Gece çekimlerinde çerçevenin sınırları, loş ışıklandırma ve gölgelerle bulanıklaştırılmakta, mekânsal belirsizlik artırılmakta ve karakterlerin psikolojik çözülmeleri vurgulanmaktadır.



Şekil 17. Gece çekimlerinde çerçevenin sınırları, loş ışıklandırma ve gölgeler

Fotoğrafik kapsam açısından filmde dikkati çeken bir başka unsur da derinlik perspektifinin dramatik kullanımı olmaktadır. Özellikle evden tepeye bakan geniş açılı sahnelerde, ön plan ile arka plan arasındaki derinlik, karakterlerin bilinçlerindeki tehdit algısını pekiştirmektedir. Tepenin Ardı'nda negatif alan kullanımı da fotoğrafik kapsamın önemli bir parçası olarak öne çıkmaktadır. Kadraj içerisinde geniş boşluklar bırakılması, özellikle doğa sahnelerinde karakterlerin yalnızlığını, tehdit karşısındaki kırılganlığını ve taşra hayatının duygusal boşluğunu somutlaştırmaktadır. Özellikle Sülü karakterinin yalnız yürüdüğü sahnelerde kadrajın büyük bir kısmı boş doğa manzarasıyla doldurulmakta, karakter küçük bir figür olarak merkezden uzak bir konuma yerleştirilmektedir. Böylece negatif alan, karakterin toplumsal dışlanmışlık halini ve

taşrada bireyin varoluşsal yalnızlığını çarpıcı biçimde yansıtmaktadır.



Şekil 18. Kadraj içerisinde geniş boşluklar bırakılması

5.1.3 Çekimin süresi

Tepenin Ardı filminde çekimin süresi, anlatının temposunu, karakterlerin ruhsal çözülmelerini ve taşra atmosferinin durağan yapısını izleyiciye hissettirmek amacıyla bilinçli bir estetik strateji olarak kullanılmaktadır. Çekimin süresi kavramı, sinema teorisinde, bir sahnenin veya planın ne kadar zaman boyunca kesilmeden sürdüğünü ve bu sürenin anlatı üzerindeki etkilerini ifade etmektedir. David Bordwell ve Kristin Thompson'ın (2010) belirttiği üzere, çekim süresi, filmin ritmini doğrudan belirlemekte, izleyici algısını yönlendirmekte ve anlatıdaki dramatik yapının inşasına katkıda bulunmaktadır.

Film boyunca uzun çekimlerin (long takes) ağırlıklı olarak tercih edilmesi, hem zamanın akışını doğal bir şekilde hissettirmekte hem de karakterlerin içinde bulundukları psikolojik gerilimi derinleştirmektedir. Özellikle doğa sahnelerinde ve taşra hayatının durağan yapısının betimlendiği sekanslarda, çekim sürelerinin uzun tutulması, mekânın değişmeyen, zamanın ise ağır akan doğasına bir vurgu yapmaktadır.

Faik'in evin etrafında tüfeğiyle devriye gezdiği sahnelerde, kameranın uzun süre hareket ettirilmeden sabit bırakılması, karakterin paranoyasının izleyici üzerinde yavaş yavaş etkili bir gerilim duygusu oluşturmasını sağlamaktadır. Çekimin süresi burada, yalnızca fiziksel bir gözlem aracı değil, aynı zamanda karakterin zihinsel süreçlerine ortak olmayı

mümkün kılan bir anlatı aracı haline gelmektedir. Planın uzun tutulması, Faik'in iç dünyasındaki kaygı ve kontrol takıntısını izleyicinin deneyimlemesine imkân tanımaktadır. Özellikle Zafer'in keçi postuyla sürüye karıştığı sahnede çekimin süresinin uzatılması, sahnenin dramatik etkisini artırmakta ve izleyicinin karakterin ruhsal çözülmesini adım adım izlemesine olanak sağlamaktadır. Planın kesilmeden uzun süre devam ettirilmesi, izleyiciye sahneye doğrudan tanıklık etme hissi vermekte ve olaylara dışsal bir gözlemci olarak değil, içeriden bir katılımcı gibi dahil olmasını sağlamaktadır.

Çekim sürelerinin uzun tutulduğu bir diğer önemli sahne ise, finalde Faik ve ailesinin tepenin ardına doğru yürüyüşe geçtiği sekans olmaktadır.



Şekil 19. Finalde Faik ve ailesinin tepenin ardına doğru yürüyüşe geçtiği sekans

Bu sahnede kamera, karakterleri uzun bir süre boyunca kesintisiz olarak takip etmekte, böylece yürüyüşün monotonluğu ve kaçınılmazlığı vurgulanmaktadır. Çekimin süresinin uzatılması, karakterlerin kendi yarattıkları düşman algısına esir olmalarının trajik boyutunu izleyiciye doğrudan hissettirmektedir. Film boyunca uygulanan uzun çekim stratejisi, taşranın zamansızlık hissini ve karakterlerin değişime kapalı psikolojik yapısını sinematografik olarak yansıtmaktadır. Taşrada zamanın döngüsel ve değişmeyen doğası, uzun süreli sabit planlarla veya yavaş kamera hareketleriyle görsel bir düzleme taşınmaktadır. Bununla birlikte, filmde yer yer kısa süreli çekimlere de başvurulmaktadır. Özellikle tüfek patlama anları, halüsinasyon sahneleri ya da Faik'in paniklediği anlar gibi gerilimin zirve yaptığı sahnelerde, çekim süresi kısaltılarak olayların ani ve beklenmedik

doğası vurgulanmaktadır. Bu kısa çekimler, genel anlatının yavaş temposuna dramatik bir kontrast oluşturarak izleyicide şok etkisi yaratmaktadır.

5.1.4 Bulguların değerlendirilmesi

Film, kamera kullanımı, ışıklandırma, ses tasarımı ve karakterlerin mekân içindeki yerleşimi gibi sinematografik unsurları ustalıkla bir araya getirerek, izleyiciyi derin bir sorgulama sürecine davet etmektedir. Final sahnesinde izleyici, yalnızca olayların bir gözlemcisi değil, aynı zamanda bu otoritenin ve paranoyanın bir parçası gibi hissetmekte, bu da filmin mesajının daha güçlü bir şekilde hissedilmesini sağlamaktadır. Film boyunca hem zamanın akışını hem de mekansal sürekliliği kesintisiz bir şekilde aktarmak amacıyla uzun plan sekanslara (long take) da başvurmaktadır. Özellikle Faik'in tüfeğiyle evin çevresini dolaştığı sahnelerde ya da Zafer'in keçi postuyla ilerlediği sekanslarda uzun çekimler tercih edilmekte, böylece olayın dramatik yoğunluğu artırılmaktadır. Kadraj içerisinde geniş boşluklar bırakılması, özellikle doğa sahnelerinde karakterlerin yalnızlığını, tehdit karşısındaki kırılganlığını ve taşra hayatının duygusal boşluğunu somutlaştırmaktadır.

"Tepenin Ardı" filminde kamera kullanımı, anlatının duygusal derinliğini ve karakterlerin psikolojik durumlarını izleyiciye aktarmada işlevsel bir araç olarak öne çıkmaktadır. Film, izleyiciyi hem karakterlerin bakış açısına yerleştiren öznel kamera teknikleriyle hem de dış gözlemci konumunda tutan objektif kadrajlarla çift yönlü bir izleme deneyimi sunmaktadır. Film, izleyiciyi hem karakterlerin bakış açısına yerleştiren öznel kamera teknikleriyle hem de dış gözlemci konumunda tutan objektif kadrajlarla çift yönlü bir izleme deneyimi sunmaktadır.

Emin Alper'in bu filmde kullandığı çerçeveleme stratejileri, taşra mekanının sıkışmışlığı, karakterler arası güç ilişkileri ve bireysel izolasyon temalarını etkili bir biçimde görünür kılmaktadır.

Filmde zaman zaman kullanılan geniş açılı lensler, karakterler ile çevre arasındaki orantısızlığı daha da vurgulamakta, özellikle tepenin çevresinde yapılan çekimlerde doğanın baskınlığı ve bireyin küçüklüğü dramatik bir biçimde görselleştirilmektedir. Kamera bazen karakterleri çerçeve içinde çerçeve (frame within frame) tekniğiyle gösterecek şekilde konumlandırılmakta, örneğin evin pencerelerinden ya da kapı

aralıklarından yapılan çekimler, karakterlerin sıkışmışlık hissini görsel olarak pekiştirmektedir.

Çekimin çerçevesi, dış mekân sahnelerinde farklı bir işlevsellik kazanmaktadır. Açık arazi sahnelerinde geniş ve yatay çerçeveler kullanılarak karakterlerin doğaya karşı yalnızlığı ve güçsüzlüğü vurgulanmaktadır. Geniş kadrajlar içinde karakterlerin küçük figürler olarak konumlandırılması, doğanın büyüklüğü karşısında bireyin kırılganlığını sinematografik olarak ifade etmektedir.

Işık-gölge kompozisyonlarının da karakterlerin ruh hallerine paralel olarak şekillendirildiği görülmektedir.
Bu filmde ışıklandırma ve renk kullanımı, filmin atmosferini ve anlatımını destekleyen en temel sinematografik unsurlar arasında yer almaktadır. Doğal ışığın öne çıktığı sahneler, filmin gerçekçi yapısını pekiştirmekte ve taşra atmosferinin sert ve melankolik doğasını başarıyla yansıtmaktadır.

Renk doygunluğunun düşük tutulması, taşranın sert, kurak ve melankolik doğasını yansıtmakta, karakterlerin içsel dünyalarındaki boşluk ve karamsarlık duygularını pekiştirmektedir.

Filmde renk paleti, kahverengi, yeşil ve gri gibi toprak tonları ile sınırlı tutulmuş, bu da hikâyenin geçtiği taşra coğrafyasının doğasına uygun bir atmosfer yaratılmasını sağlamaktadır. Kahverengi, taşranın kuraklığını ve sertliğini temsil ederken yeşil, doğanın yaşamı ve bir o kadar da tehditkâr olan varlığını simgelemektedir. Gri tonları ise karakterlerin yaşadığı belirsizliği ve ruhsal karmaşayı görselleştirmektedir. Bu renkler, yalnızca taşranın fiziksel çevresini değil, aynı zamanda karakterlerin içsel dünyalarını da yansıtmaktadır.

5.2 Kız Kardeşler (2019)

5.2.1 Çekimin fotoğrafik kapsamı

Emin Alper'in yazıp yönettiği "Kız Kardeşler" (2019) filmi, taşranın sıkışmışlık hissini ve bireylerin bu ortamdan kaçma arzusunu, masalsı ve estetik bir anlatımla ele alan özgün bir yapım olarak Türkiye sinemasında önemli bir yere sahiptir. Filmin sinematografik yapısı, anlatıyı derinleştiren ve izleyiciyi karakterlerin dünyasına dahil eden bir araç

olarak öne çıkmaktadır. Kız Kardeşler'in anlatısı, besleme olarak farklı evlere gönderilen üç kız kardeşin tekrar köylerine dönmek zorunda kalmaları etrafında şekillenmektedir.



Şekil 20. Köyün geniş planda görünümü

Alper, çerçeveleme teknikleri, ışık kullanımı ve kamera hareketlerini kullanarak taşranın estetik bir tasvirini ve bu tasvirin karakterlerin psikolojik durumlarına etkisini izleyiciye aktarmaktadır. Bu analiz, filmin mekân kullanımı ve sinematografik teknikler üzerinden yapılandırılmış bir incelemeyi sunmayı amaçlamaktadır.

"Kız Kardeşler" filminde çekimin fotoğrafik kapsamı, karakterlerin psikolojik durumlarını, taşranın sıkışmış yapısını ve anlatının masalsı atmosferini yansıtmak amacıyla bilinçli ve bütüncül bir estetik strateji çerçevesinde kurgulanmaktadır. Film boyunca kullanılan alan derinliği, karakterlerin mekanla olan ilişkilerini ve psikolojik izolasyonlarını görünür kılmaktadır.



Şekil 21. Kız kardeşlerden Nurhan'ın Dağların arasında sıkışmış köy manzarasıyla birlikte çerçevelendiği sahne

Geniş alan derinlikleri aracılığıyla köyün fiziksel büyüklüğü ve karakterlerin bu genişlik içinde kaybolmuşluk duygusu vurgulanmaktadır. Özellikle kız kardeşlerin dağların arasında sıkışmış köy manzarasıyla birlikte çerçevelendiği sahnelerde hem fiziksel hem de ruhsal bir çıkışsızlık hissi yaratılmaktadır.

Köyün dağlarla çevrilmiş yapısı, bir Kaf Dağı metaforunu çağrıştırmakta ve karakterlerin özgürlük arayışlarının bu dağın ardına erişme umuduyla bağlantılı olduğunu ima etmekte ama köyün mekân tasarımı ve karakterlerin bu mekanla olan ilişkisi, bu arayışın ne denli beyhude olduğunu da açıkça ortaya koymaktadır.



Şekil 22. Köyün dağlarla çevrilmiş yapısı, bir Kaf Dağı metaforunu çağrıştıran genel görüntüsü



Şekil 23. Köyün kar ve sisler içindeki masalsı görünümü

Emin Alper, taşrayı sadece bir sıkışmışlık alanı olarak değil, aynı zamanda bir masal dünyası olarak da resmetmektedir. Filmin birçok sahnesi, taşrayı, içinde hem masalsı hem de tekinsiz öğeler barındıran bir alan olarak inşa etmektedir. Karanlık dağ yolları, rüzgârda sallanan ağaç dalları ve köyün loş atmosferi, taşranın tekinsizliğini artıran unsurlar arasında yer almaktadır. Karanlıktan korkan çobanların hayaletlere benzer varlıklar gördükleri söylenceler, köyün tekinsiz yapısını mitolojik bir bağlama taşımaktadır.

Filmde çoban Veysel'in bir tür kaos ajanı olarak tasvir edilmesi ve onun suç işleme biçiminin mitolojik bir figüre benzetilmesi, mekânın bu masalsı ve tekinsiz niteliğini daha da güçlendirmektedir.



Şekil 24. Veysel karakteri gece dış çekimde karanlık içindeki tasviri

Çekimlerin fotoğrafik kapsamı içerisinde renk paleti belirleyici bir rol üstlenmektedir. Film boyunca hâkim olan soluk mavi, gri ve toprak tonları, taşranın soğukluğunu, duygusal yoksunluğunu ve umut eksikliğini yansıtmaktadır. Renklerin bu şekilde sınırlı tutulması, taşra mekanının zaman dışı, değişime kapalı yapısını pekiştirmekte, karakterlerin duygusal dünyalarının da aynı donukluk içinde hapsolduğunu ifade etmektedir.



Şekil 25. Filmde hâkim olan soluk mavi, gri ve toprak tonlarında köyün genel görünümü

Işık kullanımı, fotoğrafik kapsamın en belirgin unsurlarından biri olarak dikkat çekmektedir. Filmde ağırlıklı olarak doğal ışık tercih edilmekte, bu tercih taşra hayatının sert ve doğrudan gerçekliğini desteklemektedir.



Şekil 26. Ailenin köy evinde sofrada doğal ışığın kullanımı

Gün ışığının dik açıyla geldiği sahnelerde sert gölgeler oluşmakta ve bu durum karakterlerin hayatlarındaki keskin çatışmaları ve duygusal yükleri sinematografik düzlemde yansıtmaktadır. Akşamüstü ve şafak saatlerinde tercih edilen yumuşak ışıklar ise karakterlerin hayalleri, kırılganlıkları ve masalsı dünyalarıyla ilişkilendirilmektedir.



Şekil 27. Gün ışığının dik açıyla geldiği sahnelerde oluşan sert gölgeler

Çerçeve kompozisyonlarında çerçeve-içi çerçeve (frame within frame) tekniği kullanılmakta, bu da karakterlerin fiziksel ve psikolojik sınırlılığını görünür hale getirmektedir.



Şekil 28. Çerçeve-içi çerçeve tekniğini yansıtan otomobil içinden bir sahne



Şekil 29. Çerçeve-içi çerçeve tekniğini yansıtan Reyhan'ın köy içinde bir sahnesi

Özellikle köy evinin kapıları, pencereleri ve dar koridorları üzerinden oluşturulan ikincil çerçeveler, kız kardeşlerin yaşadığı mekânsal ve toplumsal hapishaneyi simgesel bir düzlemde inşa etmektedir. Özellikle yukarıdan aşağıya bakış açısıyla çekilen sahnelerde, karakterlerin köyün sert doğası karşısındaki güçsüzlüğü vurgulanmaktadır. Çoban Veysel'in suç işlediği sahnelerde ise düşük açılı çekimler kullanılarak karakterin hem mitolojik hem de tehditkâr bir figür gibi sunulması sağlanmaktadır. Bu perspektif tercihi, izleyicinin karakterler üzerindeki yargısını yönlendirmekte ve anlatının ahlaki yapısını derinleştirmektedir.

Fotoğrafik kapsamın bir diğer önemli unsuru da kadrajda uygulanan boşluk kullanımıdır. Negatif alanlar, karakterlerin yalnızlıklarını ve taşra toplumunun baskıcı yapısına karşı duydukları yabancılaşmayı temsil etmektedir. Havva'nın gökyüzüne doğru baktığı sahnelerde, geniş boşluklar kullanılarak hem özgürlük arzusu hem de bu arzunun imkansızlığı dramatik bir etkiyle vurgulanmaktadır. Filmde mekân ile karakter arasındaki ilişki, fotoğrafik kapsam içinde güçlü bir şekilde kurulmaktadır. Mekân, yalnızca bir fon olarak kullanılmamakta, aynı zamanda karakterlerin ruhsal durumlarının ve hikayedeki dramatik yapıların doğrudan bir yansıması olarak işlev görmektedir. Karla kaplı dağ yolları, sıkışık ev içi mekanlar ve kayalık yamaçlar, karakterlerin hem fiziksel hem de duygusal sınırlarını belirlemekte ve sinematografik anlatının temel yapıtaşlarından biri haline gelmektedir.



Şekil 30. Kız kardeşlerden ortancası olan Nurhan'ın araba içinde köye geri dönüşü

Özellikle filmin açılış sahnesinde taşlı ve engebeli yollardan köye doğru ilerleyen arabanın içinden Havva'nın gözyaşları içinde köyüne dönüşü, onun fiziksel olduğu kadar duygusal bir sınırın içine hapsedildiğini göstermektedir. Filmde ışık kullanımı, taşranın yalnızca fiziksel bir mekân olmadığını, aynı zamanda psikolojik ve mitolojik bir alan olduğunu vurgulayan bir araç olarak öne çıkmaktadır. Özellikle chiaroscuro (ışık-gölge kontrastı) tekniği, taşranın tekinsiz doğasını ve karakterlerin içsel çatışmalarını görselleştirmektedir. Loş ışık kullanımı, filmin genel atmosferini belirleyen unsurlardan biridir ve bu atmosfer, masalsı bir anlatıyla korku hikayelerine özgü bir estetiği bir araya getirmektedir. Filmin gece sahnelerinde kullanılan düşük ışık, taşranın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal olarak da izole bir yer olduğunu hissettirmektedir. Çoban Veysel'in suç işlediği sahnelerde ışık ve gölgenin dramatik kullanımı, onun karakterini mitolojik bir figüre dönüştürmektedir. Veysel, köyün karanlık ve korkutucu yanlarını temsil eden bir karakter olarak ışıkla çevresinden izole edilmekte ve adeta bir "kaos ajanı" olarak tasvir edilmektedir.

Reyhan'ın oğlunun ölüm sahnesindeki loş ışık kullanımı hem acıyı hem de toplumsal baskıyı izleyiciye aktarmaktadır. Bu sahnede gölgelerin yoğunluğu, karakterlerin bireysel trajedilerinin toplumsal bir baskının sonucu olduğunu vurgulamaktadır. Işığın bu şekilde kullanımı, karakterlerin hem fiziksel hem de duygusal olarak sıkışmışlıklarını görselleştiren bir araç olarak öne çıkmaktadır.



Şekil 31. Chiaroscuro (ışık-gölge kontrastı) tekniği, taşranın tekinsiz doğasını ve karakterlerin içsel çatışmalarını görselleştirmektedir

Film boyunca tekrar eden loş ışık kullanımı, masalsı bir atmosfer yaratmakta ve anlatının peri masallarına özgü estetiğini güçlendirmektedir. Köydeki gece sahnelerinde kullanılan ışık hem gerçekliği hem de masalı aynı anda barındıran bir dünyanın kapılarını aralamaktadır. Özellikle Reyhan, Nurhan ve Havva'nın evdeki sahnelerinde kullanılan loş ışık, karakterlerin hayalleri ve gerçeklikleri arasında bir geçiş alanı yaratmaktadır. Bu ışık kullanımı, taşranın hem korunmuş hem de sınırlı yapısını ifade etmektedir.



Şekil 32. Reyhan, Nurhan ve Havva'nın evdeki sahnesi

5.2.2 Çekimin çerçevesi

Kız Kardeşler filminde çekimin çerçevesi, taşranın fiziksel ve psikolojik sınırlarını, karakterlerin iç dünyalarındaki sıkışmışlık hissini ve anlatının masalsı yapısını doğrudan yansıtan bir sinematografik strateji olarak kullanılmaktadır. Çerçeveleme (framing) kavramı, sinemada yalnızca görüntüleme alanının sınırlarını belirlemekle kalmamakta, aynı zamanda anlatının tonunu, karakterlerin ruh hallerini ve olaylar arasındaki ilişkileri yapılandıran estetik bir araç işlevi görmektedir. Film boyunca, kız kardeşlerin ev içi sahnelerinde dar çerçeveler kullanılmakta, karakterler kapılar, pencereler ve dar koridorlar aracılığıyla fiziksel sınırlar içerisine hapsedilmektedir.



Şekil 33. Şevket ve Veysel'in dar alanda çerçevelenmesi

Pencere, kapı ve iç mekanlarda kullanılan sınırlandırılmış çerçeveler, karakterlerin dünyalarının ne denli daraldığını ve içinde bulundukları çıkışsızlığı izleyiciye hissettirmektedir. Filmde kapılar ve pencereler, karakterlerin fiziksel ve metaforik olarak sıkışmışlığını vurgulamak için birer araç olarak kullanılmaktadır. Örneğin Reyhan'ın köydeki evde kapının önünde durduğu sahnelerde, arka plan genellikle karanlık ya da boş bir alanla çevrilidir.

Filmin giriş sekanslarında bir sahnede, üç kız kardeşin babalarıyla birlikte oturduğu ev sahnesinde, kamera sessizce genellikle kapı aralıklarından ya da dar duvar boşluklarından içeri bakar. Bu kadrajlar, karakterleri mekân içinde görsel olarak sınırlar; onların bireysel varlıklarını ifade edemedikleri dar özgürlük alanlarını vurgular. Özellikle Reyhan

karakteri, çoğu zaman kadrajın kenarında, yarı gölgede kalır – bu da onun hem hikâye içindeki marjinal konumunu hem de bastırılmış duygularını temsil eder.

Buna karşılık, kız kardeşlerin ev dışında yürüdükleri sahnelerde çerçeve genişler; açık kompozisyonlar doğanın özgürleştiriciliğini sembolize eder. Ancak burada da kamera çoğu zaman kuşbakışı ya da yüksekten bakışla çalışır. Bu çekim tercihleri, karakterlerin özgürlük arayışlarının izleyiciye hâkim bir gözle sunulmasını sağlar. Özgürlük imgesinin kendisi bile çerçeve içinde kontrol altına alınır; böylece doğayla iç içe olsalar dahi kaderlerinin çizildiği sınırların dışına çıkamazlar.



Şekil 34. Üç kız kardeşin köy evindeki konumlandırılışı

Bir başka dikkat çekici örnek, kız kardeşlerin eski bakıcılarıyla tekrar karşılaştıkları sahnedir. Burada, karakterler aynı çerçeve içinde yer alsa da birbirlerinden fiziksel olarak uzak konumlandırılırlar. Bu kadrajlar, karakterler arasındaki duygusal ve sosyal mesafeyi vurgular. Özellikle Nurhan karakteri, diğerlerinin aksine daha ortada ve merkezde konumlandırılarak onun yeni sosyal konumunu ima eder.



Şekil 35. Nurhan karakterinin yakın plan çerçevesi

Kız Kardeşler, görsel çerçevenin yalnızca bir kompozisyon aracı değil, anlatının duygusal ve ideolojik derinliğini inşa eden aktif bir öğe olduğunu ortaya koyar. Emin Alper, çerçeve sınırlarını ustaca kullanarak, taşrada geçen bu hikâyeyi sadece tematik değil, aynı zamanda estetik ve simgesel olarak da derinleştirir. Çekim çerçevesi; karakterlerin psikolojilerini, aralarındaki ilişkileri ve toplumsal yapının sınırlarını görünür kılan bir anlatı dili olarak işlev görür.



Şekil 36. Baba Şevket'in dar çerçeveye sıkıştırıldığı bir sekans

5.2.3 Çekimin süresi

Kız Kardeşler filminde çekimin süresi, anlatının ritmini, karakterlerin ruhsal çözülmelerini ve taşranın zamansız atmosferini izleyiciye hissettirmek amacıyla bilinçli bir sinematografik strateji olarak kurgulanmaktadır. Film boyunca çekimlerin süresi, taşra yaşamının durağan, tekrar eden ve çıkışsız doğasına paralel bir biçimde uzun tutulmaktadır. Bu uzun çekim süreleri, karakterlerin sıkışmışlık hissini, çaresizliğini ve zamanın neredeyse donmuş gibi algılandığı taşra atmosferini somutlaştırmaktadır. Özellikle köy yollarında geçen sahnelerde kamera, karakterleri uzun bir zaman dilimi boyunca kesintisiz bir şekilde takip etmekte, böylece karakterlerin mekanla kurdukları çatışmalı ilişkiyi doğrudan hissettirmektedir. Reyhan'ın, Nurhan'ın ve Havva'nın köy yollarında yalnız yürüdükleri sahnelerde kullanılan uzun planlar, karakterlerin psikolojik yalnızlıklarını ve toplumsal izole edilmişliklerini izleyiciye yoğun bir şekilde hissettirmektedir. Havva'nın köye dönüş yolculuğunda arabanın içinde çekilen uzun plan, karakterin duygusal durumunu doğrudan yansıtmakta ve zamanın ağır ilerleyişi karakterin ruhsal sıkışmışlığına paralel bir şekilde betimlenmektedir.

Filmin iç mekân sahnelerinde çekim süreleri, mekânsal sıkışıklığı ve karakterler arasındaki duygusal gerilimi vurgulamak için yine uzun tutulmaktadır. Özellikle kız kardeşlerin evde bir araya geldikleri sahnelerde kamera sabit bir noktadan uzun süre kesilmeden karakterleri izlemekte, böylece karakterler arasındaki sessizlikler, kırılganlıklar ve çatışmalar doğal bir ritim içinde görünür kılınmaktadır. Özellikle Veysel ile Reyhan arasındaki tartışma sahnelerinde veya Nurhan'ın evden kaçmaya çalıştığı anlarda, çekim süreleri kısalarak anlatının temposu hızlandırılmakta, bu sayede karakterlerin yaşadığı içsel patlamalar ve toplumsal baskının yarattığı ani gerilimler daha etkili bir şekilde izleyiciye aktarılmaktadır.

5.2.4 Bulguların değerlendirilmesi

Çerçeve-içi çerçeve (frame within frame) tekniği, filmde özellikle iç mekân sahnelerinde yoğun biçimde kullanılmaktadır. Kız kardeşlerin yaşadığı evde kapıdan kapıya geçişler, dar pencerelerden dış dünyaya yapılan bakışlar ve çerçevelemeler, karakterlerin fiziksel alanlarıyla olan ilişkilerini görsel düzeyde daraltmakta ve onların ruhsal sıkışmışlıklarını somutlaştırmaktadır. Reyhan'ın evin içinde bulunduğu sahnelerde sıkça uygulanan

çerçeve-içi çerçeve yapısı, onun toplum içinde kurmaya çalıştığı güç ilişkisini ve bu gücün kırılgan doğasını ifade etmektedir.

Pencere, kapı ve iç mekanlarda kullanılan sınırlandırılmış çerçeveler, karakterlerin dünyalarının ne denli daraldığını ve içinde bulundukları çıkışsızlığı izleyiciye hissettirmektedir. Filmde kapılar ve pencereler, karakterlerin fiziksel ve metaforik olarak sıkışmışlığını vurgulamak için birer araç olarak kullanılmaktadır. Örneğin Reyhan'ın köydeki evde kapının önünde durduğu sahnelerde, arka plan genellikle karanlık ya da boş bir alanla çevrilidir.

Filmde zaman algısını bozarak karakterlerin ruh halini daha etkili bir şekilde yansıtmak amacıyla uygulanan başka bir stratejide, bazı sahnelerde çekim süresinin mekânsal derinlik hissini artıracak şekilde kullanılmasıdır. Örneğin köy meydanındaki erkeklerin ateş başında toplanıp sohbet ettikleri sahnelerde kamera uzun süre sabit kalarak sahneye ağır bir ritim kazandırmakta, böylece taşranın durağan, değişmez ve tekdüze doğası daha da görünür hale getirilmektedir. Bu sabit uzun planlar, karakterlerin yaşamlarının ne denli döngüsel ve değişimden uzak olduğunu izleyiciye doğrudan hissettirmektedir. Sessizlik anlarının hâkim olduğu çekimlerde de sürenin uzatılması dikkate değer bir tercihi yansıtmaktadır. Kız kardeşlerin bir arada olduğu ama birbirlerine karşı yabancılaştıkları anlarda, kamera uzun süre sabit kalarak bu sessizliğin ve iletişimsizliğin dramatik ağırlığını artırmaktadır.

Sonuç olarak Kız Kardeşler filmi, sinematografik anlamda derinlikli ve çok katmanlı bir anlatı evreni sunmakta, görsel dilin ve atmosferin karakter iç dünyalarıyla kurduğu sıkı ilişki sayesinde izleyicisini hem estetik hem de duygusal düzlemde etkilemeyi başarmaktadır. Kız Kardeşler, yalnızca mekânı fon olarak kullanmakla kalmamakta, mekânı, karakterlerin psikolojik durumlarını yansıtan birer özneye dönüştürmektedir.

5.3 Kurak Günler (2022)

5.3.1 Çekimin fotoğrafik kapsamı

“Kurak Günler” filminde çekimin fotoğrafik kapsamı, anlatının görsel dili ile tematik yapısını bütünleştirerek taşra atmosferinin ruhunu etkili bir şekilde yansıtmaktadır. Fotoğrafik kapsam kavramı, sinema sanatında çerçeveleme, alan derinliği, renk ve ışık kompozisyonu gibi görsel öğelerin bütünsel bir yapıda organize edilmesi anlamına gelmektedir. “Kurak Günler’in” her bir karesi, anlatısal atmosferi derinleştiren ve karakterlerin içsel çatışmalarını somutlaştıran bilinçli estetik tercihlerle şekillenmektedir.

Filmde alan derinliği kullanımı, kasabanın fiziksel ve sosyal yapısının karakterler üzerindeki etkisini vurgulamak amacıyla ustalıkla yapılandırılmaktadır. Özellikle geniş açılı objektiflerin tercih edilmesiyle hem ön plan hem de arka plan net bir şekilde görünür kılınmakta, bu teknik, karakterlerin bulundukları mekânın sosyal ve doğal ağırlığı altında ezildiklerini sinematografik düzlemde ifade etmektedir.



Şekil 37. Geniş açılı objektifle kasabanın genel görünümü

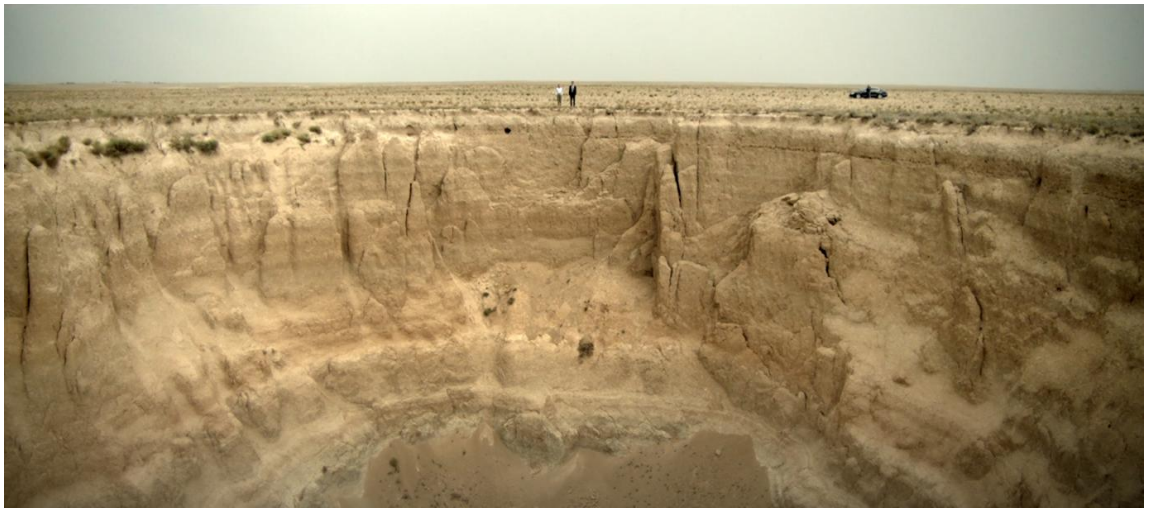
Çekimin fotoğrafik kapsamı içerisinde çerçeveleme teknikleri de önemli bir yer tutmaktadır. Film boyunca karakterler sıklıkla kapalı, sınırlayıcı kadrajlar içerisinde gösterilmekte, bu çerçeveleme, kasabanın sosyal baskısını ve bireylerin özgürlük alanlarının daralmasını görsel olarak yansıtmaktadır.

Emre karakteri çoğunlukla dar koridorlarda, ofislerde veya kalabalık ortamlarda sıkıştırılmış bir biçimde çerçevelenmekte, böylece onun yalnızlığı ve sistemle çatışması sinematografik bir düzlemde pekiştirilmektedir.



Şekil 38. Savcı Emre'nin dar açılı objektifle çerçevelenmesi

Filmin fotoğrafik kapsamı, negatif alan kullanımı üzerinden de güçlendirilmektedir. Emre'nin göl sahnelerinde ya da obruk kenarında yalnız bırakıldığı planlarda, geniş boşluklar yaratılarak karakterin yalnızlığı ve çaresizliği vurgulanmaktadır. Negatif alan, sahne içerisindeki boşluklarla karakterlerin toplum içindeki yerlerini sorgulayan bir anlatı mekânı haline gelmektedir.



Şekil 39. Savcı Emre'nin obruk kenarında uzak plan içinde bir nokta kadar göründüğü çekim planı

Renk paletinin fotoğrafik kapsam içindeki kullanımı, taşra atmosferinin fiziksel ve duygusal yıkıcılığını desteklemektedir. Filmde hâkim olan toprak tonları, sarı, kahverengi ve soluk mavi gibi renkler, kuraklığın ve sosyal çöküşün metaforik bir ifadesi olarak kullanılmaktadır.



Şekil 40. Filmde hâkim olan toprak rengi tonu. Gün ışığı sahnelerindeki keskin kontrastlar oluşturularak taşranın kurak ve sert doğası vurgulanır

Emre'nin iç dünyasındaki huzursuzluk, kasabanın pastel tonlarındaki cansız atmosferiyle bütünleştirilmekte, böylece bireysel çatışmalar ve toplumsal yozlaşma renk yoluyla görünür hale getirilmektedir.



Şekil 41. Savcı Emre ve Gazeteci Murat'ın dar alan planı

Işık kullanımı da fotoğrafik kapsamın önemli bir parçası olarak kurgulanmaktadır. Gün ışığı sahnelerinde aşırı aydınlık ve keskin kontrastlar oluşturularak taşranın kurak ve sert

doğası vurgulanmakta, gece sahnelerinde ise düşük anahtarlı ışıklandırmalarla kasabanın tehditkâr atmosferi ve karakterlerin içsel gerilimleri yansıtılmaktadır.



Şekil 42. Gece dış çekim ışık kullanımı

Özellikle obruk kenarında çekilen gece sahnelerinde loş ışıklar ve yoğun gölge kullanımı, karakterlerin bilinçaltındaki korkuların ve kaçınılmaz çöküşün görsel temsiline dönüşmektedir. Film-noir geleneğinden gelen "low-key lighting" tekniği, burada toplumsal ve psikolojik bir çöküşün estetik bir dili olarak kullanılmaktadır.

Perspektif tercihlerinde sıkça aşağıdan yukarıya ve yukarıdan aşağıya açılar arasında geçişler yapılarak karakterler arasındaki güç ilişkileri ve sosyal hiyerarşi görsel olarak kodlanmaktadır. Belediye Başkanı Selim gibi otorite figürleri çoğunlukla aşağıdan yukarıya çekimlerle güçlü ve baskıcı bir şekilde sunulmakta, Emre ve Murat gibi karakterler ise yukarıdan aşağıya bakışlarla daha kırılgan ve edilgen figürler olarak yansıtılmaktadır. Ayrıca kamera hareketleri ve çekim süresi de fotoğrafik kapsamı belirleyen temel unsurlar arasında yer almaktadır. Filmde sık sık sabit planlar ve yavaş kaydırmalar (slow pans) kullanılarak kasabanın durağanlığı ve zamanın ağır akışı vurgulanmaktadır. Özellikle Emre'nin kasaba sokaklarında yalnız yürüdüğü sahnelerde, sabit kadrajlar ve uzun çekim süreleri kullanılarak taşranın kapalı yapısı ve bireyin bu yapı karşısındaki çaresizliği görsel olarak pekiştirilmektedir.



Şekil 43. Emre'nin kasaba sokaklarında yalnız yürüdüğü sahne

5.3.2 Çekimin çerçevesi

Kurak Günler filminde çekimin çerçevesi, yalnızca sahneleri görsel olarak sınırlandıran bir araç değil, aynı zamanda taşranın sosyal yapısını, karakterler arası güç ilişkilerini ve bireysel psikolojik çözülmeleri ifade eden dinamik bir anlatı öğesi olarak yapılandırılmaktadır. Sinema kuramında çerçeve (frame), yalnızca mekansal bir sınır çizmekle kalmamakta, aynı zamanda anlatının ideolojik ve duygusal tonunu belirleyen temel bir estetik strateji olarak işlev görmektedir. David Bordwell ve Kristin Thompson'un (2010) belirttiği gibi, çerçevenin kullanımı, izleyicinin dikkatini yönlendirmekte, anlam üretimini organize etmekte ve karakterlerle izleyici arasındaki ilişkiyi biçimlendirmektedir.

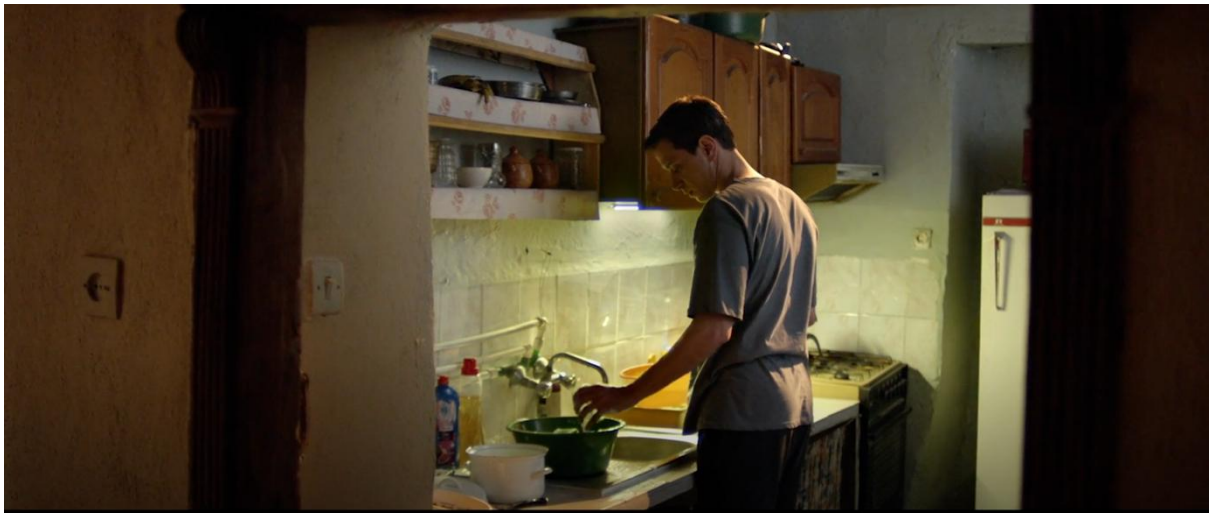


Şekil 44. Savcı Emre'nin toplum tarafından kuşatıldığı an

Film boyunca çerçevelemeler, karakterlerin psikolojik yalnızlıklarını, sosyal baskılar altındaki sıkışmışlıklarını ve toplumsal yozlaşmanın bireyler üzerindeki etkilerini doğrudan görselleştirecek şekilde tasarlanmaktadır. Özellikle savcı Emre karakteri, dar mekanlar içerisinde, kapalı kadrajlarla ve çoğunlukla merkez dışı yerleştirmelerle gösterilmekte, böylece Emre'nin taşra toplumuna yabancılığı ve bu toplum tarafından kuşatılmışlık hissi sinematografik düzlemde somutlaştırılmaktadır.



Şekil 45. Emre'nin dar kapalı kadraj içerisinden dış dünyaya bakışı



Şekil 46. Dar çerçeve içinde Emre'nin sınırlı hareket alanı

Kurak Günler'de çerçeve kullanımında negatif alan estetiği dikkati çekmektedir. Emre'nin göl kenarında ya da obruğun başında yalnız başına yer aldığı sahnelerde, geniş boşluklar ve sınırlı hareket alanı ile yaratılan kompozisyonlar, bireyin doğa karşısındaki çaresizliğini ve taşra toplumunun birey üzerindeki görünmeyen baskısını pekiştirmektedir.



Şekil 47. Emre kadrajın içinde geniş boşluklar içerisinde

Çerçeve kompozisyonlarında, mekânsal hiyerarşiyi ve güç ilişkilerini görünür kılmak amacıyla simetri dışı yerleşim (asymmetrical framing) sıkça tercih edilmektedir. Belediye Başkanı Selim ile yapılan yüzleşme sahnelerinde çerçevenin merkezine Selim yerleştirilmekte, Emre ise ya kadrajın kenarına itilmekte ya da başını öne eğerek kadrajda daha küçük bir yer kaplamaktadır.



Şekil 48. Başkan Selim ile Emre'nin sahnedeki konumlandırılışı

Bu düzenleme, karakterler arasındaki güç dengesizliğini sinematografik açıdan doğrudan görünür kılmakta ve izleyiciye hiyerarşik ilişkilerin fiziksel bir sunumunu yapmaktadır. Ayrıca filmde çerçeve-içi çerçeve (frame within frame) tekniği yoğun biçimde kullanılmaktadır. Emre'nin kasabadaki resmi görüşmeleri sırasında, kapılar, pencereler ve tavan arasındaki boşluklar aracılığıyla ikinci dereceden çerçeveler oluşturulmakta, karakterler görsel olarak sınırlı alanlara hapsedilmektedir. Bu anlatı stratejisi, taşra toplumunun kapalı ve otoriter doğasını görsel olarak yeniden üretmektedir.

Gece çekimlerinde çerçevenin sınırları daha da belirgin bir şekilde daraltılmakta, düşük ışıklandırma ve yoğun gölge kullanımıyla mekânın belirsizliği artırılmaktadır. Özellikle domuz avı sahnesinde çerçeve, karakterlerin fener ışıklarıyla aydınlattığı küçük alanlarla sınırlı tutulmakta, karanlık, görünmeyen bir tehdit alanı olarak çerçevenin dışında bırakılmaktadır.



Şekil 49. Çerçeve-içi çerçeve (frame within frame) tekniği

Filmde çekimlerin çerçevesi, karakterlerin duygusal durumlarına ve sahnelerin dramatik gereksinimlerine göre sürekli bir değişim göstermektedir. Örneğin Emre ile Murat'ın gölde yalnız başına geçirdikleri sahnelerde çerçeve daha geniş ve rahat bir düzenlemeye sahipken, kasaba halkıyla yüzleşilen sahnelerde çerçeve sıkışmakta ve karakterlerin üzerindeki sosyal baskı daha yoğun bir biçimde hissettirilmekte, bu geçişler izleyicinin anlatıya duygusal düzeyde daha güçlü bir şekilde bağlanmasını sağlamaktadır.



Şekil 50. Emre'nin kasaba halkıyla yüzleştiği dar çerçeveli çekim planı

5.3.3 Çekimin süresi

Kurak Günler filminde çekimin süresi, anlatının ritmini, karakterlerin psikolojik durumlarını ve taşra toplumunun durağan ve baskıcı atmosferini izleyiciye doğrudan hissettirmek amacıyla titizlikle belirlenmektedir. Çekimin süresi, sinema kuramında bir planın veya sahnenin kesilmeden ne kadar süre devam ettiği ve bu sürenin dramatik yapı üzerindeki etkileri anlamına gelmektedir.

Film boyunca çekim süreleri bilinçli olarak çeşitlendirilmekte ve sahnelerin dramatik yoğunluklarına göre esnetilmekte veya sıkılaştırılmaktadır. Özellikle taşra kasabasının günlük yaşamını yansıtan sahnelerde uzun çekimler tercih edilmekte, böylece zamanın kasvetli ve ağır akışı izleyiciye doğrudan hissettirilmektedir. Emre'nin kasabanın sokaklarında yalnız yürüdüğü sahnelerde, uzun ve kesintisiz planlar kullanılarak karakterin çevresiyle olan yabancılaşması ve taşranın durağan doğası görsel olarak desteklenmektedir. Özellikle obruk sahnelerinde çekim sürelerinin uzatılması, mekânın hem fiziksel hem de metaforik ağırlığını izleyiciye daha yoğun bir şekilde hissettirmektedir. Emre'nin ve Zeynep'in obruğun kenarında durdukları sahnelerde kamera uzun süre sabit kalarak karakterlerin bu doğa felaketi karşısındaki kırılganlıklarını ve çaresizliklerini görünür kılmaktadır.



Şekil 51. Emre'nin iç dünyasındaki çözülme

Filmde Emre'nin iç dünyasındaki çözülmeler de çekim süresi yoluyla yansıtılmaktadır. Özellikle geceleri gölde geçirdiği yalnız sahnelerde, kameranın uzun süre sabit kalması ve kesilmeden devam eden planlar, karakterin zihinsel boşluğunu ve yalnızlığını

izleyiciye doğrudan aktarmaktadır. Kamera Emre'yi merkezden hafif kaydırarak ve geniş bir boşluk içinde konumlandırarak yalnızlık duygusunu güçlendirmekte, çekimin süresini uzatarak bu psikolojik durumun izleyici tarafından içselleştirilmesine olanak tanımaktadır. Özellikle domuz avı sahnesinde, karakterlerin av için hazırlandıkları anlarda çekimin süresinin uzaması, olayların öncesindeki sessiz gerilimi derinleştirmektedir. Bu gerilim, sahnenin ani bir patlama ile şiddetli bir çatışmaya dönüşmesiyle çözülmekte ve çekim süresinin önce uzayıp sonra hızla kısalmasıyla dramatik bir yoğunluk yaratılmaktadır.



Şekil 52. Domuz avı sahnesinde gerilimin tırmanışı

Emre'nin final sahnesindeki bekleyişi, kadrajda onu saran çok katmanlı çerçeveler aracılığıyla zamanın sıkıştığı ve gerilimin arttığı duygusunu görsel olarak yansıtır.



Şekil 53. Emre'nin bekleyişi

5.3.4 Bulguların değerlendirilmesi

Sonuç olarak Emin Alper'in Kurak Günler filmi, sinematografik açıdan güçlü bir yapıya sahip olup, taşra gerilimi ile politik sinema arasındaki dengeyi ustalıkla kurmaktadır. Görsel estetiği, ses tasarımı ve karakterlerin çok boyutluluğuyla izleyiciyi taşranın karanlık atmosferine çeken film, toplumsal eleştirisini hem doğrudan hem de alegorik bir dille aktarmaktadır.

Emin Alper'in Kurak Günler filmi, ses tasarımı ve müzik kullanımı açısından taşranın huzursuzluğunu ve gerilimini derinleştiren etkili bir yapı sunmaktadır. Ses tasarımı, taşranın kasvetli atmosferini oluştururken doğa sesleri, sessizlik ve insan seslerinin anlamlı bir şekilde kullanımıyla filmin tematik altyapısını güçlendirmektedir. Aynı zamanda film boyunca yer verilen müzikler, hikâyenin duygusal yoğunluğunu ve gerilimini artırmak için minimal bir yaklaşımla tasarlanmıştır. Filmde sessizlik, taşranın içsel çatışmasını ve karakterlerin yalnızlık hissini aktarmakta önemli bir rol oynamaktadır. Yanıklar kasabasının sessiz sokakları, savcı Emre'nin kasabadaki izole yaşamını yansıtırken, bu sessizlik aniden patlayan silah sesleri ya da kasabanın uğultusuyla kesintiye uğramaktadır. Sessizlik, özellikle obruk sahnelerinde ürkütücü bir hava yaratmaktadır. Obrukların çevresindeki sessizliğin zaman zaman rüzgârın uğultusuyla birleşmesi, doğanın tehditkâr gücünü hissettirmektedir.

Domuz avı sahnesi, ses tasarımının en çarpıcı örneklerinden biridir. Silah sesleri, köpeklerin havlamaları ve avcıların bağırışları, kasabanın vahşi doğasına dair ilk işaretleri verirken, bu sesler aynı zamanda kasabadaki şiddetin ve otoriter yapıların sembolü haline gelmektedir. Avcıların bu seslerle yarattığı kaos, ilerleyen sahnelerde kasaba halkının kolektif şiddet eylemlerine dair bir ön gösterge olarak kullanılmaktadır. Filmde gündelik sesler, taşranın sosyal yapısını ve kasabadaki huzursuz atmosferi desteklemektedir. Su dolu bidonların çarpışma sesleri, pazardaki gürültüler ve halkın konuşmaları, taşranın gündelik hayatındaki monotonluğu ve çatışmaları vurgulamaktadır. Belediye binasındaki otoriter diyaloglar ve kahvehanedeki düşük perdeli konuşmalar, kasabanın yozlaşmış düzenini ses yoluyla aktarmaktadır.

Filmin müzikleri, dramatik ve gerilim dolu anları destekleyecek şekilde minimal bir yapı sunmaktadır. Bu minimalist yaklaşım, izleyicinin dikkatini hikâyeye ve karakterlerin

içsel dünyalarına yönlendirmektedir. Özellikle final sahnesinde kullanılan yüksek frekanslı yaylı çalgılar, kasabanın kolektif öfkesini ve linç kültürünü somutlaştıran bir gerilim yaratmaktadır. Bu sahnede müziğin temposunun yavaş yavaş artması, seyircinin tansiyonunu yükseltmekte ve hikâyenin doruk noktasına olan geçişi desteklemektedir. Obruk sahnelerinde ise müzik neredeyse tamamen devreden çıkarılarak doğa seslerinin baskın hale gelmesi sağlanmaktadır. Bu tercih, doğanın sessizliği içinde hissedilen dehşeti artırmakta ve obrukların hikayedeki metaforik önemini pekiştirmektedir. Göl sahnelerinde kullanılan hafif melodiler ise Emre'nin içsel huzur arayışını yansıtırken, bu melodilerin kesilmesi ya da yerini sessizliğe bırakması, karakterin bu arayışında başarısız olduğunu simgelemektedir.

Kurak Günler, renk paleti ve ışık kullanımı ile taşranın kurak, boğucu ve kasvetli atmosferini etkileyici bir şekilde yansıtmaktadır. Filmde kullanılan renk tonları, fiziksel çevrenin yanı sıra karakterlerin ruh halini de yansıtmaktadır. Sarı, kahverengi ve pastel tonlar, Yanıklar kasabasının kurak ve cansız doğasını temsil etmektedir. Film boyunca kasabanın sokakları, çevresindeki kurak araziler ve tozlu atmosfer, bu soluk renk paletiyle harmanlanarak taşranın içsel çoraklığını görsel olarak ifade etmektedir. Renkler, sadece çevresel betimleme için değil, aynı zamanda karakterlerin içsel çatışmalarını ve filmdeki dramatik anları desteklemek için kullanılmaktadır. Emre'nin gölde zaman geçirdiği sahnelerde kullanılan mavi ve gri tonlar, karakterin huzur arayışını yansıtmakta ama gölün altındaki bataklığın varlığı, bu huzurun ne kadar geçici olduğunu da ima etmektedir.

Obruk sahnelerinde ise karanlık ve gri tonlar, bu doğa olayının yarattığı dehşeti ve belirsizliği güçlendirmektedir. Final sahnesinde avcıların fenerlerinden çıkan ışık ile kasabanın karanlığı arasındaki zıtlık, karakterlerin üzerindeki baskıyı görsel bir dile dönüştürmektedir. Bu sahne, filmdeki tüm şiddet ve gerilim unsurlarının görsel bir özetini sunmaktadır. Film, doğal ışık kullanımına büyük önem vermektedir. Gün ışığında çekilen sahnelerde ışığın kasabanın kurak atmosferini tamamladığı görülmektedir. Geceleri ise yapay ışığın minimum düzeyde tutulması, sahnelerin gerçekçiliğini artırmaktadır. Özellikle gece çekimlerinde kullanılan karanlık tonlar, taşranın tehditkâr ve tekinsiz atmosferini güçlendirmektedir.

Kurak Günler'in renk ve ışık kullanımı, taşranın fiziksel ve toplumsal atmosferini inşa etmede kritik bir rol oynamaktadır. Solgun renkler, karakterlerin umutlarını ve yaşadıkları çıkmazı yansıtırken, ışık kullanımı ise taşranın tehditkâr ve kasvetli yapısını izleyiciye hissettirmektedir. Bu unsurlar, filmi yalnızca bir hikâye anlatısından çıkararak izleyiciyi atmosferin bir parçası haline getirmektedir. Kurgu, renk paleti ve ışık kullanımı, Kurak Günler'in anlatısını derinleştiren ve izleyiciyi hikâyenin içine çeken önemli unsurlar arasında yer almaktadır.

6. SONUÇ ve ÖNERİLER

Türkiye sinemasının ilk yıllarından bu yana, taşra kavramı önemli bir tematik konuma sahip olmuştur. Geleneksel olarak, sık sık nostaljik bir mercekten tasvir edilmiş, sıkı sıkıya bağlı kişilerarası ilişkiler, toplumsal dayanışma, çocukluğun masumiyeti ve ulaşılamaz ancak romantikleştirilmiş aşkların idealizasyonu gibi olumlu boyutları vurgulanmıştır. 1990'larda Türkiye sinemasında ortaya çıkan yeni yönetmenler kuşağı ile birlikte Türkiye sinemasında taşra ve taşranın temsili önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Taşra bu dönemle birlikte Türkiye sinemasında, sıkışmışlık, rahatsızlık, yabancılaşma, yüzeysel toplumsal dinamikler, aile içi çatışma ve toplumsal cinsiyet rolleri, ataerkillik gibi temaları keşfetmek için sinematik bir alan olarak karşımıza çıkmaya başlamıştır.

Yeni Türkiye Sinemasında taşra tasviri önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Çağdaş sinematik anlatılar, taşraya giderek daha eleştirel ve gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşırken, idealleştirmenin ötesine geçerek karmaşık sosyo-kültürel ve psikolojik boyutlarıyla ilgilenmeye başlamıştır. Kent ile taşra arasında kurulan ilişki, yalnızca mekânsal ya da yönetsel bir ayrımın ötesine geçerek, hiyerarşik ve çatışmalı bir dinamik barındırmaktadır. Bu ilişki, aynı zamanda taşranın kente yönelik öykünme ve özlem duygularıyla da şekillenir. Taşranın yönünü sürekli olarak merkeze, yani büyükşehre çevirdiği bu bağlamda hatırlanmalıdır. Gürbilek'in (1995) de ifade ettiği gibi, taşra bu ilişkiler ağı içerisinde yalnızca coğrafi olarak değil, kültürel ve toplumsal olarak da merkezin dışında konumlanan, sınırları daralmış bir varoluş alanı olarak belirir. Bu çerçevede taşra, çoğunlukla "kent olmayan" olarak tanımlanmakta; bu tanım, aslında kent-çevresini işaret etmektedir. Oysa taşra, sosyolojik açıdan kendi özgün anlam dünyasına sahiptir ve bu durum, taşra sosyolojisinin kent sosyolojisinden ayrışmasına neden olur. Ancak taşraya yönelik değerlendirmelerin önemli bir bölümü, çoğunlukla bu farklılığı bir eksiklik ya da yoksunluk üzerinden okuma eğilimindedir.

Dolayısıyla taşra, yalnızca fiziksel bir mekân değil; aynı zamanda zihinsel bir dışlanmışlık ve ötekilik kategorisi olarak da ele alınmalıdır. Türkiye bağlamında taşra olgusu, modernleşme sürecinin merkez-çevre ayrımında yarattığı yapısal gerilimlerin bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. Türkiye'nin modernleşme tecrübesi, taşrayı sürekli

biçimde merkezin gerisinde, onun izdüşümünde tanımlayarak, bu alanlara dair kültürel ve toplumsal tahayyülleri biçimlendirmiştir.

Yeni Türkiye Sinema hareketinde taşra olgusu, ortak bellekte idealize edilmiş "nostaljik coğrafya"dan ziyade, sınırsız çatışma, iktidar devinimi ve aidiyet krizinin odaklandığı çok katmanlı bir uzam olarak ele alınmaktadır. 2000 sonrası filmler, taşrayı kaçılacak pastoral sığınak yerine, modernitenin marazi sonuçlarının kristalleştiği politik bir sahne olarak sunmakta; böylelikle merkez-taşra ikiliğini tersine çeviren eleştirel bir bakış üretmektedir. Türkiye sinemasında son yirmi beş yılda belirginleşen "taşra estetiği" hem auteur sinemasının hem de bağımsız üretim modellerinin ortak kesişim noktasını oluşturmaktadır. Taşranın sinemadaki temsilinin merkez-çevre, kimlik, aidiyet ve otorite eksenlerinde nasıl dönüştüğü yönündeki kuramsal birikim; Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirselimoğlu, Zeki Demirkubuz, Reha Erdem, Yeşim Ustaoğlu, Pelin Esmer, Özcan Alper gibi yönetmenlerin filmleri üzerine temellendirilmektedir. Yürütülen akademik çalışmalar, taşranın son yirmi beş yılda Türkiye sinemasında "atmosfer-karakter" olarak işlev gördüğünü ve özellikle toplumsal sıkışmışlık ile bireysel yabancılaşma retoriğini desteklediğini göstermektedir.

Bu çalışmada Yeni Türkiye sinemasının önemli temsilcilerinden biri olan ve filmlerinde sıklıkla taşra olgusuna yer veren Emin Alper'in filmlerinde taşranın sinematografik olarak nasıl sunulduğu ve temsil edildiği sorusuna yanıt aranmıştır. Çalışmanın amacı doğrultusunda, Emin Alper'in "Tepenin Ardı" (2012), "Kız Kardeşler" (2019) ve "Kurak Günler" (2022) filmleri amaçlı örneklem olarak seçilmiştir. Her film, David Bordwell ve Kristin Thompson'un sinematografik anlatı tasviri yöntemiyle "Çekimin Fotoğrafik Kapsamı", "Çekimin Çerçevesi, Çekimin Süresi", "Aydınlatma" ve "Ses Ögeleri" kategorileri altında incelenmiştir.

Emin Alper filmlerinde taşra, sinemasal mekânın asli öğesi olarak konumlanmaktadır. "Tepenin Ardı"nda yörük-yerleşik gerilimi üzerinden biçimlenen tepeler ve korunaklı ev, "Kız Kardeşler"de dağlarla çevrili heterotopik köy, "Kurak Günler"de obrukların sardığı kurak kasaba; her seferinde hikâyenin motivasyon merkezini oluşturmaktadır. Dolayısıyla mekân, karakterlerin psikolojisini belirleyen edilgen fon değil, öykünün itici gücü olarak işlev görmektedir. Emin Alper sinemasında taşra, sinematografik düzlemde

paranoya, iktidar, ataerki ve kolektif şiddet olgularının somutlaştığı bir metafor olarak temsil edilmektedir. Taşra topluluğu, görünmez düşman yaratma pratiğiyle tahayyül edilen ötekiyi yeniden üretmekte, bireyler bu kapalı sosyal evrende aidiyet ile yabancılaşma arasındaki gerilimde konumlanmaktadır. Böylece taşra hem toplumsal iktidar ağlarının hem de psiko-politik travmaların görünürlük kazandığı bir laboratuvar niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla Emin Alper, sinemasında taşrayı yer yer sinemasal bir dekor olarak kullanırken, toplumsal iktidar ilişkilerini, kolektif paranoyayı ve bireysel çözülmeyi harekete geçiren yapısal bir "karakter" olarak da kullanarak taşra olgusunu derinlikli bir biçimde filmlerinde farklı perspektiflerden ele almakta, sorunsallaştırmaktadır.

Emin Alper'in incelenen filmlerinin hemen hepsinde alan derinliğinin çoğu kez sonsuz doğayla karşılaştırmalı kullanılması, çerçeve-içi çerçeve kompozisyonlarının fiziksel ve psikolojik hapsedilmişliği vurgulayıcı bir sinematografik anlatı unsuru olarak kullanıldığı görülmüştür. Yönetmenin özellikle karakterlerinin taşranın doğası içerisinde yer aldığı sahnelerde, geniş çekim ölçekleri kullanarak karakterlerini doğa karşısında küçülen, acziyete kapılan figürler dönüştürürken doğanın insan üzerindeki baskınlığını sinematografik açıdan da anlatısında önemli bir yere konumlandırdığı tespit edilmiştir. Bunun yanında özellikle otoriteyi temsil eden karakterleri alt açılı kadrajlarla yüceleştirdiği, loş ışıkla desteklenen klostrofobik iç mekânlar, uzun çekimlerle sabitlenen zaman algısıyla izleyici-tanıklığı kurgusunun Alper'in tutarlı sinematografik imzasını oluşturduğu söylenebilir. "Kurak Günler" filminin finalindeki kesintisiz linç sekansı, bu imzanın doruk noktası olarak örneklenebilir. Filmler de özellikler iç mekanlarda kullanılan sınırlandırılmış çerçeveler, karakterlerin dünyalarının ne denli daraldığını ve içinde bulundukları çıkışsızlığı vurgular niteliktedir. Örneğin "Kız Kardeşler" filminde kapılar ve pencereler, karakterlerin fiziksel ve metaforik olarak sıkışmışlığını vurgulamak için kadrajlamalarda birer araç olarak kullanılmaktadır.

Yönetmenin filmlerinde ses tasarımında sessizlik sıklıkla önemli bir sinematografik anlatı aracı olarak kullanılmaktadır. Yönetmen filmlerinde sessizliği karakterler arasındaki, kırılganlıklar ve çatışmaları görünür kılan bir unsur olarak kullanır. Sessizlik anlarının hâkim olduğu çekimlerde de sürenin uzatılması dikkate değer bir tercihi yansıtmaktadır. Örneğin, Kız kardeşlerin bir arada olduğu ama birbirlerine karşı yabancılaştıkları anlarda,

kamera uzun süre sabit kalarak bu sessizliğin ve iletişimsizliğin dramatik ağırlığını artıran bir unsur olarak karşımıza çıkar. “Kurak Günler” filminde de sessizlik benzer bir biçimde karşımıza çıkarken filmde sessizlik, taşradaki karakterlerin yalnızlık ve izole olma hissini aktarma, sahnenin gerilimini arttırma gibi önemli bir rol oynamaktadır.

Emin Alper’in filmlerinde, renk ve ışık kullanımı, taşranın fiziksel ve toplumsal atmosferini inşa etmede kritik bir rol oynamaktadır. Solgun renkler, karakterlerin umutlarını ve yaşadıkları çıkmazı yansıtırken, ışık kullanımı ise taşra atmosferinin tehditkâr ve kasvetli bir şekilde perdeye yansıtılmasında kullanılmaktadır. Düşük anahtarlı ışık ve pastel renk paletinin tekinsizlik ile umutsuzluğu beslemesi bulguların öne çıkan boyutlarındandır. Taşranın kurak, boğucu ve kasvetli atmosferini etkileyici bir şekilde yansıtmak için kullanılan renk tonları, fiziksel çevrenin yanı sıra karakterlerin ruh halini yansıtan önemli bir unsurdur.

Özellikle gece sahnelerinde düşük anahtar (low-key) ışıklandırma teknikleri kullanılmakta, ışık ve gölge oyunlarıyla mekânın tekinsizliği ve karakterlerin içsel çatışmaları görünür kılınmaktadır. Low-key ışıklandırma, klasik film-noir estetiğini çağrıştırmakta ve taşrada görünmeyen tehdit unsurlarının sürekli varlığını ima etmektedir. Loş ışık kullanımı, filmlerin genel atmosferini belirleyen unsurlardan biridir ve bu atmosfer, masalsı bir anlatıyla korku hikayelerine özgü bir estetiği bir araya getirerek taşranın bilinmezlikler dolu bir yer olduğu algısını doğurmaktadır. Filmlerde gece sahnelerinde kullanılan düşük ışık, taşranın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal olarak da izole bir yer olduğunu hissini doğuran bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, loş ışıklandırma ve yoğun ışık-gölge kullanımı, karakterlerin bilinçaltındaki korkuların ve kaçınılmaz çöküşün görsel temsiline dönüşmekte, yer yer filmlerde toplumsal ve psikolojik bir çöküşün estetik bir dili olarak kullanılmaktadır.

Sonuç olarak, Emin Alper sinemasında, taşranın yalnızca tematik bir arka plan değil, aynı zamanda özerk bir anlatı ögesi olarak önemli bir işlev gördüğü, taşra Alper’in filmlerinde hem mekânsal arka plan hem de dramatik yapıyı destekleyen bir sinematografik unsur olarak estetik stratejilerle kullanılmaktadır. Emin Alper sinemasında taşra, pastoral, nostaljik bir sığınak olarak değil, çatışma, toplumsal ve psikolojik bir çöküşün kristalleştiği politik bir sahne olarak konumlandırılmaktadır. Bu konumlanmada taşra

sadece sinematik bir mekân olmanın ötesinde sinematografik anlatı unsurları bağlamında sosyo- kültürel ve psikolojik açıdan toplumsal konulara getirilen eleştirel bir bakışın mekânı haline gelmekte, karakterlerin ruhsal ve düşünsel yolculuklarının aktarımında önemli bir sinematografik anlatı unsuru olarak kullanırken filmlerde birer karakter gibi yerleşik toplumsal kodların ve normların temsilcisi olarak rol almaktadır. Gelecek araştırmalarda Türkiye sinemasında taşra temsilinin izler kitlenin taşra algısına olan etkilerinin çalışılmasının alana önemli katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan sinemasını okumak: Anlatı, zaman, mekan*. İstanbul :Bağlam Yayıncılık.

Alço, P. (2013). *Sinema ve Müzik; Kısa Bir Tarihsel Bakış*. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 2(7), 135–145.

Aksakal, B.S. (2018). *Türk Sineması Işığında Türkiye'deki Sosyoekonomik, Sosyopolitik ve Sosyokültürel Dönüşümler*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 58, Ağustos, 749-759.

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

Alver, K. (2013). *Taşra Edebiyatı*. İstanbul: Hece Yayınları.

Arda, K. (2018). *1990 Sonrası Türk Çağdaş Anlatı Sinemasında Taşraya Dönüş Temasının İnsan ve Mekan Odaklı Analizi*, [Yüksek lisans tezi. Maltepe Üniversitesi. İstanbul] 15.03.2025 tarihinde https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/663380 adresinden alındı.

Aygün, P. (2022). *Rene Girard'ın "Kurban" Kavramının Yol Göstericiliğinde Emin Alper'in "Kız Kardeşler" Filmi İçin Bir Okuma*. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 4(1), 11–21.

Argın, A. (2005). *Taşra Mekânı Üzerine Notlar.* İstanbul: Metis Yayınları.

Aytaş, M ve Ulutaş, S. (2021). Yuva ve Yersizyurtsuzlaşma Kavramları Çerçevesinde Kız Kardeşler Filmi Üzerine Bir Çözümleme. *İdil*, 77, s. 53–62. doi: 10.7816/idil-09-75-05

Barış S., Tuba D. , *Derviş Zaim Sinemasına Tersten Bakmak*, İstanbul: Küre Yayınları, 2021), 16.

Bayraktar, Ö., Kaynar, M. K. (2023). Taşrada öteki olmak, milliyetçi-muhafazakâr çerçevenin dışında kalanlar: Karaman örneği. *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi* (KMUSEKAD), 25(44), 556–583.

Bora, T. (Ed.). (2005). *Taşraya Bakmak*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Boydak.S.(2006). Türk Sinemasında Bağımsız Film Yapım Süreci ve Reha Erdem, (Yayın no:207445). [Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi]. İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=TotDNCMRgMdZT_zglkls2g&no=UCzND5RqAOQvmNc7nF7Axw

Boz. Ç. (2024). Yeni Türkiye'nin Yeni Sineması Neden Taşralı? *Efil Journal of Economic Research*, 7(4), 82-95.

Brown, B. (2018). *Sinematografi Kuram ve Uygulama*. Hil Yayın. İstanbul.

Bulut, D. (2007). Türk Edebiyatı'nda 'Taşra'. *Yayınlanmamış (Yayın no: 220200). [Yüksek Lisans Tezi.* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi] *https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=zz3j8j3orjoo59QsvpEcww&no=dI9BjHoNkmLT4vkQ9Bk7AA*

Büte, E. B. (2013). *Paranoyadan Sessizliğin Kötülüğüne: Tepenin Ardı'nda Paranoya ve Kötülük Üzerine*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Can Gürbüz, İ. (2025). 2010 Sonrası Türkiye Sinemasında Distopik Anlatılar: Mekân, Cinsiyet ve Ekoloji. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 11 (1), 25-46.

Coşkun, A. K. (2020). 2000 Sonrası Türk Romanında Taşra Söyleminin İnşası. (Yayın no: 686847). [*Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.* İstanbul Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=TotDNCMRgMdZT_zglkls2g&no=UCzND5RqAOQvmNc7nF7Axw

Cumhuriyer Gazetesi İnternet Sitesi. (t.y.) Emin Alper kimdir, ne mezunu, hangi filmleri çekti? 23.04.2025 tarihinde https://www.cumhuriyet.com.tr/turkiye/emin-alper-kimdir-ne-mezunu-hangi-filmleri-cekti-1938953#google_vignette adresinden alındı.

Çelikaslan, Ö. (2008). Türk Sinemasında Tara ve Çocuğun Temsili: Kasaba (1997), Masumiyet (1997) ve Beş Vakit (2005. (Yayın no: 227985). [*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ankara Üniversitesi, Ankara].

https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=TotDNCMRgMdZT_zglkls2g&no=UCzND5RqAOQvmNc7nF7Axw

Çelik, A. (2017). *Mekânın Sosyolojisi: Taşra ve Kent Üzerine Düşünceler*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Çiçek,F. (2015). Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Mekân ve Yalnızlık. Akademik Bakış Dergisi, 46: 125-138.

Daldal, A. (2021). 1990'ların Yeni Bağımsız Türk Sineması'nda Emekçi Öznenin Kayboluşu: Küreselleşme ve Festivalizm. *Kültür ve İletişim Dergisi*. 24(1), s. 159-189, DOI: 10.18691/kulturveiletisim.800820

Değirmen, B. S., & Erus, Z. Ç. (2021). Reha Erdem'in Beş Vakit Filminde Simgesel Düzen ve Büyük Öteki. *SineFilozofi*, 6(11), 292-311.

Demirtaş, T. (2024). *Sinema ve Siyaset Bağlamında Emin Alper Filmlerinin İdeolojik Yönden İçerik Analizi.* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.12 Şubat 2025 tarihinde https://acikerisim.ibu.edu.tr/items/61caecc9-89e6-422a-b9d2-6b2630d0ec45 adresinden alındı.

Diler, K. (2023). *Sinema ve Biçem İlişkisi Çerçevesinde Emin Alper Sineması.* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi]. 10 Ocak 2025 tarihinde https://avesis.yyu.edu.tr/yonetilen-tez/79cfb350-42ec-4f0a-8ae2-f7bf6fc02eef/sinema-ve-bicem-iliskisi-cercevesinde-emin-alper-sinemasi adresinden alındı.

Dorsay, A. (2014). *Kışkırtıcı Sinema: Nuri Bilge Ceylan Üzerine Yazılar*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Eray, E. (2023). *Yakın Dönem Türk Sinemasında Mekân, Zaman ve Aile: Emin Alper Örneği.* [Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Gümüşhane Üniversitesi, Gümüşhane].https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=TotDNCMRgMdZT_zglkls2g&no=UCzND5RqAOQvmNc7nF7Axw

Erbalaban, G.N. Ö. (2015). *Yeni (Bağımsız) Türk Sinemasında Kitle İletişim Aracı Olarak Televizyonun Temsili*. *Selçuk İletişim Dergisi*, 8(4), 266–280.

Erkılıç, H. (2012). Türkiye'de Sinema Salonlarının Dijital Dönüşümü. *The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication (Tojdac),* 2(2).

Göksu, D. R. (2022). Türk Sinemasındaki Çalışma Koşullarının Üretime Etkisi ve Dönemler Üzerinden Karşılaştırmalı Analizi. *Yeni Yüzyıl'da İletişim Çalışmaları Dergisi,* 5, 152–166.

Güleryüz, M. (2010). *Türk Sinemasında Kırsal Temsiller*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Gündüz, H. G. (2023). *Emin Alper's Cinema From the Perspective of Critical Masculinity and Studies and Ecofeminism (Eleştirel Erkeklik Çalışmaları ve Ekofeminizm Perspektifinde Emin Alper Sineması)*. [Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul]. 15 Mart 2025 tarihinde https://bau.edu.tr/akademik/12555-lisansustu-egitim-enstitusu adresinden alındı.

Güngör Kılıç, E. (2020). Dişil Sinema Dilinden İnşa Edilen Erkek(lik)ler: Pelin Esmer Sineması. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi,* 34, 159-184. DOI: 10.31123/akil.696615.

Gürbilek, N. (2014). *Benden Önce Bir Başkası*. İstanbul: Yayınları.

Gürbüz, İ. C. (2025). 2010 sonrası Türkiye sinemasında distopik anlatılar: Mekân, cinsiyet ve ekoloji. *İletişim Çalışmaları Dergisi*, 11(1), 25-46.

Gürpınar, D. (2023). *Nostalji Cumhuriyeti Mazi Peşinde Silinen 'Türk'ün melankolisi*. İstanbul: Telemak Kitap.

Gündoğdu, A. (2014). Varlığın Özü "Tepenin Ardı"nda Emir Alper'den Bir Varol (ama)ma Öyküsü. *Sinecine*, 5(1), s. 27-52.

İlbuğa Uçar, E. (2018). Yeşim Ustaoğlu Sinemasında Kadın Karakterlerin Özgürlük Arayışları, *Selçuk İletişim,* 11 (2): 292-320.

İnanlı, F. (2022). *Emin Alper Filmlerinde İktidar ve Öteki Kavramının Sosyolojik Çözümlemesi: Foucaultcu Bir Bakış*. (Yayın no: 714182). [Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp

İnceoğlu, M. Ç. (2008). Modernleşme ve Türk Sineması: Tarihsel ve Toplumbilimsel Bir İnceleme. (Yayın no: 221895). [Yayınlanmamış *Doktora Tezi.* Marmara Üniversitesi, İstanbul]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp

Kale, E. (2018). Yeni Türk Sinemasında Anlatı Bağlamında Sinemasal Bir Mekân Olarak Taşra: "Bir Zamanlar Anadolu'da" Örneği. *Turkish Studies,* 13(10), 857-874.

Kayhan, E. (2010). Taşra ve Şehir: Kapitalist Süreçte Dönüşen Mekânlar. *Toplum ve Bilim*, (118), 142–156.

Monaco, J. (2007). *Bir Film Nasıl Okunur?* İstanbul: Oğlak Yayıncılık, İstanbul.

(Narlı, M. (2013). Romanlar ve Taşralar: Türk Romanında Taşra Algıları Üzerine Bir Değerlendirme. *Bilig,* (54), 285–316.

Ormanlı, O. (2012). Dijitalleşme ve Türk Sineması. *The Turkish Online Journal Of Design, Art And Communication (Tojdac)*, 2(2), s. 32-38.

Özarsalan, O. (2016). Hovarda Alemi Taşrada Eğlence ve Erkeklik. İletişim Yayınları,

Pösteki, N. *1990 Sonrası Türk Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.

Sancar, M.K. (2023). Abluka (2015): Postmodern Türkiye Distopyası. *ARTS*, 10, 9-31. https://doi.org/10.46372/arts.1227363

Satır, M. E. (2023). Yeni Türk Sinemasında Taşra Nostaljisi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi,* 61, 1–20.

Satır, M. (2023). *Taşra ve Merkez: Kavramsal Bir Çözümleme*. Ankara: Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi.

Savaş, A. R., Akyol, E. (2021). İdeoloji Kavramına Sosyo-Politik Bir Bakış: Başlangıçlar, Karşılaştırmalar ve Sonlar. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 50, 159–187.

Saydam, B. (2020). Türk Sinemasının Tarihine Genel Bir Bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi,* 18(36), 401–424.

Shils, E. (1982). *The Constitution of Society*. Chicago: University of Chicago Press.

Sivas, A. (2007). *Türk Sinemasında Bağımsızlık Anlayışı ve Temsilcileri.* (Yayın no: 208902). Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp

SOL Haber İnternet Sitesi (t.y.)Ablukaya 4 Ödül Birden. 23.04.2025 tarihinde https://haber.sol.org.tr/kultur-sanat/ablukaya-4-odul-birden-147837 adresinden alındı.

Sözen, M. (2007). Türk Sinemasının Özgün Dil Arayışlarına Farklı Bir Yol Haritası: Türk Soylu Ülkeler Sineması. *Bilig,* 42, 55–75.

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.

Şeylan, S. (2021). *Film Okuryazarlığı: Sosyolojik Açıdan Kız Kardeşler'i Okumak*. *Turkish Studies*, 16(6), 1749-1761. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.52326

Uçar,T.H. (2019*). Türkiye'de Bağımsız Sinema Üzerine Bir İnceleme: Emin Alper, Pelin Esmer ve Tolga Karaçelik*. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir]. 15 Mayıs 2024 tarihinde https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/699225 adresinden alındı.

Taş, F. (2016). Reha *Erdem Sinemasında Beden, Mekân ve Zaman. Tasarım Kuram*, 10(18), 75–8

Yıldırım, M. (2017). *Türkiye Sinemasının Bugünü: Sistemsel Eleştiri Düzleminde "Bağımsızlık" Zinciri. Kesit Akademi Dergisi*, Yıl: 3, Sayı: 10, s. 287-315.

ÖZ GEÇMİŞ

Sinan YILDIZ

Eğitim **:** 2006-2013 Bahçeşehir Üniversitesi

Derece : 2.06

Yüksek Lisans **: ___**

Lisans : Bahçeşehir Üniversitesi - Eğitim Fakültesi

İş/İstihdam (Varsa) : 2019 – Film Yönetmeni

Alınan Burs ve Ödüller (Varsa)

Yıl	Burs/Ödül
2006-2013	Eğitim Bursu

Yayınlar ve Diğer Bilimsel/Sanatsal Faaliyetler

- Filmin Adı: Bataklık(Kaniya Liço) - Uzun Metraj Kurmaca Film

Süre: 60 Dk.

Yapım Yılı: 2012

Görevi : Yapım ve Yönetmenlik

- Filmin Adı: Diclenin İncisi Cizre - Uzun Metraj Belgesel Film

Süre: 40 Dk.

Yapım Yılı: 2017

Görevi: Yapım ve Yönetmenlik

- Filmin Adı: Sipano - Uzun Metraj Belgesel Film

Süre: 45 Dk.

Yapım Yılı: 2020

Görevi: Yapım ve Yönetmenlik

- Televizyon Program Kuşağı: Şehir ve Mekan

Kanal: TRTKurdi Dış Yapımlar, Belgesel serisi

Yapım Yılı: 2025

Görevi: Yönetmenlik