

2020, 7(2): 241-264

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2020.2.241264>

Makaleler (Tema)

## TÜRKİYE'DE GÖRSEL-İŞİTSEL KORSAN: BİR ENDÜSTRİNİN KORSAN FİLM SATICILARI ÜZERİNDEN ÖZDÜŞÜNÜMÜ

Ece Vitri nel<sup>1</sup>

### Öz

Gelişmekte olan uluslararası alanyazın görsel-ışitsel korsana, kapsamı giderek genişleyen film pratiklerinin bir bileşeni, sadece ekonomik kayıp ve getiri düzleminde tartışılmayacak, mevcut endüstriyel yapılanma ve yasal düzenlemelerle olduğu kadar kültür ve temsillerle de ilişkili çok boyutlu ve kapsamlı bir konu olarak yaklaşır. Bu alanyazından yola çıkarak paralel dağıtım ağlarının Türkiye'de bizzat görsel-ışitsel endüstri eli ile nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin toplumdaki korsan algısı hakkında bize hangi ipuçlarını verdiğini anlamayı amaçlayan bu çalışma, 2010-2015 yılları arasında yapılmış ve korsan film satıcısı karakterler içeren ikisi kısa metraj, toplam yedi yerli filmi odağına alır. Filmlerin, korsanı öncelikle kendileri ve endüstri üzerine düşünmenin bir aracı olarak kullandığına işaret eden inceleme, korsan filmcilerin ağırlıklı olarak arthouse sinema ve sinefillikle ilişkili kültürel araçlar olarak betimlendiklerini ortaya koyar. Çalışmanın

<sup>1</sup> Dr. Öğretim Üyesi, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi, evitri nel@g su.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7048-5280

Makale Geliş Tarihi: 05.08.2020 | Makale Kabul Tarihi: 10.12.2020

© Yazar(lar) (veya ilgili kurum(lar)) 2020. Atıf lisansı (CC BY-NC 4.0) çerçevesinde yeniden kullanılabilir. Ticari kullanımlara izin verilmez. Ayrıntılı bilgi için açık erişim politikasına bakınız. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından yayınlanmıştır.

iddiası, bu temsil biçiminin, Türkiye film endüstrisinin belli üretimleri erişilemez kılan tekelleşmiş yapısı ile doğrudan ya da dolaylı yoldan bağlantılı olduğudur.

**Anahtar Terimler:** Ulusal film endüstrileri, dağıtım, korsan, kültürel araçlar, popüler Türkiye sineması

# AUDIO-VISUAL PIRACY IN TURKEY: SELF-REFLECTION OF AN INDUSTRY THROUGH PIRATE VENDORS

## Abstract

Developing international literature addresses audio-visual piracy as an integral part of expanding film practices and as a broad, multi-dimensional subject not solely limited to economic value of the production. Piracy should be discussed in relation to culture and representations as well as to industrial structures and legal regulations. Drawing on this literature, this study seeks to understand how parallel distribution networks are represented by audio-visual content creators and thus to propose, by an industrial introspection, a more comprehensive understanding of the discourse on piracy in Turkey. Seven national titles produced between 2010 and 2015, two of which are short films, featuring a pirate vendor character are analysed. It has been argued that these films use piracy as a means of thinking first on themselves and on the industry. The study also reveals that the pirate vendors are mostly portrayed as cultural intermediaries related to arthouse cinema and to cinephilia. It has been claimed that this representation relies, directly or indirectly, on the recognition of the monopolistic structure of the Turkish film industry that makes certain type of content unavailable.

**Key Terms:** National film industries, distribution, piracy, cultural intermediaries, popular Turkish cinema

## Giriş

Korsan izlemenin tarihi, bir gösterime biletsiz girme ya da yazlık sinemada oynayan bir filmi karşı evin penceresinden izleme gibi sinema tarihi kadar eski eylemlere dek götürülebilse de; korsanın emek gaspı ve hırsızlık, yaygınlık kazanması ile de kayıt dışı bir sektör olarak işaretlenmesi, öncelikle sanat eserinin teknik olarak kopyalanabilmesi (Benjamin, 1936/2011) ve telif hakkı mevhumunun evrensel olarak tanınması ile mümkün olmuştur. Evlerde de kullanılacak projeksiyon sistemleri, dolayısıyla da kopya filmler, Edison'un kinetoskobundan yalnızca iki yıl sonra ortaya çıkmış (Klinger, 2006, s. 6), Méliès'in *Aya Seyahat'i* (1902) özellikle ABD'de o kadar çok kopyalanmıştır ki, yönetmen filminin gösteriminden hemen hiç kazanç elde

edememiştir (Lobato, 2012, s. 14). 1923'te piyasaya sürülen 16 mm film formatı, çok daha hafif ve ucuz oluşu ile 1935'ten itibaren daha geniş kitleleri film pratiği ile tanıştıran 8 mm, özellikle 1980'lerden sonra yaygınlaşan video kaset kaydediciler, 1990'larla birlikte VCD, DVD ve takip eden dijital teknolojiler, kısacası her bir görsel-işitsel üretim ve dağıtım biçimi kendi korsan modelini de yaratmış fakat korsan uzun süre ekonomik ve hukuki boyutu dışında düşünülmemiştir. Mevcut korsan tanımının amatör üretimlerden de beslenen melez ekonomi ve dijitalleşme ile dönüşen yeni medya ekosisteminde işlevsiz kaldığı düşüncesini, kopyanın sosyal boyutları ile birlikte tartışmaya açan ilk çalışmalardan biri Lessig'in 2004 tarihli *Free Culture* kitabı olur. Korsan içeriğin endüstrinin olduğu kadar izleme pratiklerinin de bir birleşeni olarak görülmeye başlanması da aynı tarihlere, Jenkins'in (2009) "yayılabilir medya" fikrinin iletişim alanına damgasını vurduğu 2000'li yıllara denk düşer. Böylelikle, Casetti'nin (2009) sinemasal deneyimin yer değiştirmesine dair önemli kavramsallaştırması *relocalisation*'ın da etkisiyle, salon-içi ve dışı sosyallikler, yasal ve yasal olmayan üretim ve tüketim biçimleriyle sınırları giderek genişleyen bir sinema kültürü tanımının içinde korsan izleme pratikleri de kendilerine bir yer bulur.

Görsel-işitsel korsanı karmaşık bir sosyoekonomik olgu olarak doğrudan ele alan ilk çalışmalar, kayıt dışı ekonominin ABD ve Avrupa pazarlarına oranla daha görünür ve güçlü olduğu gelişmekte olan ülkeler örnek seçilerek yapılır (Wang, 2003; Liang, 2009; Karaganis, 2011). Bugün Kore Dalgası *Hallyu* olarak anılan akımın başarısında Güney Kore dramalarının transnasyonal düzeyde ve belli ölçülerde otoritelerce de göz yumulan korsan dolaşımının etkisi (Thévenet, 2011); Rusya gibi ülkelerde iç içe geçen yasal ve korsan kopya üretimi (Kiriya, 2011); tamamen videoya dayalı Nijerya film endüstrisi Nollywood'un ortaya çıkışında kapital, bilgi ve tecrübeleri ile korsan dağıtıcıların oynadığı rol (Larkin, 2004) gibi korsana dair kavrayışımızı genişleten konular ilkin bu araştırmalarla ortaya atılır (aktaran Mattelart, 2011; 2016). Hollywood'un küresel boyunduruğuna karşı bir duruş olma imkânı içermesiyle kutsanan kayıt dışı ağların, bir yandan da Taliban yönetimindeki Afganistan'a dahi *Titanik*'i (James Cameron, 1997) sokabilmesindeki egemen olanı yansıtmaya gücünü gösteren de (Klinger, 2010), yine kurumsal ve yerleşik anlayışın dışına çıkma ve merkez kabul edilenin ötesine bakma cesaretini taşıyan bu ilk çalışmalardır. Avrupa'da ve ABD'de müzik alanında korsan içerik tüketicilerinin yasal tüketime de daha fazla para harcayan kesim olduğunu iddia eden (The American Assembly, 2012) veya film indirmenin uluslararası gişe rakamlarını düşündüğü kadar etkilemediğini göstererek, maddi kaybın esas sorumlusu olarak medya kronolojisine işaret eden (Danaher ve Wadfogel, 2012) araştırmalar da ekonomi odaklı kurumsal bakışa kendi silahını doğrultarak karşı söyleme eklemlenirler. Dijital dönemde film dağıtımını incelerken korsana profesyonellerle aynı oranda yer verip formel ve enformel ağların kesişim noktalarına odaklanan eserler (Crisp, 2015) ya da korsan kültürünün farklı boyutlarını saha çalışmaları ile irdeleyen derleme kitaplar (Castells ve Cardoso, 2013; Eckstein ve Schwartz, 2014; Baumgärtel, 2016) artış gösterirken, gelişmekte olan literatürü özetleme görevini Mattelart (2011, 2016) üstlenir. Korsanı ekonomik karşılığı ile sınırlayan indirgemeci bakışı reddettiği gibi âdeta kurtuluşu korsanda gören "romantik" kanonda da yer almayarak alanyazına en kapsamlı katkılardan birini yapan araştırmanın ise, alanın öncü çalışmalarına da imza atan Lobato'nun kitabı olduğu söylenebilir. 2012'de yayınlanan *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution* isimli bu kitapta Lobato, 2008'de çizdiği çerçeveyi geliştirerek korsana değin farklı konum alışları altı başlık altında toplar. Bağlamına göre korsanın; (1) basit bir hırsızlık, (2) tüketim alanını genişleterek pazarın gelişimini destekleyen ticari bir aktivite, (3) ifade özgürlüğünün bir biçimi, (4) arkaik bireysel eser sahipliği mevhumunun ölümü, (5) bir direniş stratejisi, (6) başka şekilde erişilemeyecek içerikleri ulaşılabilir kılan bir

araç olarak algılanabildiğini ortaya koyar. Böylelikle Lobato; yukarıda sayılan tüm çalışmaları kapsamakla kalmaz, herhangi bir ülkede korsan algısı ve bununla ilintili olarak temsili üzerine düşünürken bize içinde rahatça hareket edebileceğimiz kavramsal bir harita da sunar.

Üretim ve dağıtım gibi tüketimi de kanunlara aykırı olan korsan içeriğe dair tutum ve yaklaşımların beyana dayalı derinlemesine görüşmeler, anketler ya da grup tartışmaları aracılığı ile anlamının güçlüğü ortadadır. Bu yönetsel zorluk sebebi ile yaygınlığı konusunda herkesin hemfikir olduğu, hacmi konusunda ise az sayıda veriye<sup>2</sup> ulaşabildiğimiz görsel-işitsel korsan Türkiye’de akademik çalışmalara nadiren konu olur. Enformel tanıklıklar, korsan tüketimin en sık ardına sığınılan mazeretinin sinema biletlerinin ve yasal seçeneklerin pahalılığı olduğunu gösterirken, dâhil olduğum bazı çalışmalar “pahalılığın” ne kadar göreceli olabileceğine işaret etmiştir. Örneğin *Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri* (Uğur Tanrıöver, 2011) araştırması için bir Anadolu şehrinde yaptığımız görüşmelerde sinemacı olarak tanımlanabilecek üniversite sinema kulübü öğrencileri DVD’lerin yüksek ücretlerinden ve Hitchcock gibi klasik yönetmenlerin filmlerinin bulunamadığından şikayet etmiş, fakat bu öğrencilerin sinemaya gitmek için tercih ettikleri ve görüşmelerimizin bazılarının da gerçekleştiği AVM’de klasikler dahil pek çok filmin orijinal DVD’lerinin 4,99 TL gibi promosyonlu fiyatlarla satışta olduğu görülmüştür. Doktora tez çalışmam kapsamında film izleme alışkanlıklarına dair gerçekleştirdiğim yedi ev-içi katılımcı gözlemden dördünde korsan DVD, Blu-ray kopya veya internetten indirilmiş film kullanılmış fakat bu evlerin tümünün *flat* ekran HD multimedya televizyon setleri, DVD ya da Blu-ray oynatıcı, Playstation ve ses sistemlerine yatırım yapmış oldukları dikkat çekmiştir (Vitrinel, 2015). Bu gözlemler dile getirilen pahalılığın gerçek fiyatlardan ve alım gücünden çok “pahalı”nın ne olduğuna dair sahip olduğumuz genel fikirle ilişkili olduğunu gösterir. Burada söz konusu olan, kolaylıkla daha ucuza (korsan kopya) hatta bedavaya (Torrent, *streaming*) ve hemen her daim vizyon tarihinden dahi önce bulunabilecek bir ürüne belli bir ücret ödemeye dair bir çekincevidir.

Pahalılığın göreceliliği ve alışkanlıklar tespiti önemli olmakla birlikte görsel-işitsel korsan tüketimini tek başına açıklamakta yetersizdir. Ntvmsnbc’nin (günümüzde NTV) kültür-sanat eski editörü, YouTube sinema kanalı Kutsal Motor’un kurucularından Hasan Cömert, 2013’te kaleme aldığı “*Size Dayatılan Gerçek Değil!*”<sup>3</sup> adlı yazı ile korsan film izlemenin “haklılığı” üzerine bir tartışma başlatmıştır.<sup>4</sup> (1) Pek çok filmin vizyona çıkmadığı, (2) çıkanların az sayıda kopya ile bir-iki hafta gösterimde kalabildiği, (3) içeriklerin

<sup>2</sup> Lisanssız medya tüketimi ve küresel korsan eğilimleri takip eden veri şirketi MUSO’nun raporuna göre müzik, TV, film, yayıncılık ve yazılım alanlarında korsan sitelerin yıl içinde 11,9 milyar kez ziyaret edildiği Türkiye, korsana başvuru konusunda dünyada beşinci sırada yer almaktadır (MUSO, 2018).

<sup>3</sup> Artık Ntv.com.tr üzerinden erişilemeyen yazıya şu bağlantıdan ulaşılabilir: <https://notaldiklarimdir.blogspot.com/2013/04/size-dayatilan-gercek-degil-hasan-comert.html> (Erişim: 21 Haziran 2020)

<sup>4</sup> Bağımsız sinema sitesi Tersninja.com 2010 yılında SİYAD (Sinema Yazarları Derneği) üyesi yazarlara izleme pratiklerine dair çeşitli sorular yönelterek, korsanı koşulsuz reddeden yazarlarınkilerle birlikte korsan izleyenlerin görüşlerini de aktaran bir anket yayınlamıştır. Bir başka bağımsız site, otekisinema.com’da 2016’da yayınlanan bir yazıda ise Ertan Tunç, haftalık çevrimiçi film kültürü dergisi Arka Pencere’de yayınlanan ve kaçak film izlemeyi eleştiren bir yazıya cevaben, endüstrinin yapısı kadar Türkiye’de eleştiri kurumunun işleyiş biçimini de sorunlu bulan, İstanbul dışında filmlere erişim sıkıntılarında da dem vuran bir tartışma ortaya koymuştur. Bu bağlamda Hasan Cömert’in yazısına atfettiğim önem, benzer bir tartışmayı sektörel verilerle anaakım medyada yürütmüş olmasından gelmektedir.

Artık Tersninja.com üzerinden erişilemeyen “Sinema Yazarlarını İkiye Bölen Korsan!” başlıklı ilk yazıya Internet Archive aracılığı ile şu bağlantıdan ulaşılabilir: <https://web.archive.org/web/20150430001536/https://www.terstinja.com/sinema-yazarlarini-ikiye-bolen-korsan/> (Erişim: 22 Haziran 2020)

Ertan Tunç imzalı “Türk Sinemasının Eleştirisine Katkı” adlı ikinci yazı için: <https://www.otekisinema.com/turk-sinemasinin-elestirisine-katki-4/> (Erişim: 22 Haziran 2020)

sansürlenebildiği, (4) sinemaya gitmek için AVM'lere mahkûm olunan bir ülkede "internetten film indirmeyin" uyarısının anlamsız olduğunu iddia eden Cömert'in sözleri sosyal medyada, hiç şüphesiz kaygılarını dile getiren görsel-işitsel sektör profesyonelleri dışında, onaylayıcı yönde geniş bir yankı bulmuştur. Oysa 2012'de, 31. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde "izleyici ödülü" alan Zeki Demirkubuz'un konuşmasında izleyicilerin filmlerini onlar sayesinde keşfettiğini söylediği korsan film satıcılarına teşekkür ettiği; Cem Yılmaz'ın 2014 tarihli filmi *Pek Yakında*'da, hikâyenin ana karakteri aracılığı ile Türk filmlerini değil popüler yabancı filmleri kopyalan "dürüst" korsan satıcıları onurlandırdığı hatırlandığında, görsel-işitsel korsanlığın film endüstrisinin genel yapısı ve özellikleri ile sıkı sıkıya ilişkili olduğu, bu ilişkinin gerek doğrudan söylemler gerekse temsiller aracılığı ile sektör profesyonelleri tarafından da tanındığı anlaşılacaktır.

Tüm bu örnek ve gözlemler ışığında görsel-işitsel korsanlık; sadece ekonomik kayıp ve getiri düzleminde tartışılmayacak, mevcut endüstriyel yapılanma ve yasal düzenlemelerle olduğu kadar kültür ve temsillerle de ilişkili, ülkeden ülkeye farklılıklar gösterirken kendi içinde de kategorilere ayrılan, tüketicisinin de kendi dünya görüşü ve ahlaki tutumu çerçevesinde seçimler yaptığı (kopya DVD almama ama film indirme, korsan yerli film izlememe, vb.) çok boyutlu ve kapsamlı bir konu olarak karşımıza çıkar. Bu konuyu 2010 yılından itibaren yerli filmlerde sıklıkla görmeye başladığımız korsan sokak satıcısı karakterler üzerinden ele almayı, dolayısıyla korsana yaklaşımda metodolojik sorunları temsile odaklanarak aşmayı hedefleyen bu çalışmanın çıkış sorusu da şudur: Korsan imgesi Türkiye'de bizzat görsel-işitsel endüstri eli ile nasıl üretilmekte, bu temsiller toplumdaki korsan algısı hakkında bize hangi ipuçlarını vermektedir? Daha geniş bir çerçevede görsel-işitsel korsanlığın yasal endüstriyel yapılar içerisinde ne şekilde konumlandığını, Türkiye film endüstrisinin hangi açıklarından faydalandığını ve izleyicilerin hangi ihtiyaçlarına karşılık geldiğini anlamayı gerektiren bu soruya, endüstrinin temel göstergelerinden yola çıkılarak, ikisi kısa metraj toplam yedi filmde çizilen korsan film satıcısı portreleri üzerinden yanıt aranacaktır. *Recep İvedik 3* (Togan Gökbakar, 2010), *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011), *Musa* (Serhat Karaaslan, 2012), *Çakallarla Dans 2: Hastasıyız Dede* (Murat Şeker, 2012), *Koşuş Akademisi* (Tolga Baş, 2013), *Pek Yakında* (Cem Yılmaz, 2014), *Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film* (Ömer Çapoğlu, Serdar Önal, 2015) bu kapsamda bağlamsal bir incelemeye tabi tutulacak yapımların tam listesini<sup>5</sup> oluşturur.

## Türkiye Film Endüstrisinin Temel Özellikleri ya da Korsanın Gör Dediği

"Beni babam gönderdi, dedi damda oturan herkes bundan böyle bir bilet parası verecek dedi. Parayı al, biletleri ver, sonra da geri gel dedi. Bundan böyle öyle damda bedava film seyretmek yok dedi". Ücra bir Anadolu kasabasına televizyonun gelişinin öyküsü Vizontele'nin (Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak, 2001) kendilerine bu diyalog ile bilet kesilmeye çalışılan damdaki kaçak izleyicilerinden günümüze,<sup>6</sup> yani bu canlı,

<sup>5</sup> *Pek Yakında* (Cem Yılmaz, 2014) filminin korsan DVD satıcısı ana karakterinden yola çıkarak yaptığım taramada Ağustos 2020'ye kadar 2000'ler Türkiye sinemasında tespit edebildiğim korsan filmci karakter içeren tüm filmler bunlardır. Festivaller dışında izleme şansına nadiren erişebildiğimiz ve tam kaydı tutulmayan kısa filmler başta olmak üzere gözümde kaçmış filmler olabileceğini ve bu yedi film dışında çok sayıda yerli yapımda da korsan film izleme pratiklerine şahit olmanın mümkün olduğunu not düşmek isterim.

<sup>6</sup> Türkiye'de seyirciyi ve belli dönemlerin seyir deneyimini odağına alan sözlü tarih çalışmalarında bu tip aracısız kaçak izleme pratiklerinin aktarıldığına sıklıkla rastlanır. Örneğin Öztürk'ün çalışmasında 1940'lı yılların Niğde'sinde çocuk olarak sinemaya kaçak girmeye (2013, s. 22), Liman'ın, Gaziantep'te 1980 öncesi seyir deneyimini konu alan makalesinde rüzgârın yazlık sinemadan taşıdığı sesi dinlemeye (2014, s. 109),

organik, aracısız korsan erişimden bir başka nispeten aracısız erişim *streaming*'e hiç şüphesiz çok şey değişmiştir. Aynı dönüşümün izi araçlar ekseninde de sürülebilir ve *Vizontele*'nin hikâyesinin geçtiği 1974 yılının yapımı *Endişe* (Şerif Gören) filminde karşımıza çıkan seyyar sinemacının<sup>7</sup> bugünkü sokak satıcısının bir prototipi olduğu iddia edilebilir. Yukarıdaki literatürün işaret ettiği gibi her dönemin ve yerelin kendi korsan üretim ve dağıtım modelini yaratması sadece teknoloji ile değil sosyoekonomik parametrelerle de ilişkilidir. *Endişe*'nin Kıbrıs'a giden jetlerden ağaçtan ağaca atlayan Tarzan'a, Laurel ile Hardy'den Afrika'daki açlığa, bambaşka film parçalarını birleştirip ortaya çıkan remiksi tarla tarla gezerek "25'e" izleten seyyar korsan sinemacısı ile 2000'ler Türkiye'sinin korsan DVD satıcısı hiç şüphesiz bambaşka endüstriyel yapılar içerisinde hareket etmektedirler.

Günümüz Türkiye film endüstrisine, Hasan Cömert'in korsana başvurmanın haklılığına dair öne sürdüğü özelliklerin sağlamasını da yapacak şekilde yaklaşmak için film değer zincirinin son halkası olan gösterimden ve AVM'leşmeden başlamak yerinde olur. Alışveriş Merkezleri ve Yatırımcıları Derneği'nin sitesinden yaptığımız hesaplama göre Mayıs 2020 itibarıyla Türkiye'de 416 AVM bulunmakta ve bunların üçte birinden fazlası (145 adet) İstanbul'da yer almaktadır.<sup>8</sup> Bu AVM'lerde faaliyet gösteren sinema işletmeleri 2018 yılı verilerine göre Türkiye genelinde toplam perde sayısının %80'ini oluşturmakta, bu oran İstanbul için %88'e çıkmaktadır.<sup>9</sup> Bir filmi alışveriş merkezi koridorlarına çıkan çoklu bir salonda veya kapısı sokağa açılan bir mahalle sinemasında izlemenin seyir deneyimini nasıl etkilediği farklı araştırmaların konusu olsa da,<sup>10</sup> bu bilgiler tercihini ikincisinden yana kullanmak isteyen izleyicilerin ne kadar sınırlı bir hareket alanları olduğunu göstermekte, Cömert'in "AVM'lere mahkûm olma" tezini doğrulamaktadır.

Tıpkı korsan gibi yaşı sinemayla eşit olan, dönemden döneme biçimi ve ağırlığı değişen sansür de Türkiye sinemasının gündeminden hiç düşmeyen bir konudur. Resmî olarak 1919 yılında Ahmet Fehim'in *Mürebbiye* filminin Anadolu'da gösterilmesinin işgal kuvvetlerince yasaklanması ile başlatılan sansür tarihçesini Burçak Evren 1908'e, Şirket-i Hayriye'ye ait 18 numaralı vapurun film çekimi ve gösterimi için kiralınmasının padişah fermanı ile yasaklanmasına kadar götürür (2000, s. 137-138). 1932 yılında Merkez Sansür Teşkilatı'nın kuruluşu ile kurumsallaşan sinema sansürü, 1977'de sinema emekçilerini Ankara'ya yürüten temel sorunlardan biri olmuştur.<sup>11</sup> 1992'de çıkan bir yönetmelik gereği Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı, meslek birliklerinden temsilcilerin de dâhil olduğu yeni bir denetleme düzenine geçiş, bağımsız

---

Akbulut'un araştırmasında 1950'lerin İstanbul'unda yazlık sinemanın programını iki yıl boyunca yansıdığı pencereden takip etmeye (2014, s. 12) dair izleyici anıları bulunur.

<sup>7</sup> Seyyar sinema pratiği bağlamında dikkatimi *Endişe* filmine çekerek bu örneği burada kullanmamı sağlayan Aydın Çam'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Aydın Çam ve İlke Şanlıer'in Toros yayla köylerinde 1960-1980 yılları arasında sinema deneyimlerinin izini sürdükleri "Sinema Çerçileri – Toros Dağlarında Seyyar Sinema Deneyimi" başlıklı araştırma projesinin bazı çıktıları için bkz. (Çam ve Şanlıer, 2019; Şanlıer Yüksel ve Çam, 2019).

<sup>8</sup> AVM'lerin şehir bazında ayrıntılı dağılımı için bkz. <http://www.ayd.org.tr/alisveris-merkezleri>, sahiplik yapıları ile ilgili sürekli güncellenmekte olan bir veri ağı için bkz. Mülksüzleştirme Ağları, <https://graphcommons.com/graphs/85fb8044-5a26-4f4d-b9b7-5ea6a0340b64/selection/28186c1a-5a6a-49c9-a1ae-5b2d81aa2650>

<sup>9</sup> Bu rakamlar için Antrakt Dergisi Genel Yayın Yönetmeni Deniz Yavuz'a teşekkürü borç bilirim.

<sup>10</sup> AVM içinde yer alan multipleksler ile mahalle sinemaları arasındaki ayırmadan yola çıkan ve bu ayırmanın, sosyallik ekseninde, seyir deneyimini dönüştürüp dönüştürmediğini sorgulayan bir çalışma için bkz. (Vitriuel, 2020).

<sup>11</sup> Deniz Yeşil'in 2014 tarihli *Yollara Düştük* adlı belgeseli bu yürüyüşün hikâyesini, katılanların ağzından anlatır. Yönetmen şu adres üzerinden filmi çevrimiçi erişime açmıştır: <https://www.youtube.com/watch?v=8axHCQRqjU0>

sinemacıların politik temalara yönelmesine imkân tanıyan bir eşik görevi görür (Akser, 2015, s. 132). Yine de sansür, resmî olarak orada olmadığına da varlığını sürdürür. 2004 yılında çıkan 5224 Sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun”, Türkiye sineması için öngörülen tek destek mekanizmasını da devlet güdümünde yürürlüğe sokmuş, Destekleme Kurulu’nun üye yapısı, desteklenecek projelerin seçim kriterlerinin muğlaklığı, yapılan filmin 18+ olarak sınıflandırılması halinde desteğin geri çekilmesi (ve bu endişenin yol açtığı otosansür), 2015’ten sonra ticari olmayan gösterimler için dahi istenen kayıt-tescil belgesinin politik filmlerin önüne çektiği set (Siyah Bant, 2016) her daim tartışma konusu olmuştur. 2018 sonu, 2019 başında dağıtım ve gösterim pazarının rakipsiz hakimi CGV Mars Entertainment Group ile büyük yapımcılar arasında çıkan ve “patlamış mısır krizi” adıyla tanınan bilet gelirlerinin paylaşımı kavgası, Sinema Kanununda yapılması beklenen değişikliği hızlandırır. Ancak 30 Ocak 2019’da *Resmî Gazete*’de yayınlanan yeni yasa, bağımsız sinemacıların beklentilerini karşılamaktan uzak olduğu gibi Bakanlığın ağırlığının arttığı kurul yapısı ile sansür konusunda da yeni endişelere yol açar. Festivaller ve özel gösterimler için kayıt-tescil belgesi alma zorunluluğu, filmlerin 18+ yaş işareti ile gösterilmesi koşuluyla kaldırılır, fakat denetleme ve sınıflandırmanın kendisinin şeffaf olmayan kriterlerle bir sansür mekanizması olarak kurumsallaşması mümkün hale gelir (Aydemir, 2019; Birincioğlu, 2019, s. 91-92). TBMM Genel Kurulu’nda Mart 2018’de kabul edilen bir düzenleme ile Radyo ve Televizyon Üst Kurulu’nun (RTÜK) denetim alanının internet üzerinden yapılan yayınları kapsayacak şekilde genişletildiği, bunun diziler kadar Türkiye’de hizmet veren yerli ve küresel dijital platformlarda gösterilecek yerli ve yabancı filmlerin de denetlenebilmesi anlamına geldiği de unutulmamalıdır.<sup>12</sup>

Türkiye’de sinema alanında ifade ve ifadeye erişim özgürlüğünün kısıtlanmasına dair çok sayıda güncel vaka sayılabilir.<sup>13</sup> Bunlar arasında korsan erişim ile doğrudan bağlantılı ilk örneklerinden biri Lars von Trier’in *Nymphomaniac* (2013) filminin Türkiye’de vizyona girmesinin yasaklanmasıdır. İstanbul Bağımsız Filmler Festivali’nde dünya çapında ticari dolaşım için yönetmen tarafından sansürülenip kısaltılmış versiyonu ile gösterilen filmin Türkiye’de *İtiraf ve Aşk Unut* alt adlarıyla iki bölüm halinde 14 ve 21 Mart 2014 tarihlerinde vizyona girmesi planlanmıştır. Fakat 3 Mart 2014’te toplanan Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı Değerlendirme ve Sınıflandırma Üst Kurulu filmin ilk bölümünün “yoğunlukla pornografik görüntüler ve diyaloglar içermesi, ayrıca genel ahlâka aykırı, çocukların ve gençlerin ruh sağlığını etkileyici olumsuz örnek oluşturan görüntü ve etkiler içermesi” gerekçesiyle filme 18+ ibaresi ile dahi ticari dolaşım ve gösterim için gerekli vizeyi vermemiştir (Genç, 2014). Oy çokluğuyla alınan ve kültür-sanat çevrelerince çokça eleştirilen bu karar, filme büyük bir ilgi dalgasını da tetiklemiş, pek çok üniversitede özel gösterimler düzenlenmiş, film Uluslararası İstanbul Film Festivali’nin de programına girmiş ve “yasaklı film geldi!” ibaresiyle filmin korsan kopyaları tezgâhlarda yerlerini almıştır.

Destek alamama, alınan desteği geri ödeme, 18+ olarak sınıflandırılma ya da gösterime girememe kaygısıyla üreticilerin uyguladıkları otosansürü ya da kabullendikleri müdahaleleri, kendileri beyan etmedikleri sürece, tespit etmek mümkün değildir. Yönetmen Kazım Öz, Bakanlık desteği ile gerçekleştirdiği *Zer* filminin 11 Nisan 2017’de Uluslararası İstanbul Film Festivali kapsamındaki gösteriminde böyle bir müdahaleyi görünür kılmayı tercih ederek sansür uygulamalarının film metni üzerinde bıraktığı fiziksel ize seyircilerin de tanık

<sup>12</sup> Bir başka gösterim alanı olarak THY uçuş programlarında yer alan filmlere uygulanan altyazı ve dublaj sansürünü tartışan bir yazı için bkz. (Su, 2018).

<sup>13</sup> Sinema dergisi *Altyazı*’nın basılı ve çevrimiçi bir yayın olarak 2019’da hayata geçirdiği *Altyazı Fasikül* hem bu vakaların arşivini tutan hem de daha özgür bir üretim, dağıtım ve seyir ortamı için fikir üreten bir platformdur. Güncel vakalar ve *Altyazı Fasikül*’ün dijital arşivi için bkz. <https://fasikul.altyazi.net/>



olmasını sağlamıştır. Gösterimde siyah ekran üzerinde beliren “Bu sahneyi T.C. Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü Üst Denetim Kurulu tarafından sakıncalı bulunduğu için izleyemiyorsunuz” ifadesi filmde çıkarılan sahnelerin yerini almıştır (Aydemir, 2017). Yine 2017 yılında *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve) filminin Türkiye’de sansürlü bir versiyonu ile gösterime sokulduğu, filmin basın gösterimi esnasında sinema yazarı Burak Göral tarafından tespit edilmiştir (@goral\_critic, 4 Ekim 2017). Bir sahnede çıplak figürleri ekarte edecek şekilde kadrajın merkezindeki oyunculara yapılmış dijital zoom gibi müdahalelerin filmin yapımcısı Sony Pictures’ın tasarrufu olduğu, dağıtımçı Warner Bros. Türkiye’nin “Sony Pictures’in bazı bölgelere, yerel kültüre saygılı olmak için filmin hafifçe yeniden düzenlenmiş versiyonlarını dağıttığı” yönündeki açıklaması ile anlaşılmalıdır (@goral\_critic, 6 Ekim 2017). Bunun üzerine Sinema Yazarları Derneği (SİYAD) Sony Pictures’tan özür talep eden açık bir mektup yayınlamış,<sup>14</sup> benzeri kaç sansür vakasının gözden kaçmış olabileceği yönünde sorgulamalar artmış, filmi müdahale edilmiş haliyle vizyonda izlemeyi reddedenlerin varlığı ile bu örnek de, Cömert’in belirttiği gibi, korsana başvurmayı meşru kılacak durumlar hanesine yazılmıştır. Cömert’in saydığı ilk iki sorun (pek çok filmin vizyona dahi çıkamaması ve çıkanların da az sayıda kopya ile bir-iki hafta gösterimde kalabilmesi) ise adı daha zor konabilecek bir sansür biçimine işaret etmekte ve Türkiye film endüstrisinin güncel yapısına üretim, dağıtım ve seyirci özellikleri üzerinden daha yakından bakmayı gerektirmektedir.

Türkiye sineması yaklaşık yirmi sene boyunca bir hayatta kalma mücadelesi verdikten sonra 2000’li yıllarda kazandığı uluslararası başarılar, artan film üretimi ve seyirci ilgisi ile yeni bir yükseliş dönemine girer. Özellikle 2000’lerin ortalarından itibaren yaşanan bu canlılığın film arzı kısmında, dijital imkânların dünyanın her yerinde film yapımını eskiye oranla kolaylaştırmasının yanı sıra, yukarıda bahsi geçen 2004 tarihli ve 5224 Sayılı Kanunun öngördüğü destek mekanizmasının da etkili olduğunu söylemek mümkündür. 2004’te yalnızca 18 yerli film vizyona girebilmişken 2018’de bu sayı 180’e çıkmış, fakat Türkiye sinemasının yeniden doğuşunun esas anahtarı, artan yerli film sayısı değil bu filmlere olan izleyici ilgisi olmuştur. 2000-2019 tarihleri arasında yerli film izleyici sayısı sekiz kattan fazla artarken, yabancı film izleyicisi toplamda 15 ile 30 milyon aralığında değişen çok daha sabit bir çizgiyi takip etmiştir.<sup>15</sup> Bugün %60 civarlarında seyreden bir yerli film pazar payı yaratarak Türkiye’yi bu alanda Avrupa’da lider konuma getiren bu yerli ilgisinin ardında ise paradoksal bir biçimde televizyonun yattığı iddia edilebilir.

Türkiye sinemasının altın çağı kabul edilen 1960’lar ve 1970’lerin başından sonra izleyicileri salonlardan uzaklaştıran ekonomik, politik ve teknolojik dönüşümler arasında önemli bir yer tutan televizyon, 2000’li yıllarda karşımıza yerli yapımlara olan anlatsal ve estetik ilginin tohumlarını eken ana aktör olarak çıkar. Yerli televizyon dizileri 1990’lardan itibaren yükselişe geçerek Türkiye’de popüler kültürün ana damarlarından birine dönüşür. Bu diziler bir yandan televizyon sayesinde sinemaya da yatırım yapma olanağı bulabilen yapımcıların ortaya çıkması ile sektörün ekonomik ve teknik sınırlarını yeniden belirlerken, diğer yandan da sinemaya gitme alışkanlığı bulunmayan fakat bundan böyle televizyonda görüp sevdikleri oyuncularını çoğunlukla alışlageldik anlatı yapıları içinde büyük perdede de görmek isteyen yeni izleyiciler

<sup>14</sup> 8 Ekim 2017 tarihli mektuba SİYAD’ın resmî Facebook sayfası üzerinden ulaşılabilir: <https://www.facebook.com/sinemayazarlaridernegi/posts/1486095671473017>

<sup>15</sup> Aksi belirtilmediği takdirde bu çalışmada Türkiye sinemasına ilişkin tüm film sayıları, gişe/hasılat, seyirci bilgileri ve sıralamalar 2008 yılında Tolga Akıncı tarafından kurulan ve doğrudan dağıtımçıları gelen bilgileri kullanan alanının en güvenilir veri tabanı Box Office Türkiye web sitesinden alınmıştır. Bkz. <https://boxofficeturkiye.com/>



yaratır. Gişe şampiyonu *Recep İvedik* (Togan Gökbakar, 2008, 2009, 2010, 2014, 2017, 2019) veya *Düğün Dernek* (Selçuk Aydemir, 2013, 2015), *Kurtlar Vadisi Irak* (Serdar Akar, 2006) gibi ana karakterleri doğrudan ya da dolaylı olarak televizyonla ilişkili filmlerin başarısı, televizyon ve popüler sinema arasındaki devamlılığın göstergelerinden biridir.

Tercihlerinde filmin yerelliğine öncelik veren bu yeni izleyiciler sayesinde peş peşe seyirci rekorları kırılır. 1980'lerin ortalarından sonra ilk kez 2010 yılında toplam sinema seyircisi 40 milyon bariyerini aşar. 2013'te 50 milyon, 2014'te 60 milyon ve 2017'de 70 milyon izleyicinin üzerine çıkarılır. En çok izlenen filmler listesinde, üç yapımlarından fazlasını nadiren görebilen Avrupa ülkelerinin aksine, Türkiye'de her yıl en çok izlenen on filmin hemen hemen tamamı yerli filmlerden oluşmaktadır. Fakat yıllık olarak kişi başına bir bileten daha azının düştüğü Türkiye, Avrupa'da sinemaya gitme oranının en düşük olduğu ülkeler arasındadır (Follows, 2018). Daha da önemlisi, bu artan fakat Avrupa'ya oranla oldukça düşük kalan seyirci ilgisi çok az sayıda yapım üzerinde yoğunlaşmakta, belli başlı yerli filmler ve büyük Hollywood yapımları hariç hemen her üretim tekelleşmiş bir yapım, dağıtım ve gösterim pazarında marjinalleştirilerek ticari döngünün dışına doğru itilmektedir.

Türkiye'de 2009-2013 arası en çok izlenen on yerli yapım, yerli yapımlara satılan tüm biletlerin %79'unu temsil eder (Kanzler, 2014, s. 8). Sinema salonlarının 50 milyon izleyiciyi ağırlamasıyla bir rekor yılı olan ve toplam 326 yeni filmin vizyona girdiği 2013'te en çok izlenen ilk on filmin ulaştığı seyirci sayısı toplamın neredeyse yarısı kadardır. Aynı yıl en çok izlenen ilk beş yerli yapım ise yerli film pazar payının yarısından fazlasını almış, geriye kalan %48'lik kısım 83 yerli film arasında paylaşılmıştır.<sup>16</sup> 2016'da vizyon görebilen 139 yerli yapımdan 11'i bir milyon barajını geçmişken 62'si 10.000'den az kişi tarafından izlenmiştir. 2018'de bir milyondan fazla izlenmiş yine 11 yapım toplam seyircinin %39'unu, toplam hasılatın ise %38'ini temsil etmiştir (Özdurak, 2019). Ne çok popüler ne de tam olarak arthouse kategorisine giren fakat belli sayıda seyirci ile kâra geçebilen "orta sınıf" filmlerin yokluğunda, azınlığı oluşturan ama çok sayıda kopya ile haftalarca gösterimde kalan yerli "gişe canavarları" ile 5000 kişiye dahi ulaşamayan, afişleri bir görünüp bir kaybolduğu için "hayalet filmler" olarak adlandırabileceğimiz çoğunluğu oluşturan yapımlar arasındaki uçurum giderek derinleşmektedir. Yine 2018 yılında toplam yerli film pazar payının %20'si tek bir yapım şirketi (BKM), toplam koltuk kapasitesinin %38.6'sı ile hasılatın yarısından fazlası tek bir sinema zinciri (CGV Mars Entertainment Group) ve tüm pazarın %43.5'i yine tek bir dağıtım şirketi (CGV Mars Dağıtım) tarafından temsil edilmiştir. Bugüne kadar kültürel çeşitlilik ve sektörel çoğulculuğu sağlayacak, film endüstrisini tüm değer zinciri ile bir bütün olarak kabul ederek destekleyecek politikaların geliştirilmediği düşünüldüğünde, çok sayıda filmin pazarın bu teknelci yapısı tarafından erişilemez kılınmasının da bir çeşit sistemli sansür olduğu iddia edilebilir.

AVM'leşme, sinema alanında ifade özgürlüğünü kısıtlayan az ya da çok görünür sansür vakaları ile birlikte en görünmez olan pazar yapısı kaynaklı bu sansür; bir yandan alternatif gösterim mekânlarının çoğalmasını sağlarken (Kayhan Müldür, 2020), bir yandan da Cömert'in iddiasını doğrular biçimde korsan izlemeleri arttırmaktadır. Türkiye'de isteğe bağlı video (VOD) ve yasal dijital alternatiflerin de son derece geç geliştiği

<sup>16</sup> Gelişmiş film endüstrileri ile bir karşılaştırma yapmak gerekirse 2013'te en çok izlenen ilk beş yapımın Fransa ve Almanya'da toplam izleyici içindeki payları sırasıyla %11.1 ve %16.8'dir (Facts&Figures For German Cinema 2013, 2014; Bilan 2013 du CNC, 2014).

hesaba katıldığında,<sup>17</sup> filmleri daha çok “festival filmi” olarak etiketlenen, ticari gösterim ağında izleyici ile buluşmakta zorluk çekebilen bir yönetmen olarak Zeki Demirkubuz’un, girişte bahsi geçen ve bir sonraki bölümü açacak korsana teşekkür konuşmasının bağlamı da daha kolay anlaşılabilir.

## “Arthouse Tellalı” ve “Etik Sinefil”: Türkiye Sinemasının Korsan Filmcileri

“Benim korsancı arkadaşlarım var. Onlar *Kader ve Masumiyet*’in korsanda en çok aranılan ve izlenen filmler olduğunu söylerlerdi. İnanmazdım... Bu sayede yıllar geçti ve sonunda korsan sayesinde halkım beni de keşfetti.” 2012 yılında gerçekleştirilen 31. Uluslararası İstanbul Film Festivali’nde Yeraltı filmi ile Altın Lale Yılın En İyi Yönetmeni ödülünün yanı sıra Radikal Gazetesi Halk Ödülü’nü de kazanan Zeki Demirkubuz’un bu sözlerinin,<sup>18</sup> Serhat Karaaslan’ın beşinci kısa metrajı *Musa*’ya (2012)<sup>19</sup> ilham vermiş olabileceğini düşünmek için pek çok sebep sıralanabilir. Filmin merkezine aldığı karakter Musa, bir arkadaşı ile paylaştığı evi, aralık kapılardan görebildiğimiz yer döşegi ve yine yerde duran küçük ekran televizyondan oluşan oda düzeni ile sosyoekonomik olarak alt sınıfa mensup bir genç olarak betimlenir. Hayatını korsan DVD satarak kazanan Musa her gün beşten sonra tezgâhını bir üstgeçitte kurar. Bir gün tezgâha gelen ve eli *Kader* (Zeki Demirkubuz, 2006) filmine uzanan müşteri, filmi izlememesine rağmen tavsiye eden Musa’ya “Nereden biliyorsun güzel olduğunu?” sorusunu yöneltir. Musa cevap verir: “Bende bu film gidiyor, çok fazla soran oluyor, millet çok alıyor bu filmi abi. Çok güzel bir filmidir.” Bunun üzerine filmin kendisinin olduğunu söyleyen müşterinin Musa’nın ilk düşündüğü gibi oyuncu ya da hemen sonrasında korktuğu gibi polis değil, yönetmen Zeki Demirkubuz olduğu ortaya çıkar. Fakat Zeki Demirkubuz’un filmdeki varlığı doğrudan telaffuz edilen adı, yüzünü görmediğimiz oyuncu dolayısıyla sesi ve film kendisine ithaf edildiği için başta siyah zemin üzerinde yazan adının grafik izi ile de sınırlı değildir. Filmlerinden tanıdığımız aralanan kapılar, film evrenine ait sesler gibi anlatsal ve teknik seçimleriyle olduğu kadar mekân kullanımı ve odaklandığı karakterin sınıfsal özellikleri ile de Zeki Demirkubuz’a adanmış bir filmidir *Musa*. Ve filmdeki Zeki Demirkubuz Musa’ya, *Yeraltı*’nı düşündürecek şekilde (Bozdemir, 2013; Bozkurt, 2013), iki ay sonra Ankara’da çekimleri başlayacak yeni filminde bir rol teklif eder. Böylelikle de yönetmenlerin uzun saçlı, küpeli tuhaf tipler olduğunu düşünen Musa’nın gözünde yakın bir umut, ulaşılabilir bir kurtuluş sembolüne dönüşür. Ne var ki bazı müşteriler sipariş verdiği için kartviziti olan Musa’nın aksine yazılı veya sözlü bir iletişim bilgisi paylaşmayan Demirkubuz’a ulaşmak o kadar kolay olmayacaktır.

Teklifi takip eden günlerde ev arkadaşının dalga geçmesine rağmen Musa aynaya bakıp çeşitli pozlar çalır, duvarına asılı Yılmaz Güney posterinden ilham alır, tezgâhında *Kader*’in yanına yönetmenin diğer filmleri *İtiraf* (2001), *Üçüncü Sayfa* (1999), *Masumiyet* (1997) ve *Yazgı*’yı (2001) dizer. *Kader*’i seyrederken uyuyakalsa ya da *Yazgı*’yı kapatıp porno izlemeye dönse de defalarca açar bu filmleri. Ön kamerası olmayan eski model bir cep telefonu ile üstgeçitte *selfie*’ler çeker fakat beklediği telefon bir türlü gelmez. Yönetmeni

<sup>17</sup> Türkiye’de geniş bant altyapılı yayıncılığın öncülüğünü, Web TV projesi Tivibu ve 2009 Mart ayında test yayınlarına başladığı aynı adlı IP TV’si ile TNet yapmıştır. Yerel dijital platform BluTV ise Türkiye’de yayın hayatına, küresel dev Netflix gibi Ocak 2016’da başlamıştır.

<sup>18</sup> Zeki Demirkubuz: “Korsan Sayesinde Keşfedildim”. Erişim: 22 Haziran 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=mikhZSv0mAO>

<sup>19</sup> Musa, yönetmeni Serhat Karaaslan’ın Vimeo sayfasından çevrimiçi olarak izlenebilir: <https://vimeo.com/39263299>

kendi imkânları ile aramaya karar veren Musa, sattığı korsan DVD'leri tedarik eden ve giderek daha fazla borçlandığı Faruk abisinden<sup>20</sup>, filmcilerin genelde Cihangir'deki oyuncular kahvesinde "takıldığını" öğrenir. Burayı bulduğunda da Demirkubuz'un film çekimleri için çoktan Ankara'ya gitmiş olduğu bilgisini alır. Bu bilginin kendi oğlunun da filmde oynadığını söyleyen çaycıdan gelmesi Musa'nın hayal kırıklığını arttırır. Neticede Musa, Zeki Demirkubuz'un "korsancı arkadaşlarından" biri olmaz ama yönetmenin filmlerinin "keşfedilmesinin" anahtarlarından biri, bir kültürel aracı<sup>21</sup> olarak betimlenmesi ile güncel Türkiye sinemasının en derinlikli çizilmiş korsan satıcı portrelerinden birine dönüşür.

Bu çok bilinçli ya da sinefil olmayan ama popüler filmlerin yanında *arthouse*<sup>22</sup> da öneren, anaakım dışında kalan filmlerin de satılmasına aracılık eden "*arthouse* tellalı"<sup>23</sup> olarak adlandırabileceğimiz seyyar korsan tiplmesi, Musa'dan iki yıl önce, metraj, tür, yapım ve izleyici özellikleri açısından Musa ile taban tabana zıt olarak nitelendirilebilecek bir filmde, *Recep İvedik 3*'te de karşımıza çıkar. Fakat Togan Gökbakar tarafından yönetilmiş 2010 yapımı bu filmde de, küçük de olsa, içinde korsan satıcıya yer verilen bir sahnenin yer alması aşağıdaki ekonomik tablo doğrultusunda tesadüf değildir. Şahan Gökbakar'ın televizyon programı "*Dikkat Şahan Çıkabilir*" için yarattığı Recep karakterinin maceralarını takip eden *Recep İvedik* serisinin 2008 ile 2019 yılları arasında toplam altı filmi vizyona girmiş ve hemen hepsi kendi yılının gişe şampiyonu bu filmlerden *Recep İvedik 5* (2017) ve *Recep İvedik 4* (2014), Türkiye'de 1989'dan itibaren sistematik olarak tutulan seyirci verilerine göre tüm zamanların en çok izlenen ilk iki filmi olmuştur.<sup>24</sup> Yine kendi yılının gişe şampiyonu *Recep İvedik 2*'nin korsan kopyalarının, filmin vizyona girdiği Şubat 2009'da bir çok ilde gerçekleştirilen baskınlarda<sup>25</sup> ele geçirilen tüm DVD ile VCD'lerin %30'unu oluşturduğu açıklanmıştır (3 korsandan biri 'Recep İvedik', 2009).

Korsan cephesinde durum bu iken internet üzerinden kitap, elektronik ve film satışı yapan idefix.com'un açıkladığı 2010 yılının en çok satan DVD'leri listesinin başında aynı yılın en çok izlenen üçüncü filmi *Nefes: Vatan Sağolsun* gelir (En çok yerli filmler izlendi, 2010). Bir gazete haberine göre *Nefes: Vatan Sağolsun* (Levent Semerci, 2009) filminden elde edilecek gelirin bir kısmının Türk Silahlı Kuvvetleri'ne gideceğini öğrenen "korsancıların" filmi kopyalamamaları (Korsanı neden çıkmıyor?, 2009), dolayısıyla *Recep İvedik*

<sup>20</sup> Faruk'u üç Demirkubuz filminde rol alıp Yazgı'da Musa isimli bir karaktere hayat vermiş olan Serdar Orçin canlandırmaktadır.

<sup>21</sup> "Kültürel araçlar" kavramı, Pierre Bourdieu'nun 1984 tarihli önemli çalışması *Ayrım, Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*'ne dayanılarak yaratıcı işlerin üretim ve dolaşım süreçlerine şu ya da bu şekilde katkı sağlayan tüm iş ve meslek gruplarını kapsayacak şekilde geniş bir çerçevede kullanılmaktadır. Kültürel ve yaratıcı endüstrilerde araçlar üzerine ayrıntılı bilgi için bkz. (O'Connor, 2015).

<sup>22</sup> Sanat üzerine filmleri de betimleyen "sanat filmi" deyişi ile aynı anlama gelmeyebilen fakat sanat filmlerini de kapsayan *arthouse* terimi, yıllar içinde kendi uzlaşmalarını yaratmış ayrı bir tür olarak kabul edilebileceği gibi anlamı bağlam, coğrafya ve endüstriyel yapıya göre değişebilen bir üst başlık olarak da alınabilir. Birinci bölümde bahsedildiği gibi popüler yerli filmler ve büyük Hollywood yapımları hariç hemen her yapımın marjinalleştirildiği Türkiye film endüstrisi bağlamında kaleme alınan bu çalışmada *arthouse*; anaakımın dışında kalan, sıklıkla yönetmenin anlatısal, biçimsel ve estetik tercihlerini yansıtan bağımsız yapımlar için kullanılmaktadır. Bağımsız Türkiye sineması ve akımları hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Akser, 2015).

<sup>23</sup> Bu seyyar korsan tiplmesi için sadece satış eylemine vurgu yapan "satıcı" ya da yüksek sesle duyurmayı temel alan "çığırtkan" yerine hem satışa aracılık etme hem de yüksek sesle duyurma anlamlarını bir arada barındıran "tellal" kelimesini öneren Hülya Uğur Tanrıöver'e çok teşekkür ederim.

<sup>24</sup> 20 Temmuz 2020 itibarıyla. Güncel liste için bkz. <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/tum-filmler>

<sup>25</sup> Büyük Amerikan stüdyolarının haklarını koruyan MPA'nın (Motion Picture Association of America) 1987'den beri Türkiye temsilciliğini yapan ve Emniyet ile birlikte baskınlar gerçekleştiren AMPEC Filmcilik ve Ticaret Şirketi, korsan filmcilerin yeterli ceza almayarak işlerine devam etmelerini ve ekonomik kriz ile artan girdileri gerekçe göstererek 2010 başında Türkiye'den çekilmiştir (Korsan ihbar hattı 'pes' etti, 2010).

2'nin aksine bu filmin korsanının piyasada bulunamaması<sup>26</sup> ilk bakışta yasal satışları arttıran temel neden olarak görülebilir. Fakat 2008 sonu vizyona çıkan, *Recep İvedik*'ten sonra yılın en çok izlenen ikinci filmi A.R.O.G.'un (Cem Yılmaz, Ali Taner Baltacı) idefix.com listesinin en çok satan ikinci DVD'si oluşu, bunun yanında korsanda da hemen *Recep İvedik 2*'yi takip edişi (3 korsandan biri 'Recep İvedik', 2009) bu iddianın doğru olma ihtimalinin düşük olduğunu gösterir. Tek bir yıl, alışveriş sitesi ve böyle küçük bir örneklem üzerinden genellemeler yapmak mümkün olmasa da, idefix.com örneği yasal satışların artmasında belirleyici olanın ne tek başına bir ürünün korsanının bulunamaması ne de gişe başarısı olduğunu düşündürür. Vizyonda oldukları süre zarfında gişede de yüksek oranda başarı kazanmış olan *Nefes: Vatan Sağolsun*, A.R.O.G., *Neşeli Hayat* (Yılmaz Erdoğan, 2009) gibi filmler hem korsanda hem internet üzerinden yasal DVD satışlarında ilk sıraları paylaşırken, sinemada izleyici ilgisine pek az vakıf olmuş yerli yapımlar da en çok satan DVD'ler listesinin üst sıralarında yer alabilmektedir. 2010 yılı idefix.com verilerine göre vizyonda 41.835 kişi tarafından izlenen *Gölgesizler* (Ümit Ünal) beşinci, 28.256 kişinin bilet aldığı *Pandora'nın Kutusu* (Yeşim Ustaoglu) 13., sinemada yalnızca 9.935 kişi tarafından izlenerek 2009'un tüm yerli filmleri arasında ancak 53. sırada yer bulabilen *Hayat Var* (Reha Erdem) ise 17. en çok satın alınan DVD'dir (En çok yerli filmler izlendi, 2010). Ev sineması izleyicisinin genel sinema izleyicisinden farklı beklentileri olan, vizyonda ilgi görmeyen yerli yapımları seçip alabilen farklı profilde seyirciler olduğu yönünde yorumlanabilecek bu bilgiler, Zeki Demirkubuz'un açıklamasıyla bileştirildiğinde, *arthouse* izleyicisinin korsanda olduğu kadar yasalda da var olduğuna işaret edebilir. Öte yandan aynı veriler üzerinden korsanın gişede de başarı kazanan popüler filmler açısından oransal olarak çok daha büyük ekonomik kayıplara yol açtığı tespiti yapılabilir. Korsan satıcı tiplemesine *Recep İvedik* başta olmak üzere, daha çok popüler Türkiye sineması örneklerinde rastlamamız tam da bu sebeple tesadüf değildir.

*Recep İvedik* serisinin vadettiği mizahın ana kaynağını, İstanbul'da yaşayan, eğitimi, düzenli bir geliri, sosyal çevresi ve uğraşı olmayan Recep'in modern ortamlarda sergilediği aşırı ve kaba davranışlar oluşturur.<sup>27</sup> Yakın dönem Türkiye popüler sinemasının ortak tematik öğesi olarak belirli bir Türklük fikrine işaret ettiği önemli çalışmasında Asuman Suner; eklektik, anti-elitist bir karakter olarak Recep'in nasıl yoga stüdyoları, şık suşi restoranları, üçüncü nesil kahveciler, sanat galerileri ile çehresi gitgide değişen bir kent kültürü karşısında "sıradan Türk insanının" geliştirdiği fiziksel ve sosyal rahatsızlığın sembolüne dönüştüğünü ve daha da önemlisi bu uyumsuzluktan nasıl Türklük ile ilgili olumlu bir hissiyat çıkarttığını derinlikli bir biçimde gözler önüne serer (2011, s. 148). Korsan satıcı tiplemesi içermesi ile bu çalışmaya konu olan 2010 yapımı *Recep İvedik 3*'te de Recep, babaannesinin ölümünden sonra kötü bir dönem geçirmekte ve iç sıkıntısına çare ararken modern kent yaşamıyla imtihanına devam etmektedir. Recep'i oturduğu sokakta tezgâhı olan korsan satıcı Osman'a götürülen, üzerinde battaniyesi morali bozuk bir şekilde televizyon izlediği bir gün yayının kesilmesi olur. Önceden tanıdığı, hâlini hatırlı sorduğu Osman, yerli film isteyen Recep'e ilk olarak Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* (2008) filmini önerir. "Bizim Nuri abinin. Ödüllü bir filmidir, çok sağlam film abi" diyerek Recep'e uzattığı VCD'nin üzerinde ise *Üç Maymun* değil, *Recep İvedik* serisinin

<sup>26</sup> İçerdiği korsan satıcı tiplemesiyle bu çalışmaya dâhil olan Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film (Ömer Çapoğlu ve Serdar Önal, 2015) isimli kısa metrajda gördüğümüz korsan tezgâhında *Nefes: Vatan Sağolsun* filminin kopyası da yer almaktadır. Haberde geçen bu filmin korsanının yapılmadığı bilgisi, pratikte doğruluğunu tespit edemeyeceğimiz bir iddiadır.

<sup>27</sup> *Recep İvedik* serisinin ticari başarısı, kaba davranışlı karakterleri merkezine alan pek çok filme ilham vermiştir. Bunlar arasında *Deliha* serisi (Hakan Algül, 2014; Gupse Özay, 2018) ve *Maide'nin Altın Günü* (Caner Özyurtlu, 2017) gibi ana karakterleri bir nevi "dişi *Recep*'ler" olan filmler de sayılabilir.

içinde bulunduğumuz üçüncüsüne ithafen “Maymun 3” yazmaktadır. Oyuncuların isimleriyle de oynanmış bu kapak, korsanın orijinal metni dönüştürebilme potansiyeline (Lobato, 2012, s. 18), Osman’ın “Bu *Star Wars* gibi abi. Üçten geriye gidiyor. 3, 2, 1, eksiye doğru böyle gider...” açıklaması ise kültürel aracının esere ihanet edebilme imkânına işaret eder. Latour’un “ortamcılar” dediği araçlar; aracılık esnasında “taşdıkları şeyi tercüme etme, yeniden tanımlama, tekrar düzenleme ve ona ihanet etme kapasitesine sahip aktörler” olarak tanımlanabilirler (aktaran Bonenfant ve Hsab, 2003, s. 23).

Nuri Bilge Ceylan’ı çok sevdiğini söyleyen Recep, Çağan Irmak’ın *İssiz Adam* (2008) filmini kısaca “Aşk filmi abi, bir kadınla erkek arasında geçiyor” diye tanıtan Osman’ı bunca yıldır filmcilik sektöründe olup sinopsisleri, tretmanları doğru düzgün okumamakla, yani pazarladığı filmlere ihanet edip aracılık işlevini gerektiği gibi yerine getirmemekle suçlar. Osman, Nuri Bilge Ceylan’ın *Uzak* (2002) filmini bilmiyormuş gibi görüldüğünde ise Recep’in yine korsandan izlemiş olduğu filmin ne kadar iyi olduğunu anlatmak için kullandığı ifadeler, Türkiye’de adı yavaş sinema estetiği ile özdeşleşmiş yönetmenin (Çağlayan, 2018) üslubu ile dalga geçme niteliği de taşır: “Önceki filmi var ya *Uzak*, onu izledim koydum, adam yürümeye başladı, yürümesinden bıraktım, gittim elektriği, suyu yatırdım, her şeyi temizledim geldim, adam hâlâ yürüyor. O kadar güzel film yani”.<sup>28</sup> Fakat bu sahnenin sonunda yaptığı bir hamle Recep’i korsanda *arthouse*’u popülere tercih eden bir izleyici olarak yorumlayabilmemizin önünü açar. Sadece oyuncuya takıp geri getireceği için *Üç Maymun* ve *İssiz Adam* VCD’lerine para vermeyi reddeden Recep, ödemeyi almak konusunda ısrarcı olan Osman’a sinirlenir ve “İnsanların ekmeğini çaluyorsunuz. Artist! Yazık günah be. Sizin yüzünüzden bu sektörün çekmediği kalmadı. Hırsız!” diye bağırır. “Korsana hayır!” sloganı ile bitirdiği bu bağırış sırasında “al” diye sokağa fırlattığı VCD *İssiz Adam* filmininki olurken, Recep bilinçli gibi görünen bir hareket ile eve *Üç Maymun* filmini götürmüş olur. Elbette Recep’in bu davranış ve sözlerine dair daha az spekülâtif bir yorum, filmin bu sahnede kendisi üzerine düşünmüş olduğu ve serinin bir önceki filmi gibi yine gişede olduğu kadar korsanda da izlenecek filme korsana dair bir sahne koyarak, yani bir nevi korsan içinde korsan yaratarak, ikircikli bir mesaj vermek istediği yönünde olabilir.

*Recep İvedik* serisi ölçeğinde olmasa da popüler olan ve 2010 ile 2018 yılları arasında toplam beş filmi vizyona giren *Çakallarla Dans* serisi de benzer bir özdüşünümsellik örneği sergiler. Vizyonda 244.044 kişiye ulaşan serinin ilk filmi *Çakallarla Dans*’ın internette ise 7 milyon kez izlendiği iddia edilmiştir (Gezici, 2013). İkinci film *Çakallarla Dans 2: Hastasıyz Dede*’nin (2012) bir sahnesinde, serinin yönetmeni Murat Şeker’i kendisi olarak, yine kendi yönettiği *Aşk Tutulması* (2008) filminin korsan DVD’sini satan bir satıcıyı polise şikayet ederken görürüz. “Korsancılık”, filmin dört ana karakterinden biri olan satıcının esas işi değildir. Serinin ilk filminde gerçekleştirdikleri dolandırıcılık sonucu hapse düşen karakterler bu ikinci filmde bir ilaç deneyine katılarak şartlı olarak tahliye edilir ve hiçbirinde tutunamadıkları çeşitli işleri denerler. Aralarından birinin korsan DVD satmaya çalıştığı bu sahneyi de yönetmen Murat Şeker filme doğrudan bir mesaj yerleştirmek için kullanır. Polisi çağırırken sarf ettiği “Memur bey lütfen görevinizi yapın, korsanla ben mücadele etmek zorunda değilim” cümlesi ile Şeker, hem yetkilileri göreve davet eder hem de mesajını filmi yasal yöntemlerle ya da korsandan izleyecek kişilere de ulaştırır. Böylelikle; *Musa*’da olduğu gibi “Bu benim filmim” repliğinin geçtiği *Çakallarla Dans 2: Hastasıyz Dede*, *Musa*’dan farklı olarak korsanlığa yalnızca

<sup>28</sup> Bu eleştiri Bir Zamanlar Anadolu’da (2011) filminde öldürülen karakterin Recep İvedik’e benzetilmesi ile Nuri Bilge Ceylan’ın Şahan Gökbağar’dan intikam aldığı yönünde iddialara yol açsa da, Nuri Bilge Ceylan’ın Recep İvedik 3’ü oğlu ile birlikte Bir Zamanlar Anadolu’da filminin çekimlerini tamamladıktan sonra izlemiş olduğu ortaya çıkmıştır (Ceylan, Recep İvedik’ten intikam mı aldı, 2011).

“emek hırsızlığı” boyutu ile yaklaşmış olur. Bir sahnesinde yine gerçek bir kişiyi, kendisi olarak oyuncu Erkan Can’ı gördüğümüz *Koğuş Akademisi* filminde ise durum oldukça farklıdır.

*Koğuş Akademisi* (Tolga Baş, 2013), bir suç komedisi olmasıyla *Çakallarla Dans 2: Hastasıyız Dede*’ye yakın dururken, çizdiği derinlikli korsan satıcı portresiyle *Musa* ile benzeşir. Aynı gün farklı suçlardan hapse düşen üç karakterin koğuşlarındaki diğer mahkûmlarla birlikte, şartlı olarak tahliye edilme umuduyla bir tiyatro oyunu sahneleme süreçlerini anlatan film, korsan film satıcısı Settar’ın yakalandığı sahne ile açılır. Tezgâhı polislerden önce aktör Erkan Can tarafından ziyaret edilen Settar, kendi rol aldığı *Gemide* (Serdar Akar, 1998) ve *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (Serdar Akar, 2000) filmlerini soran Erkan Can’a bu filmler yerine evde, laboratuvar ortamında bizzat yaptığını söylediği “Matrix 5” isimli filmi sunar. Settar’ın resmî olarak var olmayan, yüksek ihtimalle *Matrix* serisinin (Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1998-2003) çeşitli filmlerinden aldığı parçaları bilgisayar ortamında kendi ürettiği görüntülerle birleştirerek oluşturduğu bir filmi satması, korsanın metni yapısal olarak dönüştürebilmesinin de ötesinde, yoktan var edebilme potansiyeline vurgu yapar. Yasadışı pratikleri dışlamayan bu yaratıcılık örneği, özellikle Yeşilçam sinemasının zirvede olduğu 1960-1970’li yıllarda yasal olanın sınırlarını hayli zorlayan çok yaygın bir üretim modeli olan kolaj ve remiksi<sup>29</sup> hatırlatmasıyla da ayrı bir önem taşır. Fakat Settar karakterinin, korsanın temsil biçimlerinden yola çıkarak korsan algısını anlamayı hedefleyen bu çalışma kapsamında taşıdığı asıl değer, yaratıcılığında ve üretici kimliğinde değil, yerli üretime ilişkin tavrında yatar. Settar, ilkin *Gemide* filmini soran Erkan Can’a “Abi, o çok sevdiğimiz bir abimizin filmi, biz onun korsanına girmedik” der. Böylelikle *Koğuş Akademisi*, *arthouse* tellalından sonra bize Türkiye sinemasının ikinci korsan prototipini vermiş olur: Belli tip yerli üretimleri destekleyen etik satıcı.

Kendisine “korsan” denilmesine kızan Settar, piyasaya çıkışını “Daha 12 liraya sinemada yeni çıkmış filmi 79 liraya satanlara” karşı durma isteğiyle açıklar. “Bu filmlerin hepsini izledin mi Settar abi?” sorusunu, “Bana her şeyi söyleyebilirsin, ahlâkıma laf söyleyemezsin güzel kardeşim” diye yanıtlar. O; tezgâhına koyduğu tüm filmlerin “tadına bakmış”, kendi senaryoları da olan gerçek bir sinefildir. *Taksi Şoförü*’nden (Martin Scorsese, 1976) *Koş Lola Koş’a* (Tom Tkywer, 1998), *Otomatik Portakal*’dan (Stanley Kubrick, 1971) *Slumdog Millionaire*’e (Danny Boyle, 2008) sayısız filme referansla konuşan Settar, yalnızca Amerikalı senarist Ted Griffin’i değil William Shakespeare’i de tanıyan –ve doğru telaffuz edebilen– ortamdaki tek kişidir. Dolayısıyla bütün bir koğuşun tiyatro yarışmasının sonucuna bağlı özgürlük hayali; sahnelenecek oyunun yönetmenliğini de üstlenen, kültürel bir aracı olarak yalnızca okuduğu metni değil, çevresini ve çevresindekilerin deneyimlerini de dönüştüren korsan sokak satıcısı Settar’ın ellerinde olacaktır.

Ulusal film endüstrisinin geleceği konusunda kaygıları olan bu “etik sinefil”<sup>30</sup> korsancı tipini, *Koğuş Akademisi*’nden bir yıl sonra, *Pek Yakında* (2014) filmi ile Cem Yılmaz yeniden üretir. Eski karikatürist ve komedyen Cem Yılmaz, damdaki kaçak izleyicileri ile aracısız ve organik korsan erişime örnek olarak andığımız *Vizontele* (Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak, 2001) filminde rol aldıktan sonra, sinemaya

<sup>29</sup> Bu modeli ayrıntıları ile ortaya koyan Motör: Kopya Kültürü ve Popüler Türk Sineması (Cem Kaya, 2014) isimli belgeselde Dünyayı Kurtaran Adam (Çetin İnanç, 1982) filminin on dokuz ayrı filmde görüntü, sekiz farklı filmde telifsiz müzik içermesi gibi çarpıcı örnekler yer almaktadır.

<sup>30</sup> Sinemayla tutkulu bir biçimde ilgilenen, çok sayıda film izleyen, filmlerle düşünen kişileri betimlemek için kullanılan “sinefil” kavramı, “sinema” ve Yunanca “aşk” anlamına gelen “philia” kelimelerinin birleşiminden oluşan “cinephilia”dan gelmektedir. Burada kavramı “etik” ile beraber kullanarak oluşturulan bu korsan satıcı tiplmesi ile sinefil korsan satıcıların ahlak anlayışlarına değil yasadışı bir mesleği yazılı olmayan bazı ilkelere göre sürdürmeye çalışmalarına, bu ilkeleri savunmalarına vurgu yapılmak istenmektedir. Sinefil kavramı ve sinefilliğin dönüşümü ile ilgili kapsamlı bir çalışma için bkz. (Jullier ve Leveratto, 2010).

yalnızca oyuncu ve senarist olarak değil, yapımcı ve yönetmen olarak da iddialı bir giriş yapmıştır. Fakat Yılmaz'ı korsana dair bir anlatı içinde gördüğümüz ilk iş bir sinema filmi değil, bir televizyon dizisi olur. Gülse Birsnel'in yarattığı çok izlenen durum komedisi *Avrupa Yakası*'nın (2004-2009, ATV) final bölümünde kendisini oynayan Cem Yılmaz, A.R.O.G. (Cem Yılmaz, Ali Taner Baltacı, 2008) filminin korsan kopyası üzerine imzasını isteyen dizinin önemli karakterlerinden Burhan Altıntop ile "emek hırsızlığı" etrafında dönen bir kavgaya tutuşur. Daha sonra da, 2013 yılında filme çekilerek vizyona giren tek kişilik gösterisi *CM101MMXI Fundamentals*'in tanıtım filmlerinden birinde<sup>31</sup> korsan satıcı rolünü üstlenir. Fakat "Korsandan önce sinemalarda" sloganı ile sonlanan bu tanıtım filminde, fazla sayıda Nuri Bilge Ceylan DVD'si satmakla, dolayısıyla yönetmenin yeteneğini önceden görüp onu tanıtmakla övünen bu "korsancı", Cem Yılmaz'ın 2014'te *Pek Yakında* filminde hayat vereceği korsan satıcı Zafer'den oldukça farklıdır.

"Filmci Zafer" olarak tanınan *Pek Yakında*'nın ana karakteri Zafer, aileden sinemacıdır. Babası yer göstericidir, kendisi de figüranlık yaptıktan sonra korsan işine girmiştir ve *Koğuş Akademisi*'nin Settar'ı gibi "meslek icabı" izlemediği film yoktur. Zafer'in hüsrarla biten oyunculuk macerası ile açılan *Pek Yakında*, ikinci sahnesinde izleyiciyi korsanın mutfağına, bir korsan üretim deposuna götürür. Bir kebabçının alt katında gizlenen, afişlerle bezeli duvarları arasına gerili iplerde yeni basılan DVD kapaklarının kurduğu, çok sayıda kişinin kulaklıklarla bilgisayar başında hummalı bir çalışma yürüttüğü bu depoda "emektar" satıcı Zafer, evliliğini kurtarmak umuduyla, mesleğe veda etmeye hazırlanmaktadır. Etrafındaki kimi Kore sinemasında, kimi "az diyaloglu İran filmlerinde", kimi de Sundance, Tribeca gibi festival seçkilerinde uzmanlaşmış gençlere son talimatlarını verirken korsancılıktaki ilk zamanlarını hatırlar. "Ulan bende bir el vardı, çuvaldan *blockbuster*'ı seçerdim, çuvaldan bak" diyerek elini attığı DVD öbeğinden bir film çıkarır. Seçtiği filmin Zeki Demirkubuz'un *Kader*'i olması üzerine "Olmadı abi" diyen gence Zafer'in cevabı şu olur: "Ne olmadı lan, gönüllerin *blockbuster*'ı işte. Bunu yapanı bul bana." Ardından *Kader* filminin korsanını üreten genç ile konuşur ve ona yerli film yapmamasını öğütler. Çünkü Zafer'e göre yerli film sinemada izlenmelidir. Fakat Zafer'in genç korsancılara tavsiyeleri bununla da sınırlı kalmaz. "Sinemanın Gururu Filmci Zafer!" tezahüratları arasında üzerinde "Korsana Kayır" yazılı pastasını kesmeden önce yaptığı konuşma, korsan satıcılığı etik ilkeleri olan bir meslek olarak tanıyan niteliktedir:

*Ben bu meslekte çok film izledim, çok şey öğrendim. Siz de güzel filmler izletin millete, tamam mı? Öğrenciye, filmciye destek atın. Ara sıra veresiye yapın. Ulan dünya sinemasını biz sevdirmedik mi? [Onaylayıcı tezahürat gelir] Bir dakika... Ama Brokeback Mountain'ı da 'İbne Kovboylar' olarak çevirmeyin!*

Zafer'in bu sözleri aracılığıyla *Pek Yakında*; yerli film kopyalamamak, az parası olan ile sektör mensubunu kayırmak ve çevirileri aslına uygun yapmak gibi etik kurallara özen göstermek koşuluyla anaakım dışındaki dünya sineması ile izleyici arasında köprü vazifesi görebilen, farklı sinemaları daha geniş kitlelere tanıtmaya işlevi olan bir korsan tanımı önermektedir. Fakat "Biz korsancıyız oğlum, kötü insan değiliz" diyen filmin "iyi" karakteri Zafer'in karşısına çıkan bazı "kötü" karakterlerin de korsan işinde olması, Zafer'in patronunun arabasının sürekli olarak başka bir korsan çetenin elemanları tarafından kurşunlanması gibi durumlar, *Pek*

<sup>31</sup> CM101MMXI Fundamentals'in tanıtım filmi Cem Yılmaz'ın resmî YouTube sayfası üzerinden izlenebilir: <https://www.youtube.com/watch?v=9CoSYzjSMqY>



*Yakında*'nın korsanın "sempatik" yüzü kadar mafya ile bağlantılı "karanlık" yüzünü de tanıdığını göstermesi açısından önemlidir.<sup>32</sup>

*Koğuş Akademisi* ve *Pek Yakında* gibi ana karakterlerinden biri korsan satıcı olan *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011), andığımız popüler komedilerden politik<sup>33</sup> bir *auteur* filmi, bir *arthouse* örneği olarak ayrılarak bu çalışmada bahsi geçen uzun metrajlar arasında istisnai bir yerde durur. Bir bağımsız sinema akımı olarak *Yeni Sinema Hareketi*'nin kurucu figürlerinden Özcan Alper (Akser, 2015, s. 145), bu ikinci uzun metrajında ağıt derlemeleri yapan, bir yandan da kayıp sevgilisini arayan Sumru'nun Güneydoğu'ya yaptığı yolculuğu anlatır. Unutmak, hatırlamak, otoriteye karşı kayıt almak, yüzleşmek üzerine bir filmdir *Gelecek Uzun Sürer*. Sumru'nun aradığı amatör kayıtlar aracılığıyla Diyarbakır'da tanıştığı korsan DVD satıcısı Ahmet, "dışarıdan" gelen Sumru'nun aksine şehrin "yerlisi"dir ve sinemayla olduğu kadar edebiyatla da ilişkili "entelektüel" bir karakter olarak betimlenir (Civelek, 2016, s. 303). *Musa*'nın Musa'sı gibi ayna karşısında çeşitli pozlar yaparken ağzından "Lan oğlum, ne Mastroianni'si, ne Belmondo'su, ne De Niro'su? Görmüyor musun? Bir İstanbulluyu gördün havaya girdin. Tipsizsin vallahi billahi" sözleri dökülür. Fakat bu esnada Ahmet, duvarında tek bir Yılmaz Güney afişi olan Musa'dan farklı olarak, *Serseri Aşıklar*'dan (Jean-Luc Godard, 1960) *Ran'a* (Akira Kurosawa, 1985), *Ben Küba'yımdan* (Mikhail Kalatozov, 1964) *Daire'ye* (Jafar Panahi, 2000) irili ufaklı çok sayıda film afişi ile çevrilidir. *Koğuş Akademisi*'nin Settar'ı hangi müşteriye hangi filmi nasıl satacağını, *Pek Yakında*'nın Zafer'i ise hangi filmin hangi mahallede kaç kopya gideceğini bildikleri için işlerinde başarılı "korsancılar" olup paralel dağıtım ağlarını kurmuşken,<sup>34</sup> Ahmet dünya sinemasının ve özellikle de belli bir sinema mirasının Diyarbakır'daki âdeta tek dağıtımıcısıdır. Tezgâhına yanaşan bir müşterinin Sydney Pollack'ın *Atları da Vururlar* (1969) filmini sorduğuna şahit oluruz.<sup>35</sup> "Filmci Zafer"i andıran biçimde Ahmet de "CİNAMED" olarak tanınmakta ve Diyarbakır Sinematek temsilcisi olarak tanıtılmaktadır. Çayhanede düzenli toplu gösterimler düzenlediği gibi yakın çevresine de, kimi zaman zulüm olarak algılanacak ölçüde,<sup>36</sup> kendi zevki doğrultusunda filmler izleten bir kültürel aracıdır.

Ahmet'in sinema ile ilişkisi Dicle Üniversitesi'ndeki öğrencilik yıllarına dayanır. Felsefe okurken bir kişi eksik diye katıldığı sinema kulübüne daha sonra kendi deyimiyle "fena kaptırmıştır". Aslında filmler ile kurduğu derin bağ kişisel travması ile başa çıkma, kurmacaya sığınarak kendi gerçeğinden, filmin ileri aşamalarında öğreneceğimiz babasının kaybindan kaçma biçimidir (Civelek, 2016, s. 303-304). Filmin kızları İsviçre'de olsa da yanlarına gitmeyen, kilisesini bırakmayan ve mekânla özdeşlik ilişkisi kuran karakteri Antranik'in (Civelek, 2016, s. 306) aksine, DVD'lerini bavulda taşıyan, bisikletle dolaşan Ahmet hareket halinde olmak,

<sup>32</sup> Bu noktada *Pek Yakında*'nın sadece korsan üzerinden değil, ticari döngünün dışına itilen sinema sanatçıları, unutilan zanaatkarlar, film üretim süreci, festival filmleri ve emek sömürüsü gibi unsurlar üzerinden de endüstri hakkında düşünen bir film olduğu belirtilmelidir (Özbulduk Kılıç, 2018; Kızıl, 2019).

<sup>33</sup> Politik bir soruna eğilmeseler, belli bir politik tavır almasalar da bu çalışmaya konu olan popüler komediler de, her film gibi, ürettikleri söylemler ölçüsünde politiktirler. *Gelecek Uzun Sürer* filmi ise doğrudan "faili meçhul cinayetler" gibi politik bir konuyu sorunsallaştırması ile politik sinema tanımı içerisinde değerlendirilmeye uygundur. Genel olarak politik sinema ve bu sinemanın Türkiye'deki seyri, özel olarak da *Gelecek Uzun Sürer* ile ilgili detaylı bir inceleme için bkz. (Civelek, 2016).

<sup>34</sup> Settar bir keresinde tek bir kişiye 39 tane film satmıştır. *Pek Yakında*'da korsan deposunu gördüğümüz ilk sahnede Michael Haneke'nin son filmini izleyen Zafer'in yanındaki genç korsancıya sözleri şu olur: "Ulan Haneke, yine çile yine dert! Bunun Yenibosna'sını iptal et. Kadıköy'e, Cihangir'e çık. 1000'den fazla satarsa ikinci partiyi yaparsınız."

<sup>35</sup> *Atları da Vururlar* gibi *Gelecek Uzun Sürer* de bir atın vurulma sahnesi ile açılır.

<sup>36</sup> Ahmet'i evinde, filmin genç yan karakteri Kuto ile birlikte Theo Angelopoulos'un *Ulis'in Bakışı* (1995) filmini izlerken gördüğümüz sahnede Kuto şöyle der: "Ya Ahmet abi bu ne zulüm! Gitmemi istiyorsan giderim."

geçmişinden uzaklaşmak, yersiz yurtsuzlaşmak ister gibidir. Yolculuğunda Sumru'ya eşlik ederken, tıpkı Sumru gibi, Ahmet'in travması ile yüzleşmesinin aracı da yine filmler, ama bu defa kopyaladığı dünya sineması değil, yanı başında duran amatör kayıtlar olacaktır.

Unutmak için sinemaya sığınmak, bu defa *Gelecek Uzun Sürer*'den çok farklı ve ayrılık acısı gibi klasik bir bağlamda olsa da, Ömer Çapoğlu ve Serdar Önal'ın 2015 tarihli kısa metrajı *Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film*'de<sup>37</sup> de karşımıza çıkar. Filmin ana kahramanı; hayatını, zevklerini, tüm bir yaşam biçimini kız arkadaşı için değiştirmiş olduğunu ilk sahnede öğrendiğimiz Harun'dur. *Recep İvedik 3*'te Recep'in korsan satıcıdan aldığı *Üç Maymun* filminin oyuncularından Ahmet Rifat Şungar tarafından canlandırılan Harun, sevgilisi tarafından terk edilmiştir ve aşk acısı ile boğuştuğu günlerde hayatını bir kez daha değiştiren yeni bir sevgili değil, bir korsan film satıcısı olur. Galata Köprüsü'nde bir berjere oturup kırmızı örtülü tezgâhının üzerinde kırmızı bir bavul ile satış yapan kırmızı ceketli "korsancı", *Uzak Doğu* filmi denilince aklına sadece karate filmleri gelen Harun'a Wong Kar Wai'nin *Chungking Express* (1994) filmini önerir. Filminden etkilenen Harun öncelikle acısını unutmak için filmde geçen tavsiyeleri uygulamayı dener. Satıcıdan aldığı ikinci Wong Kar Wai filmi *Aşk Zamanı*'nı (2000) izledikten sonra çekyatlı, floresan lambalı öğrenci evinin duvarlarını filmin geçtiği 1960'lar Hong Kong'una uygun olarak kırmızı desenli kadifemsi duvar kağıtlarıyla kaplar. İstanbul sokaklarında takım elbisesi ve briyantini saçları ile filmin ana karakteri Chow Mo-wan gibi dolaşmaya başladığında ise artık çok daha mutlu biridir. Ondaki dönüşümü gören korsan satıcı Harun'a verdiği üçüncü Wong Kar Wai filmi *2046*'dan (2004) para almaz. *Pek Yakında*'nın "etik" satıcısı Zafer'in izinde müşterilere dünya sinemasını ama özellikle Wong Kar Wai'yi sevdirmeyi görev edinmiş bir "korsancı" olarak filmciye ve öğrenciye "destek atmak"tır. *Benim Aşk Pastam* (Wong Kar Wai, 2007) filmini yönetmenin değil de oyuncusu Jude Law'ın adıyla soran bir müşteriye filmi satmayacak kadar da Wong Kar Wai'ye bağlıdır. Yine yönetmenin filmi *Happy Together*'daki (1997) izlediği takip ederek Arjantin'e gitmeye karar verdiğinde ise bu satıcının tezgâhını, daha doğrusu kırmızı bavulunu emanet edeceği kişi Harun olacaktır. Böylelikle korsan sayesinde aşk acısını atlatan Harun bir de meslek edinmiş olur. Filmin bir sahnesinde Harun satıcıya "Bu arada Wong Kar Wai filmlerini lütfen artık korsan basmayalım" der. Kısa bir sessizlikten sonra buna beraberce gülerler. Bu noktada filmin bakış açısı açık gibidir: Önemli olan çok sevilen ve üstelik yerli de olmayan bir yönetmenin ticari kazancı değil erişilebilir, sinemasından hiç haberi olmayan kişiler tarafından dahi korsan aracılığıyla keşfedilebilir olmasıdır.

Sonuç olarak; bu çalışmaya konu olan ikisi kısa metraj, dördü anaakım komedi yedi filminden hiçbiri özel olarak vizyon problemleri, sansür vakaları ya da AVM'leşen seyir deneyiminden yola çıkmaz. Fakat *Çakallarla Dans 2: Hastasıyız Dede* hariç hepsi korsanın şu ya da bu sebeple ulaşılabilir olmayan bir üretimin seyirciyle buluşmasındaki aracılık rolünü tanır ve korsanı endüstri üzerine düşünmenin bir aracı olarak kullanır.<sup>38</sup> Bu filmlerin senarist ve yönetmenleri yarattıkları korsan satıcı karakterler dolayısıyla âdeta, kendilerini maddi kayba uğratan ama belli ölçüde yasal mecralarda ulaşamadıkları seyircilerle de buluşturan gölge dağıtım ağıyla beraber yürüyebilmenin yollarını araştırıyor gibidir. Bu noktada yerli film konusu korsan ile oturlan pazarlığın yüzlerinden biri olarak öne çıkar. *Koğuş Akademisi* ve *Pek Yakında* ulusal üretimi, özellikle de *arthouse* kanadını koruyan sinefil "etik korsancılar" önerirken, *Musa* ve *Recep İvedik 3*'ün

<sup>37</sup> Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film, yönetmenlerinden Ömer Çapoğlu'nun Vimeo sayfasından çevrimiçi olarak izlenebilir: <https://vimeo.com/123621343>

<sup>38</sup> Paradoksal bir biçimde bütün filmler için AVM karşıtı bir söylem içeren tek film de *Çakallarla Dans 2: Hastasıyız Dede*'dir.

yerli/yabancı ayrımı gözetmeyen sokak satıcıları kendi izlemedikleri yerli yönetmenlerin promosyonunu yaparak yerli *arthouse* örneklerini daha geniş kitlelere ulaştırır. *Gelecek Uzun Sürer* ve *Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film*'de karşımıza çıkan satıcılar da dünya sineması temsilcisi gerçek sinefillerdir. Dolayısıyla, yine korsanı hırsızlık boyutunun dışında düşünmeyen *Çakallarla Dans 2: Hastasıyız Dede* istisna olmak üzere, bu çalışmaya konu olan filmler iki tip korsan filmci betimlemektedir: Az ya da çok bilinçli "arthouse tellalları" ya da ulusal sinemanın geleceğinden endişeli "etik sinefiller". Tüm filmler yerli yapım kopyalamaya karşı alınacak tavır konusunda uzlaşmıyor gibi görünseler de belli bir korsan film satıcısı tanımında ortaklaşırlar. Bu tanıma göre "korsancılar", her daim müşterilerinin ve çevrelerinin tecrübesini şekillendirme potansiyeline sahip kültürel araçlardır.

## Sonuç

"Sabredemeyip izleyenler, sizi çok iyi anlıyoruz. Sabırla bekleyenler, sizi de çok iyi anlıyoruz" (@netflixturkiye, 22 Şubat 2018). Netflix'in orijinal dizilerinin yeni sezonlarının dahi Türkiye'ye geç gelmesinden şikayet eden abonelerine yönelik sonunda kalp emojisi yer alan bu mesajı, yalnızca korsan izlemenin ne kadar olağan kabul edildiğine işaret etmekle kalmaz, dev bir küresel dijital platformun bile Türkiye'de korsan izleyenlerle iyi geçinmeye çalışmasının nedenleri üzerine düşündürür. Türkiye'de görsel-işitsel korsanı ele alan ve dağıtım odaklı bakış açısını, sinema çalışmalarının baskın damarı metin merkezli inceleme ile birleştiren bu çalışma da ilk bölümünde Türkiye film endüstrisinin temel özelliklerine odaklanmış ve seyir deneyimin dönüşümü, tekelleşme, dağıtım problemleri, sansür ve yasal seçeneklerin geç gelişmesi gibi korsana başvurmada öne sürülen başlıca nedenleri sıralamıştır. İkinci bölümde ise, korsan film satıcısı karakterler içerdikleri için incelemeye dâhil olan ikisi kısa metraj toplam yedi film üzerinden korsanın bizzat endüstri eliyle nasıl betimlendiğini ve bunun korsan algısına dair hangi ipuçlarını verdiğini anlamaya çalışmış, "arthouse tellalı" ve yerli film kopyalamayan "etik sinefil" olmak üzere iki korsan satıcı tipi ortaya koymuştur. Bu noktada, korsan izlemenin neredeyse tamamen *streaming*'e kaydığı bir çağda,<sup>39</sup> 2010 ile 2015 yılları arasında yapılmış bu filmlerin korsan üzerine düşünürken bunu neden etik ile bağdaştırması daha kolay *hacker* tipi korsanlık ve çevrimiçi izleme<sup>40</sup> ile değil de sokak satıcılarına başvurarak yaptığı sorusu akıllara gelebilir.

Bu soruya verilecek ilk ve en basit yanıt, yasadışı bir iş yapan sokak satıcılarının yazar ve yönetmenlere karakter yaratma imkânı verdiği yönünde olabilir. Derinlikli, zevk ve tercihleri, etik çıkmaz ve kaygıları olan bu karakterler ve hatta onların karşısına çıkarılan gerçek kişiler ya da gerçek kişileri canlandıran oyuncular aracılığıyla filmler sadece korsan üzerine değil kendileri ve genel olarak endüstrinin durumu üzerine de düşünen özdüşünsel metinlere dönüşebilmektedir. Metinlerde kendileri olarak veya ısrarla isimleri anılarak var olan Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Murat Şeker, Erkan Can, Cem Yılmaz gibi yönetmen ve oyuncular bu duruma tanıklık ederler.

<sup>39</sup> Koğuş Akademisi'nin korsan satıcı Settar'ı da bir sahnede şu sözlerle *streaming*'e referans verir: "Aslında bize bile ihtiyaç yok olan. Artık her şey bir düşmanın ucunda. Bastın mı bütün dünyanın filmlerini seyrediyorsun..."

<sup>40</sup> Arşiv paylaşımını da içeren bu tip korsanlık pratikleri ve etiğe dair bir çalışma için bkz. (Andersson Schwarz, 2016).

Filmlerin korsan satıcı karakterlere başvurmasına ilişkin ikinci ve daha spekülâtif bir çıkarım ise yazar ve yönetmenlerin yine bu karakterler dolayısıyla “korsancı”ların kültürel aracı rolüne vurgu yapmak istemeleridir. Bireysel tercihlere dayalı çevrimiçi korsan izlemenin aksine bir sokak satıcısının tavsiyesi ile alınan bir film ve bu filmin izleyicinin hayatını değiştirebilme potansiyeline çekilen dikkat şuna işaret eder: Her türlü dağıtım pratiği, resmî dağıtım ağları ve onlara paralel enformel ağlar, sadece bir toplumun beğenilerini yansıtmaz, onları şekillendirir de. Bu çerçevede korsan satıcı da, tıpkı profesyonel dağıtımçı gibi anlam ve fark üretir (Lobato, 2012, s. 16-18). İncelememize konu olan, *Çakallarla Dans 2: Hastasıyız Dede* haricindeki tüm filmler (*Recep İvedik 3*, *Gelecek Uzun Sürer*, *Musa*, *Koşuş Akademisi*, *Pek Yakında*, *Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film*) bu önermeyi ve korsan satıcının aracılık rolünü tanımakta, ve korsanı sırf ekonomik boyutuyla düşünölemeyecek karmaşık bir konu olarak işlemektedir. Girişte andığımız güncel çalışmalar görsel-işitsel korsanlığın hiçbir coğrafyada sadece üretimin maddi değerine indirgenebilecek bir olgu olmadığına, her yerde piyasaların mevcut işleyişine karşı sembolik bir ahlaki tutum içerebileceğine işaret etmiştir. Fakat uluslararası literatürle diyalog halindeki bu çalışmanın çıkış noktası ve doğrulamaya çalıştığı iddia, Türkiye gibi pazarın tekelleşmiş yapısının belli içerikleri erişilemez kıldığı endüstriyel bağlamlarda bu tavır alışın, doğrudan ya da dolaylı yoldan, daha belirgin olabileceği, tekrar eden temsiller aracılığıyla kemikleşebileceğidir. Türkiye film endüstrisi bir yandan “korsana hayır” derken bir yandan da biraz mecburen ama biraz da isteyerek onu “kayır”maktadır.

## Kaynakça

- Akbulut, H. (2014). Sinemaya Gitmek ve Seyir: Bir Sözlü Tarih Çalışması. *Elektronik Mesleki Gelişim ve Araştırma Dergisi (EJOIR)*, 2, 1-16.
- Akpınar, N. ve Arol Bekçe, Z. (Yapımcı) ve Erdoğan, Y. ve Sorak, Ö. F. (Yönetmen). (2001). *Vizontele* [Film]. Türkiye: BKM, Böcek Yapım.
- Akser, M. (2015). Turkish Independent Cinema: Between Bourgeois Auterism and Political Radicalism. Doris Baltruschat ve Mary P. Erickson (Der.), içinde, *Independent Filmmaking Around the Globe* (s. 131-148). Toronto: University of Toronto Press.
- Aksoy, F. ve Soyarslan, M. (Yapımcı) ve Gökbakar, T. (Yönetmen). (2010). *Recep İvedik 3* [Film]. Türkiye: Aksoy Film.
- Alper, S. ve Çelik, E. (Yapımcı) ve Alper, Ö. (Yönetmen). (2011). *Gelecek Uzun Sürer* [Film]. Türkiye: Nar Film.
- Andersson Schwarz, J. (2016). Honorability and the Pirate Ethic. Tilman Baumgärtel (Der.), içinde, *A Reader in International Media Piracy* (s. 81-110). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Aydemir, Ş. (4 Ocak 2019). Kriz erteleniyor, sansür kurumsallaşüyor. *Gazete Duvar*. Erişim: 1 Temmuz 2020, <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/01/04/yeni-sinema-yasasi-kriz-erteleniyor-sansur-kurumsallasiyor/>.
- Aydemir, V. (12 Nisan 2017). Zer filmi, ilk gösteriminde sansüre uğradı. *Evrensel.net*. Erişim: 28 Haziran 2020, <https://www.evrensel.net/haber/315597/zer-filmi-ilk-gosteriminde-sansure-ugradi>.

- Baş, B. ve Bingöl, D. Ç. (Yapımcı) ve Baş, T. (Yönetmen). (2013). *Koğuş Akademisi* [Film]. Türkiye: Kelebek Film Yapım.
- Baumgärtel, T. (Der.), (2016). *A Reader in International Media Piracy*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Benjamin, W. (2011). *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique*. Paris: Allia. (Özgün eser 1936 tarihli).
- Bilan 2013 du CNC (14 Mayıs 2014). *Cnc.fr*. Erişim: 14 Mayıs 2020, [https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2013-du-cnc\\_224970](https://www.cnc.fr/cinema/etudes-et-rapports/bilans/bilan-2013-du-cnc_224970).
- Birincioğlu, Y. (2019). Popülist Söylemin Perde Arkası: 5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun'a Dair Değerlendirmeler. *Moment*, 6 (1), 75-98.
- Birsel, G. (Yazar) ve Algül, H. ve Atabey, J. (Yönetmen). (2004-2009). *Avrupa Yakası* [TV Dizisi]. Çetin, S. (Yapımcı). Türkiye: Plato Film.
- Bonenfant, M. ve Hsab, G. (2003). L'expérience d'aller au cinéma comme activité rituelle de médiation. *Cahiers du gerse*, 5, 11-23.
- Bozdemir, B. (9 Mart 2013). Musa (2012). *Ötekisinema.com*. Erişim: 8 Temmuz 2020, <https://www.otekisinema.com/musa-kesif-yolunda/>.
- Bozkurt, A. (27 Ocak 2013). Musa. *Altyazı.net*. Erişim: 8 Temmuz 2020, <https://altyazi.net/altyazi/musa/>.
- Casetti, F. (2009). Filmic Experience. *Screen*, 50 (1), 56-66.
- Castells, M. ve Cardoso, G. (Der.), (2013). *Piracy Cultures: How a Growing Portion of the Global Population is Building Media Relationships Through Alternate Channels of Obtaining Content*. USC Annenberg Press.
- Ceylan, Recep İvedik'ten intikam mı aldı (4 Ekim 2011). *Hürriyet.com.tr*. Erişim: 14 Temmuz 2020, <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/ceylan-recep-ivedikten-intikam-mi-aldi-18889648>.
- Civelek, S. (2016). 2000 Sonrası Politik Türkiye Sinemasında Kurmaca-Belgesel Etkileşimi: *Gelecek Uzun Sürer* Filmi Örneği. *Moment*, 3 (2), 286-318.
- Cömert, H. (29 Nisan 2012). Size Dayatılan Gerçek Değil! *Ntv.com.tr*. Erişim: 21 Haziran 2020, <https://notaldiklarimdir.blogspot.com/2013/04/size-dayatlan-gercek-degil-hasan-comert.html>.
- Crisp, V. (2015). *Film distribution in the digital age: Pirates and professionals*. Basingstoke: Palgrave.
- Çağlayan, E. (2018). *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Çam, A. ve Şanlıer, İ. (2019). Toros Yayla Köylerinde Sinema Deneyimleri: Modernlik, Şehir, Sinema ve Seyirci İlişkilerine Dair Bir Soruşturma. *SineFilozofi*, Özel Sayı, 415-436.

- Çapoğlu, Ö. ve Önal S. (Yapımcı) ve Çapoğlu, Ö. ve Önal S. (Yönetmen). (2015). *Wong Kar Wai Üzerine Kısa Bir Film* [Kısa Film]. Türkiye.
- Danaher, B. ve Wadfogel, J. (2012). Reel Piracy: The Effect of Online Film Piracy on International Box Office Sales. *SSRN*. Erişim: 1 Haziran 2020, [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=1986299](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1986299).
- Eckstein, L. ve Schwartz, A. (Der.), (2014). *Postcolonial Piracy: Media Distribution and Cultural Production in the Global South*. Londra: Bloomsbury.
- En çok yerli filmler izlendi (6 Ekim 2010). *Hürriyet.com.tr*. Erişim: 12 Temmuz 2020, <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/en-cok-yerli-filmler-izlendi-15957686>.
- Evren, B. (2000). Türk Sinemasındaki İlk Sansür ya da Abdülhamid ve Sinema. İçinde, *Türk Sinemasında Sansür* (s. 135-139). Ankara: Kitle Yayınları.
- Facts & Figures For German Cinema 2013 (2014). *German-films.de*. Erişim: 30 Aralık 2019, <https://www.german-films.de/publications/market-studies/index.html>.
- Follows, S. (29 Ocak 2018). Are Cinema Box Office Takings Rising or Falling? *Stephenfollows.com*. Erişim: 24 Mayıs 2020, <https://stephenfollows.com/cinema-box-office-takings-rising-falling/>.
- Genç, K. (5 Mart 2014). 'Nymphomaniac': Yaş sınırı varken film yasaklanır mı? *BBC Türkçe*. Erişim: 28 Haziran 2020, [https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/03/140305\\_nymphomaniac\\_yasak](https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/03/140305_nymphomaniac_yasak).
- Gezici, İ. (18 Mayıs 2013). Sinemacılar korsanı fena diline doladı! *Sabah.com.tr*. Erişim: 16 Temmuz 2020, <https://www.sabah.com.tr/gunaydin/magazin/2013/05/18/sinemacilar-korsani-fena-diline-doladi>.
- Güney, Y. (Yapımcı) ve Gören, Ş. (Yönetmen). (1974). *Endişe* [Film]. Türkiye: Güney Film.
- Jenkins, H. (11 Şubat 2009). If It Doesn't Spread, It's Dead (Part One): Media Viruses and Memes. *Confessions of an Aca-Fan*. Erişim: 24 Mayıs 2020, [http://henryjenkins.org/2009/02/if\\_it\\_doesnt\\_spread\\_its\\_dead\\_p.html](http://henryjenkins.org/2009/02/if_it_doesnt_spread_its_dead_p.html).
- Jullier, L. ve Leveratto, J.-M. (2010). *Cinéphiles et Cinéphilies*. Paris: Armand Colin.
- Kanzler, M. (2014). *The Turkish Film Industry. Key Developments 2004 to 2013*. European Audiovisual Observatory.
- Karaaslan, S. (Yapımcı) ve Karaaslan, S. (Yönetmen). (2012). *Musa* [Kısa Film]. Türkiye.
- Karaganis, J. (Der.), (2011). *Media piracy in emerging economies*. New York: Social Sciences Research Council.
- Kayhan Müldür, S. (2020). The proliferation of alternative film exhibition spaces in Istanbul: cultural segregation and urban cinephilia. *Visual Studies*, doi: 10.1080/1472586X.2020.1779610.
- Kızıl, A. (2019). *Yeni Türkiye Sinemasında Özdüşünüm: Masumiyet ve Pek Yakında*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kadir As Üniversitesi, İstanbul.

- Kiriya, I. (2011). Le piratage audiovisuel en Russie post-soviétique, entre logiques économiques et culturelles. Tristan Mattelart (Der.), içinde, *Piratages audiovisuels: Les voies souterraines de la mondialisation culturelle* (s. 239-255). Paris, Brüksel: Ina-De Boeck.
- Klinger, B. (2010). Contraband cinema: Piracy, *Titanic*, and Central Asia. *Cinema Journal*, 49 (2), 106-124.
- Klinger, B. (2006). *Beyond The Multiplex. Cinema, New technologies and the Home*. Berkeley: University of California Press.
- Korsan ihbar hattı 'pes' etti (28 Şubat 2010). Sabah.com.tr. Erişim: 13 Temmuz 2020, [https://www.sabah.com.tr/medya/2010/02/28/korsan\\_ihbar\\_hatti\\_pes\\_etti](https://www.sabah.com.tr/medya/2010/02/28/korsan_ihbar_hatti_pes_etti).
- Korsanı neden çıkmıyor? (7 Kasım 2009). *Gazetevatan.com*. Erişim: 12 Temmuz 2020, <http://www.gazetevatan.com/korsani-neden-cikmiyor--269460-gundem/>.
- Larkin, B. (2004). Degraded images, distorted sounds: Nigerian video and the infrastructures of piracy. *Public Culture*, 16 (2), 289-314.
- Laube, J. (Yapımcı) ve Kaya, C. (Yönetmen). (2014). *Motör: Kopya Kültürü ve Popüler Türk Sineması* [Film]. Almanya: UFA Fiction.
- Lessig, L. (2004). *Free Culture: The Nature and Future of Creativity*. Londra: Penguin Books.
- Liang, L. (2009). Piracy, Creativity and Infrastructure: Rethinking Access to Culture. *SSRN*. Erişim: 1 Haziran 2020, [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=1436229](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1436229).
- Liman, A. S. (2014). Gaziantep'te Sinema, Seyir ve Seyirci (1923-1980). *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 47, 97-124.
- Lobato, R. (2012). *Shadow Economies of Cinema. Mapping Informal Film Distribution*. Londra: BFI/Palgrave.
- Lobato, R. (2008). The six faces of piracy: Global media distribution from below. Robert C. Sickels (Der.), içinde, *The business of entertainment: Movies* (s. 15-36). Westport: Greenwood Publishing.
- Mattelart, T. (2016). The Changing Geographies of Pirate Transnational Audiovisual Flows. *International Journal of Communication*, 10 (2016), 3503-3521.
- Mattelart, T. (2011). Audiovisual Piracy, Informal Economy, and Cultural Globalization. *International Journal of Communication*, 5 (2011), 735-750.
- MUSO (2018). Global Piracy Increases throughout 2017, MUSO Reveals. Erişim: 28 Kasım 2019, <https://www.muso.com/magazine/global-piracy-increases-throughout-2017-muso-reveals>.
- Okan, C., Şeker, M. ve Şeker, U. (Yapımcı) ve Şeker, M. (Yönetmen). (2012). *Çakallarla Dans 2: Hastasıyız Dede* [Film]. Türkiye: Sugarworks.
- Özbulduk Kılıç, I. (2018). Sıradan Seyirci ve Özdeşünümsel Sinema: Cem Yılmaz Filmlerinin Alımlanması. Deniz Bayraktar (Der.), içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, 14 (s. 127-143). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.



- Özdurak, C. (2019). Sinema Sektöründe Neden (Tercihen) Yerli Bir Yatırımcının İkinci Konsolidasyonu Yapmasına İhtiyaç Var? *Ronindanismanlik.com*. Erişim: 14 Mart 2020, [http://ronindanismanlik.com/wp-content/uploads/2019/10/Ronin\\_Sinema\\_rapor.pdf](http://ronindanismanlik.com/wp-content/uploads/2019/10/Ronin_Sinema_rapor.pdf).
- Öztürk, S. (2013). Türkiye’de Sinema Mekânlarını Sözlü Tarih Üzerinden Anlamak. *Millî Folklor*, 98, 19-31.
- Sinema Yazarlarını İkiye Bölen Korsan! (24 Kasım 2010). *Tersninja.com*. Erişim: 22 Haziran 2020, <https://web.archive.org/web/20150430001536/https://www.tersninja.com/sinema-yazarlarini-ikiye-bolen-korsan/>.
- Siyah Bant (Haziran 2016). *Türkiye’deki Film Festivalleri ve Sanatta İfade Özgürlüğü*. Erişim: 8 Temmuz 2020, [http://www.siyahbant.org/wp-content/uploads/2012/01/SiyahBant\\_Rapor\\_Film-Festivalleri\\_2016.pdf](http://www.siyahbant.org/wp-content/uploads/2012/01/SiyahBant_Rapor_Film-Festivalleri_2016.pdf).
- Su, M. (4 Ocak 2018). Film, dizi, dublaj ve alt yazılara büyük gözaltı: Alkol, içki, eşcinsel, sevişme yasak! *T24.com.tr*. Erişim: 1 Temmuz 2020, <https://t24.com.tr/haber/film-dizi-dublaj-ve-alt-yazilara-buyuk-gozalti-alkol-icki-escinsel-sevisme-yasak,527697>.
- Suner, A. (2011). Between Magnificence and Monstrosity: Turkishness in Recent Popular Cinema. *New Perspectives on Turkey*, 45, 123-154.
- Şanlıer Yüksel, İ. ve Çam, A. (2019). Adana Sinema Tarihinden Kadınların Seyir Deneyimine Dair Fragmanlar. *Kültür ve İletişim*, 22 (2), 63-94.
- The American Assembly (15 Ekim 2012). *Where do Music Collections Come From?* Erişim: 23 Haziran 2020, <http://piracy.americanassembly.org/where-do-music-collections-come-from/>.
- Thévenet, S. (2011). Piratage audiovisuel en Corée du Sud: Le virage répressif d’une nouvelle puissance culturelle. Tristan Mattelart (Der.), içinde, *Piratages audiovisuels: Les voies souterraines de la mondialisation culturelle* (s. 223-238). Paris, Brüksel: Ina-De Boeck.
- Tunç, E. (9 Ocak 2016). Türk Sinemasının Eleştirisine Katkı. *Ötekisinema.com*. Erişim: 22 Haziran 2020, <https://www.otekisinema.com/turk-sinemasinin-elistirisine-katki-4/>.
- Uğur Tanrıöver, H. (2011). *Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri*. İstanbul: İTO Yayınları.
- Vitriuel, E. (2020). “Benim Yerim”den “Yok-Yerler”e: İstanbul’da Güncel Seyir Deneyimine Dair Salon-İçi Manzaralar. *sinecine*, 11 (2), 227-265.
- Vitriuel, E. (2015). *Le cinéma en salle face à la multiplication des écrans. Une analyse pluridisciplinaire de la situation en Turquie* [Çoğalan Ekranlar Karşısında Sinema Salonları. Türkiye’deki Durumun Çok Disiplinli Bir İncelemesi]. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Sorbonne Nouvelle-Paris 3 Üniversitesi ve Galatasaray Üniversitesi.
- Wang, S. (2003). *Framing Piracy: Globalization and Film Distribution in Greater China*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Yıldırım, M. ve Yılmaz, C. (Yapımcı) ve Yılmaz, C. (Yönetmen). (2014). *Pek Yakında* [Film]. Türkiye: CMYLMZ Fikirsanat, Nulook.

3 korsandan biri 'Recep İvedik' (12 Mart 2009). *Haberturk.com*. Erişim: 12 Temmuz 2020, <https://www.haberturk.com/kultur-sanat/haber/133920-3-korsandan-biri-recep-ivedik>.