

<https://doi.org/10.38004/sobad.1813885>

AMERİKAN BAĞIMSIZ SİNEMASINDA BİR AUTEUR: SEAN BAKER

AN AUTEUR IN AMERICAN INDEPENDENT CINEMA: SEAN BAKER

Doç. Dr.

Erdinç YILMAZ

Gaziantep Üniversitesi

eyilmaz@gantep.edu.tr

ORCID: 0000-0003-1693-3481



Makale Bilgisi / Article Information

Araştırma Makalesi/Research Article

Alınma/Received: 30.10.2025

Kabul/Accepted: 17.12.2025

Telif Hakkı: Bu çalışma Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 License altında lisanslanmıştır [\(CC BY NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Copyright: This article is licensed under Creative Commons

AttributionNonCommercial 4.0

International License [\(CC BY NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Öz

Bu çalışma, çağdaş Amerikan bağımsız sinemasının öne çıkan yönetmenlerinden Sean Baker'in sinemasını auteur kuramı bağlamında incelemektedir. Baker, düşük bütçeli yapım koşulları altında ürettiği filmlerinde, toplumsal eşitsizlik, marjinalite ve Amerikan rüyasının çöküşü gibi temaları insani bir duyarlılıkla ele alarak, kendine özgü bir sinema dili oluşturmuştur. Çalışmada, yönetmenin *Tangerine* (2015), *The Florida Project* (2017), *Red Rocket* (2021) ve *Anora* (2024) adlı dört filmi betimsel analiz yöntemi ile incelenmiştir. Analiz sürecinde Andrew Sarris'in auteur kuramında tanımladığı üç ölçüt olarak "teknik ustalık", "kişisel üslup" ve "içsel anlam" kavramları temel alınmıştır. Filmler, biçimsel tercihler, anlatı yapısı, karakter inşası ve tematik tutarlılık açısından değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, Baker'in bağımsız sinemanın sınırlı üretim koşullarını yaratıcı biçimde dönüştürerek kendi estetik imzasını oluşturduğunu göstermektedir. Ayrıca yönetmenin filmlerinde gerçek mekân kullanımı, doğaçlamaya dayalı anlatı stratejileri, yargısız karakter temsilleri ve ironik mizah anlayışıyla biçimlenen bir insani bakışın süreklilik kazandığı tespit edilmiştir. Bu yönleriyle Sean Baker, hem bağımsız sinemanın ruhunu temsil eden hem de auteur yönetmen tanımını günümüz sinema ekonomisi koşulları altında yeniden üreten özgün bir sinemacı olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Amerikan Bağımsız Sineması, Auteur Kuramı, Sean Baker.

ABSTRACT

This study examines the cinema of Sean Baker, who is one of the most influential figures of contemporary American independent filmmaking, within the framework of auteur theory. Working under low-budget production conditions, Baker has developed a distinctive cinematic language that addresses themes such as social inequality, marginalization, and the collapse of the American Dream with a strong sense of humanistic sensitivity. In this research, four films by the director - *Tangerine* (2015), *The Florida Project* (2017), *Red Rocket* (2021), and *Anora* (2024) - are analyzed using a descriptive analysis method. The analytical process is based on Andrew Sarris's three auteur criteria: technical competence, personal style, and interior meaning. The films are evaluated in terms of formal choices, narrative structure, character construction, and thematic continuity. The findings indicate that Baker creatively transforms the limitations of independent production into an aesthetic signature of his own. Moreover, the persistent use of real locations, improvisation-driven narrative strategies, non-judgmental character portrayals, and an ironic yet compassionate sense of humor demonstrates a consistent human-centered perspective in Baker's work. In this regard, Sean Baker is positioned as a distinctive auteur who both embodies the spirit of independent cinema and redefines the auteur figure within the economic realities of contemporary film production.

Keywords: American Independent Cinema, Auteur Theory, Sean Baker.

1. GİRİŞ

Sinema, ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren sadece bir eğlence ve gösteri aracı olmanın ötesine geçerek karmaşık duyguları, fikirleri ve toplumsal gerçeklikleri yeniden üretebilen ve seyirciye iletebilen güçlü bir sanatsal ifade biçimine dönüşmüştür. Bu dönüşümün merkezinde, yaratıcı vizyonu ile öykülerin anlatı biçimini şekillendiren ve filmleri kişisel ve stilistik olarak benzersiz eserlere dönüştüren yönetmenin rolü yer almaktadır. Sinema tarihinin ilk dönemlerinde yönetmenler genellikle filmin yalnızca teknik uygulayıcıları olarak görülmüştür. Ancak zamanla bu algı değişmiş, özgün görsel ve anlatı üsluplarıyla, tematik tutarlılıkları ve yaratıcı imzaları sayesinde yönetmenler bağımsız sanatçılar olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Büyük ölçüde auteur teorisi tarafından savunulan bu değişim, yönetmeni bir filmin arkasındaki gerçek yaratıcı güç olarak konumlandırmış ve rolünü teknik denetçiden sinema sanatçısına değiştirmiştir.

Yaygın bir tanımlamaya göre, auteur kavramıyla etiketlenen yönetmenler, anlatmak istedikleri düşünceleri, kendi estetik ve düşünsel tercihleri doğrultusunda seçtikleri görüntüler aracılığıyla, bu görüntüleri anlam üretimine hizmet edecek biçimde kurgulayarak ve sinemanın anlatı olanaklarından yararlanarak bütünlüklü bir film yapısına dönüştürmeleriyle bilinmektedir (Kuyucak Esen, 2013, s. 36). Başka bir ifadeyle, auteur bir yönetmen; bir romancı veya oyun yazarının çalışmalarını şekillendirmesi gibi, bir filmin arkasındaki birincil yaratıcı güç olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla, bir auteur, sadece bir senaryoyu teknik donanımı kullanarak perdeye aktarmak yerine, filmin görsel, anlatısal ve biçimsel olarak her yönüne kendine özgü vizyonunu yansıtmakta ve tarzını seyirciler tarafından tanınır hale getirmektedir. İlgili yönetmenlerin filmleri, endüstri geleneklerinin ötesine geçerek, tekrar eden temaları ve benzersiz sinematik teknikleri yansıtan kişisel sanatsal ifadeler olarak hizmet etmektedir (Santas, 1992, s. 18). Bu yaklaşım, film yapımcılığını işbirlikçi bir endüstri sürecinden, derinlemesine bireysel bir sanatsal ifade biçimine dönüştürmektedir. Örneğin, Alfred Hitchcock, François Truffaut ve Stanley Kubrick gibi yönetmenler belirgin stiller geliştirdikçe, film yapım sürecinde yönetmenin yaratıcı rolü film eleştirisinin merkezine yerleşmiş ve sinemanın, edebiyat veya resim gibi, tek bir yaratıcının benzersiz vizyonunu yansıtabileceği fikrini güçlendirmiştir.

Bu evrime paralel olarak, bağımsız sinemanın yükselişi, auteurlerin ticari film yapımcılığının oluşturduğu kısıtlı ekonomik döngünün dışında kendilerini geliştirmeleri ve görünür olmaları için verimli bir zemin sağlamıştır. Hollywood'un stüdyo sistemi kâr odaklı gösteriye öncelik verirken, bağımsız film yapımcıları genellikle ana akım duyarlılıklara meydan okuyan kişisel, alışılmışın dışında anlatıları keşfetmeye çalışmışlardır. Amerika'da, bağımsız film hareketi 20. yüzyılın ortalarında John Cassavetes'in çalışmalarıyla ivme kazanmış ve daha sonra 1990'larda Richard Linklater, Quentin Tarantino ve Coen Kardeşler gibi yönetmenlerle sanatsal alanda yükselişe geçmiştir. İlgili yönetmenler daha düşük bütçeleri, gerilla film yapım tekniklerini ve insani hikâyeleri benimseyerek sinema endüstrisinin katı yapısal sınırlarının ötesinde gelişebileceğini kanıtlamışlardır. Bugün, Amerikan bağımsız sineması gişe başarısı yerine sanatsal bütünlüğe öncelik veren yönetmenler için verimli bir ortam sağlamakta ve cesur ve yenilikçi seslerin ortaya çıkmasına olanak tanımaktadır.

Son yıllarda Sean Baker, bağımsız sinemanın üretim koşullarını yaratıcı biçimlerde dönüştüren, toplumsal gerçekliği sahici ve insani hikâyelerle buluşturan yönetmenlerden biri olarak uluslararası ölçekte dikkat çekmiştir. 2000'li yılların ikinci yarısından itibaren bağımsız bir yönetmen olarak üretim yapan Baker, düşük bütçeli yapım biçimlerini özgün bir estetik anlayışla birleştirerek Amerikan bağımsız sinemasının çağdaş temsilcileri arasında kendine özgü bir konum edinmiştir. Buna karşın, Baker'in sinema dilini, auteur kuramı bağlamında sistematik

biçimde ele alan akademik çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu çalışmada, Sean Baker'in bağımsız sinema içerisindeki konumunu ve auteur yönetmen olarak değerlendirilebilecek niteliklerini incelemek amaçlanmaktadır. Çalışma, Andrew Sarris'in auteur kuramında öne sürdüğü üç temel ölçüt olan teknik ustalık, kişisel üslup ve içsel anlam kavramları çerçevesinde yapılandırılmıştır. Bu bağlamda, Baker'in filmografisi içerisinde Kasıtlı Örneklem tekniğiyle seçilen *Tangerine* (2015), *The Florida Project* (2017), *Red Rocket* (2021) ve *Anora* (2024) yönetmenin sinemasında betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. İlgili analiz çerçevesinin kavramsal açıdan desteklenmesi amacıyla, çalışmanın kuramsal bölümünde öncelikle auteur kuramı ele alınmış ve Andrew Sarris'in bir yönetmeni auteur olarak değerlendirmede temel aldığı teknik ustalık, kişisel üslup ve içsel anlamdan oluşan üç ölçüt ayrıntılı biçimde tanımlanmıştır. Ardından, bağımsız sinema bağlamında auteurizmin neyi ifade ettiği tartışılarak, auteur yaklaşımının endüstriyel üretim mantığından görece uzak koşullarda nasıl bir yaratıcı pratik ve eleştirel okuma zemini sunduğu değerlendirilmiştir. Bu üç aşamalı kuramsal çerçeve, çalışmanın ilerleyen bölümünde gerçekleştirilen film çözümlemeleri için kavramsal bir temel oluşturmayı amaçlamaktadır.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Auteur Kuramı

II. Dünya Savaşı sonrası özellikle 1950'ler ve 1960'ları kapsayan dönemde Avrupa'da sinema, sadece bir eğlence aracı olmanın ötesine geçerek entelektüel tartışmaların merkezine yerleşmiştir. Özellikle Fransa'da, savaş sonrası kültürel canlanma süreciyle birlikte sinema, edebiyat ve resim gibi bireysel ifade biçimleri arasında konumlandırılmaya başlanmıştır. Bu dönemde filmler, ulusal kimlik, estetik biçim ve sanatsal yaratıcılık üzerine düşünmenin yeni bir yolu haline gelmiştir. Aynı zamanda yeni filizlenen bu düşünce ortamında sinema üretiminin doğasına ilişkin temel bir soru gündeme gelmiştir: Sinema bir ekip işi midir, yoksa bireysel bir yaratım biçimi mi? Bu tartışma giderek yoğunlaşmış ve yönetmenin film üzerindeki belirleyici rolü, sinemanın sanatsal kimliğini tanımlayan merkezi unsur olarak öne çıkmıştır. Sinema çoğu zaman ortak üretime dayalı bir medya türü olarak tanımlansa da, bu alandaki üretim süreçleri genellikle hiyerarşik bir yapıya sahiptir. Bu süreçler, endüstriyel sistemler, anlatısal ve biçimsel gelenekler ve bireysel zanaatkârlık unsurlarının bir birleşimini içermektedir. Belirli bir filmin hangi koşullarda üretildiği göz önünde bulundurulduğunda, sürece katkı sağlayan yaratıcı bireylerin her biri, eserin yaratıcılarından biri olarak değerlendirilebilir. Ancak çoğunlukla, filmde en büyük yaratıcı sorumluluk yönetmenlere atfedilir çünkü yönetmenlerin yapım sürecinde en önemli rolü üstlendikleri kabul edilmektedir (Naremore, 2004, s. 9). Bu noktada 1948 yılında auteur kavramının temelini atan kişi olarak kabul edilen yazar ve sinemacı Alexandre Astruc'un fikirlerine yer vermek yararlı olacaktır. Astruc, sinemanın artık yalnızca hikâye anlatmanın bir aracı değil, tıpkı resim ya da roman gibi özgün bir ifade biçimi haline geldiğini savunmaktadır. Ona göre yönetmen de bir romancı ya da şair gibi "ben" diyebilmelidir, çünkü kamera, sanatçının düşüncelerini ve duygularını ifade ettiği bir kalem işlevi görmektedir. Bu bakış açısı, yönetmeni önceden yazılmış bir metnin uygulayıcısı olmaktan çıkararak, filmi başlı başına kendi yaratıcılığının ürünü olan bir sanat yapıtına dönüştüren özne konumuna yerleştirmektedir (Stam, 2000, s. 83).

Bu durumda, sinemayı kişisel bir sanat formu olarak ele alan auteur sinema anlayışı, Cahiers du Cinéma dergisi çevresinde toplanan sinema entelektüellerinin etkisiyle şekillenmiştir. Auteurizm, film dergileri, sinema kulüpleri, Fransız Cinémathèque arşivi ve film festivalleri gibi kurumların oluşturduğu bu kültürel ağ tarafından beslenmiş ve özellikle savaş sonrasında yeniden

gösterilmeye başlanan Amerikan filmleri, genç eleştirmenlerin sinemayı bir “yaratıcı ifade dili” olarak yeniden düşünmelerine olanak sağlamıştır. Yaygın bir şekilde düşünülen aksine, auteurizm bireysel bir sinema anlayışının ürünü olmanın ötesinde, belirli bir kültürel ortamın ürünü olarak ortaya çıkmıştır (Stam, 2000, s. 83). Sektörün dışında kalan ekonomik ve kişisel yapısı ile 1910’lar ve 1920’lerin tarihsel avant-garde hareketlerini hatırlatan bu akım, entelektüel bir çevrede şekillenmiş ve yeni değer yargılarıyla burjuva kültürüne karşı bir duruş geliştirmiştir. Özellikle Fransa’da Andre Bazin, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer ve Jacques Rivette gibi sinema yazarı ve yönetmenlerin öncülüğünde Cahiers du Cinéma gibi dergiler aracılığıyla manifestolar yayımlanarak yeni bir sinema anlayışı müjdelenmiş ve alışılmış kalıplara meydan okuyan bir sinema vizyonu yaratılmıştır. İlgili entelektüeller ve yönetmenlere göre sinema bir zanaat değil, bireysel yaratıcılığın sahnesidir. Bu anlayış, auteurizmi biçimsel olarak sinemayı yazınsal bir üretim alanına dönüştüren modernist bir hareket haline getirmiştir (Naremore, 2004, s. 10-11).

Bu bağlamda, yönetmenin rolü yalnızca yaratıcı bir yazarla özdeşleştirilmekle kalmamakta, aynı zamanda setin diğer bileşenlerinden daha kapsamlı ve yönlendirici bir sorumluluk üstlenmesiyle de öne çıkmaktadır. Auteur teorisinin en önemli savunucularından Andrew Sarris (1967, s. 10), uzun metrajlı filmlerde yönetmenin temel olarak çekim sürecini yöneten bir teknisyen konumunda olduğunu belirtmektedir. Ona göre yönetmen, oyuncuların performansına ve kameranın neyi, nasıl kaydedeceğine karar veren ve kurgu sürecinin genel işleyişini de denetleyen kişidir. Sarris, çoğu filmde senaryonun bağımsız senaristler ya da stüdyo senaryo birimleri tarafından yazıldığını, kurgunun ise yönetmen ve yapımcıyla birlikte çalışan bir baş kurgucu tarafından yürütüldüğünü ifade etmektedir. Ancak bir yönetmen senaryosunu kendisi yazıp kurguda da yetki sahibi olduğunda, ortaya çıkan film çok daha belirgin biçimde yönetmenin kişisel izlerini taşıyabilecektir.

Sarris’in açıklamasında sinemada yönetmenlerin ikiye ayrıldığı sonucuna varılabilir. İlk tanıma göre yönetmen bir teknisyen gibi çalışarak senaryonun görüntüye aktarılmasında görev alan kişidir. İkinci tanıma göre ise yönetmen filmine bireysel imzasını bırakmak amacıyla inisiyatif kullanır ve filmin son halini verene kadar önemli aşamaların hepsinde bir çeşit kontrole sahiptir. Dolayısıyla, her yönetmenin imgeler aracılığıyla bir anlatı kurduğu ancak yalnızca az sayıda yönetmenin bu dili kişisel bir sanat biçimine dönüştürdüğü görülmektedir. Auteur olarak tanımlanan bu yönetmenler, sinemayı endüstriyel üretimin ötesine taşıyarak kendi estetik anlayışlarını, temalarını ve bakış açılarını filmlerine yansıtır. Böylece sinema, onların elinde özgün bir yaratım alanına dönüşür (Hodston, 2017, s. 8). Bu bağlamda, yönetmenler arasındaki fark mise-en-scène ve metteur-en-scène kavramlarıyla daha somut biçimde açıklanabilir. Sarris’in tartışmalarına dayanarak, mise-en-scène terimi başlangıçta tiyatrodan sinemaya geçmiş teknik bir kavramken, 1950’lerde Cahiers du Cinéma yazarları tarafından yönetmenin sanatsal ifadesinin özü haline getirilmiştir. Bu terim, mekân, oyuncu, kostüm, saç ve makyaj tasarımı ve ışık gibi sahneyi oluşturan unsurlarının yönetmen tarafından anlam yaratacak biçimde düzenlenmesini ifade etmektedir. Dolayısıyla mise-en-scène, auteur sinemasında yönetmenin imzasını ve kişisel üslubunu görünür kılan yaratıcı düzenleme olarak tanımlanabilir. Buna karşılık metteur-en-scène, teknik olarak yetkin ancak kişisel bir vizyon ortaya koymayan yönetmenleri tanımlamaktadır. Bu yönetmenler için film, sanatsal ve yönetme özgü bir ifade alanından ziyade endüstriyel bir ürün niteliği taşımaktadır. Kısacası, mise-en-scène kişisel yaratıcılığın alanı, metteur-en-scène ise bu yaratıcılığı uygulamaya döken ancak onu dönüştürmeyen yönetmen tipini temsil etmektedir (Hodston, 2017, s. 7). Yönetmenin rolüne dair benzer bir tanımlamaya Truffaut’un yazılarında da rastlanmaktadır. Truffaut’a göre bir film, yönetmenini doğrudan

yansıtmalıdır ancak bu yansıma, otobiyografik bir içerikten çok, yönetmenin kişisel üslubuyla ortaya çıkmaktadır. Auteur kuramına göre güçlü yönetmenler, çalıştıkları koşullar ne olursa olsun, yıllar içinde biçimsel ve tematik olarak tanınabilir bir kişilik sergilerler. Bu nedenle, gerçek yetenek, en sınırlı üretim ortamında bile kendini belli eder; yönetmenin üslubu, filmin ruhuna sinen kişisel bir imzaya dönüşür (Stam, 2000, s. 84).

2.2. Auteur Kuramı Bağlamında Andrew Sarris'in Üç Ölçütü

Auteur kuramının sinemayı yönetmen merkezli bir okumaya dönüştürmesi, filmleri çözümlemede eleştirmenlere yeni bir yöntem kazandırmıştır. Bu bağlamda, auteur yönetmenin tanımlanmasına yönelik ölçütler konusunda en sistematik yaklaşımı ortaya koyan isimlerden biri Andrew Sarris olmuştur.

Sarris'e (1974, s. 512) göre bir yönetmeni auteur yapan nitelikler, filmlerinde teknik yetkinlik, kişisel üslup ve içsel anlam düzeyinde gözlemlenebilir tutarlılıkla belirlenir. Teknik yetkinlik, yönetmenin sinemanın biçimsel unsurlarını bilinçli bir bütünlük içinde yönetebilme becerisidir. Bu yetkinlik, filmin anlatımını mümkün kılan temel zemini oluşturur. Kişisel üslup, yönetmenin filmleri arasında ayırt edilebilir biçimsel ve tematik bir tutarlılığın varlığıyla tanımlanır. Yönetmenin bakışı, ritmi, kadraj tercihleri ve karakter temsilleri bu kişisel damgayı görünür kılar, böylece film, endüstriyel bir üretim olmaktan çıkarak yaratıcı bir imzaya dönüşür (Sarris, 1974, s. 512). İçsel anlam ise biçimin ötesinde, yönetmenin dünya görüşü, estetik duyarlılığı ve insan deneyimine ilişkin felsefi yaklaşımının filmin dokusuna sinmiş halidir. Bu anlam çoğu zaman doğrudan ifade edilmez, ancak yönetmenin mizansen, anlatım tonunu ve tematik yönelimlerini şekillendirir (Sarris, 1974, s. 513).

Sarris'in ortaya koyduğu üç ölçüt, yönetmenin teknik ustalığı ile sanatsal kişiliği arasındaki dengeyi oluşturarak filmlerine eleştirmen açısından okunabilir bir derinlik kazandırır. Ancak bu noktada belirtmek gerekir ki yönetmen, yaratım sürecinde bu ölçütlerin hiçbirini bilinçli olarak gözetmez. Teknik yetkinlik, üslup ya da içsel anlam yönetmenin sanatsal pratiğinde doğal olarak biçimlenir. Buna karşın, film üzerine düşünen eleştirmen ve izleyici için bu unsurlar, yönetmenin sinemasal dünyasını çözümlemenin başlıca araçları haline gelir (Sarris, 1963, s. 30). Böylece auteur kuramı, yönetmenleri anlamının ve filmleri kategorize etmenin bir yöntemi olarak değerlendirilebilir. Sarris'in bu yaklaşımı, auteur kuramının yönetmen merkezli bir estetik sınıflandırma biçimi olarak kabul edilmesini sağlayarak, sinema eleştirisinin düşünsel temellerine bir yenisini eklemiştir. Yönetmenin filmleri boyunca tekrar eden biçimsel tercihler ve tematik eğilimler, eleştirmen açısından bir anlam haritasına dönüşmüştür. Bu harita, sanatçının bilinçli olarak inşa etmediği ancak yaratıcı sezgisiyle şekillendirdiği bir kişisel dünyanın izlerini taşımaktadır. Dolayısıyla auteur kuramı, sinemayı yalnızca üretim koşullarıyla değil, sanatçının içsel sürekliliği ve onun eleştirmen tarafından yeniden okunması üzerinden değerlendirmektedir. Bu durumda, auteur kuramının yaratım ve yorumlama süreçlerinin kesiştiği bir alan olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

2.3. Ana Akım Sinemaya Karşı Bağımsız Sinema ve Auteurizm

Amerikan sineması, uzun yıllar boyunca güçlü bir endüstriyel sistemin belirlediği üretim kalıplarıyla şekillenmiştir. Hollywood merkezli bu yapı, sinemayı yüksek bütçeli prodüksiyonlar, yıldız sistemi ve küresel pazar odaklı anlatılar üzerinden tanımlarken, bu sisteme alternatif olarak gelişen bağımsız sinema, daha kişisel, düşük bütçeli ve deneysel bir üretim anlayışını temsil etmektedir. Ana akım sinema ile bağımsız sinema arasındaki bu karşıtlık, yalnızca ekonomik ya da endüstriyel koşullara değil, aynı zamanda anlatı yapısına, estetik tercihlere ve yönetmenin konumuna dair derin bir ideolojik farklılığa dayanmaktadır. Bu noktada auteurizm, bağımsız

sinemayı anlamlandırmak için önemli bir kavramsal çerçeve sunmaktadır çünkü bağımsız yönetmen, endüstriyel sınırlardan uzak bir biçimde, filmi kendi kişisel vizyonu doğrultusunda biçimlendiren yaratıcı özne olarak konumlanır. Bu karşıtlığı anlamlandırmak ve bu ilişkide auteurizmin yerini tanımlayabilmek amacıyla bir endüstri olarak ana akım sinema ve ona karşı bir duruş sergileyen bağımsız sinema kavramlarını açıklamak gerekmektedir.

Bilindiği üzere Amerikan sineması ve Hollywood ifadeleri birbirleri yerine kullanılmaktadır. Hollywood'un tarihi, sinema sanatının endüstriyel bir kimlik kazanma süreciyle özdeşleşmektedir. 1910'ların sonlarında küçük bağımsız yapımcıların birleşmesiyle şekillenen bu sistem, 1920'lerden itibaren büyük stüdyoların öncülüğünde tam anlamıyla kurumsallaşmıştır. Bu dönemde film üretimi, dağıtım ve gösterimi tek bir endüstriyel zincir içinde örgütlenmiş ve oyuncular, yönetmenler ve teknik ekipler uzun vadeli sözleşmelerle stüdyolara bağlanmıştır. Sesli sinemanın yükselişiyle birlikte Hollywood, hem estetik biçimleri hem de anlatı kalıplarını standartlaştırarak küresel bir hegemonya kurmuştur. 1940'ların sonlarında ise tekel karşıtı yasalar ve televizyonun yükselişi bu sistemin çözülmesine yol açmış, ancak Hollywood yeni ekonomik modellerle varlığını sürdürerek, şirketlerin kontrolünün ve standardize edilmiş üretim kalıplarının hakim olduğu bir üretim mekanizmasına dönüşmüştür (Sklar & Cook, 2025). Dolayısıyla, Hollywood'un temelde bir film üretim merkezi olduğu ancak daha geniş bir çerçeveden bakılınca Amerikan kültürünün ekonomik, ideolojik ve estetik temellerini biçimlendiren küresel bir anlatı sistemi haline geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bordwell, Staiger ve Thompson'un (2005, s. xvi) farklı kaynaklardan derlediği tanımlar bu çok katmanlı yapıyı çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır. Bu tanımlara göre, Hollywood bir yandan "düş fabrikası" olarak kitlelere alternatif bir gerçeklik sunarken, öte yandan Adorno'nun tanımıyla kültür endüstrisinin büyüleyici ama aldatıcı bir uzantısıdır. Will Hays ise Hollywood bir "yapay emperyalizm", yani küresel ölçekte kültürel bir hakimiyet aracıdır ve gündelik yaşamın eksiklerini telafi eden bir kaçış alanıdır. Bu yapay dünyaya duyulan özlem, onu nostaljik bir mitolojiye dönüştürürken, John Ford'un belirttiği gibi Hollywood artık coğrafi değil, hayali bir mekân, sinema endüstrisinin kurduğu bir imgelem evreni haline gelmiştir. Böylece Hollywood, hem ekonomik bir sistem hem de ideolojik bir temsil alanı olarak, Amerikan rüyasının kitlelere pazarlanmış biçimini üretmektedir.

Amerikan sineması ele alınırken dikkate alınması gereken birkaç temel dinamikten söz etmek mümkündür. Bunların başında, üretim süreçlerini tamamen belirleyen stüdyo sistemi gelmektedir. Bu sistem, oyunculardan yönetmenlere kadar tüm yaratıcı unsurları uzun vadeli sözleşmelerle kendine bağlayan, merkezi ve endüstriyel bir yapıyı temsil etmektedir. Bununla bağlantılı olarak, sinemanın türler üzerinden biçimlenmesi, yani tür filmleri sisteminin doğuşu, izleyici beklentilerini yönlendiren bir anlatı standardı oluşturmuştur. Öte yandan, yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerini kapsayan endüstriyel üretim zinciri, Amerikan sinemasının ekonomik gücünü pekiştirirken, içerik denetimini sağlayan sansür mekanizmaları ise bu sistemin ideolojik çerçevesini belirlemiştir (Özkantar, 2025, s. 32-33). Tüm bu unsurlar bir araya geldiğinde, Amerikan sinemasının sadece bir sanat alanı ve/veya eğlence biçimi olmanın ötesine geçerek estetik, ekonomik ve kültürel kodlarıyla toplumsal değerleri yeniden üreten dev bir endüstri haline geldiği düşünülebilir.

Ana akım sinemanın oluşumunu belirleyen faktörlere daha derinlemesine bakmak gerekirse, stüdyo sisteminin ortaya çıkışına ve Amerikan sinema endüstrisi üzerindeki egemen konumuna dikkat çekmek yararlı olacaktır. Amerikan sinema endüstrisi, stüdyo sisteminin egemen olduğu dönemde büyük ölçüde birkaç şirketin kontrolü altına girmiştir. 1920'lerin sonlarından itibaren bu yapı, Büyük Beşli (Paramount, MGM, 20th Century Fox, Warner Bros ve RKO) ile Küçük Üçlü

(Columbia, Universal ve United Artists) olarak adlandırılan sekiz ana stüdyonun etrafında şekillenmiştir. Büyük Beşli, yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarını tek elde toplayan dikey entegrasyon modeliyle çalışmakta, Küçük Üçlü ise benzer bir örgütlenmeye sahip olmasına rağmen doğrudan sinema salonlarını mülkiyet edinmemiştir. Bu sistem, Amerikan sinemasında ekonomik ve kültürel bir tekel yaratarak yıllar boyunca üretilen filmlerin büyük kısmını belirli stüdyoların kontrolüne bırakmıştır. Ancak bu şirketlerin çoğu, başlangıçta bağımsız yapımcı olarak doğmuş, güç kazandıkça yeni bağımsız üretimleri bastırarak sistemin merkezine yerleşmiştir. Böylece stüdyo dönemi, hem sanatsal üretimin sınırlarını hem de sinemanın endüstriyel mantığını tanımlayan bir çağ haline gelmiştir (Tzioumakis, 2006, s. 19-20). Stüdyo sisteminin tekelleşmiş yapısı, sinemayı sanatsal bir üretim alanı olmanın dışına çıkararak katı bir piyasa düzeni içinde işleyen bir endüstri haline getirmiştir. Filmler yalnızca anlatı ya da estetik değerleriyle değil, pazarlanabilirlikleri ve kâr potansiyelleri üzerinden değerlendirilmektedir. Bu durum, sinema üretiminin merkezine ekonomik rasyonaliteyi yerleştirirken, yaratıcı sürecin giderek metalaşmasına zemin hazırlamıştır. Böylece stüdyo dönemi, sanat ile sermaye arasındaki sınırın bulanıklaştığı, filmin ticari başarısının estetik değerinin önüne geçtiği bir dönem olarak Amerikan sinema tarihinde belirleyici bir kırılma noktası olmuştur. Amerikan sinema endüstrisinin yapısal işleyişi, üretim sürecinde olduğu kadar filmlerin gösterim aşamasında da acımasız bir rekabet mantığıyla şekillenmiştir. Filmler, tıpkı kısa ömürlü birer ticari ürün gibi, her hafta değişen rakipleri karşısında gişe performanslarıyla sınanmaktadır. Filmlerin gösterim süreci, piyasa koşullarının belirlediği yoğun bir rekabet mekanizması içinde işleyen, ticari başarının sürekliliğini sınavan bir değerlendirme evresi olarak işlemektedir. Bu süreçte izleyicinin ilgisini kaybeden film, hızla yerini yeni bir rakibe bırakmaktadır. Basında açıklanan gişe raporları, filmleri kazanç sıralamasına göre derecelendirmekte ve bu sıralama filmin yaşam süresinin belirleyicisi haline gelmektedir. Bu döngü içerisinde sinema, sanatsal yaratıcılıktan çok pazarın rekabet yasalarına tâbi bir endüstriyel sistem olarak işlemektedir. Bu sistemde filmler kadar yönetmenler, oyuncular ve yapımcılar da aynı döngüye dahildir. Filmde görev alan bütün yaratıcı ekip kariyerlerinin devamlılığını sağlamak için sürekli yenilenmek zorunda kalmaktadır. Böylece sinema, yaratıcı üretimden çok, sürekli tüketilen ve yerine yenisi konulan bir ürün ekonomisinin parçasına dönüşmektedir (Vany, 2004, s. 8).

Bu rekabetçi pazar yapısı, zamanla sinema üretiminin biçimsel yönlerini de belirlemiş; seyirci talebini öngörmek ve gişe riskini en aza indirmek için tür kavramı, endüstrinin en etkili stratejik aracına dönüşmüştür. Sinemada tür kavramı, estetik, kültürel ve toplumsal benzerlikler üzerinden filmleri sınıflandırmak için kullanılan bir kategoridir. Türler, belirli biçimsel ve tematik uylaşımlar üzerine kuruludur. Bu uylaşımlar hem filmlerin nasıl üretileceğini hem de izleyicinin onlardan ne bekleyeceğini belirlemektedir. Dolayısıyla tür, yalnızca sanatsal bir biçim değil, aynı zamanda endüstriyel üretim ilişkilerinin ve pazarlama stratejilerinin bir ürünüdür (Bondebjerg, 2015, s. 160). Sinemada türlerin stüdyo sisteminin ayrılmaz bir parçası haline gelmiş olmasının ne anlam ifade ettiği ile ilgili Akbulut'un (2019, s. 309) yorumu kayda değerdir:

Film bir araştırma inceleme konusu olduğundan beri tür kavramı bu alanda çalışan araştırmacıların, sanat, kültür, yazın tarihçilerinin ve yönetmenlerin ilgisini çekmeyi başarmıştır. Kuşkusuz bu başarısında çok sayıda izleyiciyi sinema salonlarına toplamasının payı yadsınamaz. Sinemanın bir endüstri olmasında türün oynadığı rol oldukça önemlidir. Ancak türün önemi bununla sınırlanamaz. Çünkü tür yalnızca sinemasal bir olgu değildir. Aynı zamanda toplumun dolaşımında olan zihinsel haritaların, her türlü toplumsal, ekonomik, kültürel, ideolojik ilişkilerin ve sınıf mücadelelerinin okunduğu geniş bir toplumsal olgudur.

Benzer şekilde Langford da sinemada türlerin ekonomik bir güvence yarattığını öne sürmektedir. Langford'a (2005, s. 1) göre film yapımcıları açısından türler ve döngüler etrafında üretim yapmak, seyirciyi güvenilir bir biçimde çekme ve elde tutma olanağı sunarak ticari riski azaltan bir stratejidir. Seyirci için ise tür kavramı, filmler arasında temel bir ayırım sağlamanın yanı sıra, izleyiciye daha önce deneyimlediği bir keyfi yeniden yaşayacağına dair bir garanti sunar. Böylece tür, hem üretici hem de izleyici açısından sinemayı öngörülebilir, tekrarlanabilir ve ekonomik olarak güvenli bir deneyim alanı haline getirir. Görüldüğü üzere, Hollywood'un ekonomik yapılanması yalnızca üretim ilişkilerini değil, anlatı biçimlerini de belirlemiştir. Bu bağlamda, stüdyo sistemi kâr oranlarını artırmak ve gişe başarısını sürdürülebilir kılmak amacıyla her yıl yüksek sayıda tür filmi üretmektedir. Bu filmlerin büyük bir çoğunluğunun, izleyici beklentilerine uygun formüllerle hazırlanmış, benzer temalar, karakter tipleri ve anlatı yapılarıyla birbirini tekrarlayan ürünler olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Böylece tür sineması, yaratıcılıktan çok ticari güvenliğin ve pazar sürekliliğinin aracı olmayı sürdürmektedir.

Hollywood'un endüstriyel ve tekrara dayalı yapısı, zamanla yaratıcı ifade alanlarını daraltmış ve buna tepki olarak ana akımın dışında, daha kişisel, özgür ve düşük bütçeli bir üretim biçimi olarak bağımsız sinemanın doğuşuna zemin hazırlamıştır. Amerikan sineması bağlamında bağımsız sinemanın en belirleyici ve aynı zamanda en tartışmalı özelliği, tarihsel olarak hem Hollywood sisteminin dışında hem de onun içinde var olmuş olmasıdır. Bir yandan bütçesi, yapımı, dağıtımı ve gösterimi büyük stüdyolardan tamamen bağımsız biçimde gerçekleşen filmler vardır, öte yandan bazı filmler yalnızca sürecin belirli aşamalarında stüdyo sisteminin dışına çıkarak "bağımsız" etiketi kazanmıştır. Bu nedenle "bağımsızlık" kavramı her zaman koşullu bir anlam taşımıştır ve eleştirmenler, sinema yazarları ve yapımcılar tarafından "endüstri içi bağımsızlık", "yarı bağımsızlık", "gerçek bağımsızlık" ya da günümüzdeki biçimiyle "indie" ve "Indiewood" gibi tanımlarla farklı düzeylerde değerlendirilmiştir (Tzioumakis, 2012, s. 1). "Indie" kavramı, hem ana akım kültüre karşı bir duruşu hem de kendi içinde bir ayrıcalık ve kültürel sermaye alanı yaratma eğilimini aynı anda barındıran çelişkili bir yapıya sahiptir. Sinema bağlamında indie (independent), büyük stüdyo sistemlerinden finansal ve yaratıcı olarak bağımsız biçimde üretilen, genellikle düşük bütçeli, kişisel anlatılara dayanan filmleri tanımlamaktadır. Ancak bu bağımsızlık, yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda estetik, ideolojik ve kimliksel bir konumlanma biçimidir. Indie sinema, ana akımın ticari kalıplarına karşı özgünlük, samimiyet ve bireysel ifade iddiası taşımaktadır, fakat zamanla bu "bağımsızlık" da kendi estetik kodlarını ve izleyici kitlesine özgü bir pazar kimliğini oluşturmuştur. Dolayısıyla indie hem sisteme alternatif bir üretim biçimini hem de sistemin içinde kendine özgü bir marka değerini temsil etmektedir (Newman, 2009, s. 16). Dolayısıyla bağımsız sinemanın net ve yekpare bir tanımını yapmak zordur, ancak yine de olabildiğince ortak bir tanıma gitmek gerekirse, bağımsız sinema, "anlatılacak hikâyeleri ve hesaplaşacak meseleleri olan, hırslı, yaratıcı ve çoğunlukla genç film yapımcılarının; büyük şirketlerin desteklediği sinema anlayışına karşı durarak kendi vizyonlarını hayata geçirmeye çalışması" şeklinde nitelendirilebilir (Berra, 2008, s. 16). Bu yaklaşım, bağımsız sinemayı hem üretim koşulları hem de estetik tercihleri bakımından ana akım sinemaya alternatif bir yaratım biçimi olarak konumlandırmakta ve yaratıcı kişileri ön plana çıkararak auteurizm ile paralellik taşımaktadır. İlgili sinemaya daha ayrıntılı bir tanımlama ile yaklaşan Holm (2011, s. 12) ise bağımsız sinema kavramının 1977 yılında ortaya atıldığını ve "geleneksel finansman sınırları dışında yapılıp büyük Hollywood stüdyolarına bağlı olmayan şirketler tarafından dağıtılan filmler için" kullanıldığını belirtmektedir. Amerikan bağımsız sinemasının ilk örneklerinden sayılan *Eraserhead* (Lynch, 1977), *Between the Lines* (Silver, 1977) ve *Desperate Living* (Waters, 1977) gibi filmler Hollywood stüdyo sisteminin dışında üretilmiş olmaları, yaratıcı kontrolün yönetimde olması ve ana akım normlara karşı duruş sergilemeleri ile bağımsız sinema tanımına

örnek teşkil etmektedir. 1980'ler ve 1990'lar ise Amerikan bağımsız sinemasının gelişerek kurumsallaştığı bir dönem olmuştur. 1980'lerde John Sayles'in *Return of the Secaucus Seven* (1979) ve Jim Jarmusch'un *Stranger Than Paradise* (1984) gibi filmleri, düşük bütçeleri ve minimalist anlatılarıyla bağımsız sinemanın yeni yönünü belirlemiştir. Spike Lee'nin *She's Gotta Have It* (1986) filmi, Afro-Amerikan deneyimini merkeze alarak bağımsız sinemaya politik bir derinlik kazandırırken; Coen kardeşlerin *Blood Simple* (1984) filmi tür sinemasını kara mizahla harmanlayan özgün bir örnek oluşturmıştır. 1990'larda ise Quentin Tarantino'nun *Reservoir Dogs* (1992) ve *Pulp Fiction* (1994), Richard Linklater'ın *Slacker* (1990) ve Todd Haynes'in *Safe* (1995) gibi yapıtları, bağımsız sinemayı tematik ve biçimsel çeşitliliğiyle küresel ölçekte görünür kılmıştır. Ancak Amerikan bağımsız sinema içerisinde özgün bir yönetmen olarak John Cassavates'e (1929-1989) ayrı bir parantez açmak gerekmektedir. Cassavates stüdyo sisteminden duyduğu rahatsızlığı sıklıkla dile getirmiş ve filmlerinin bazılarını alternatif yapımcılık modelleri ile üretmiştir. Aynı zamanda Cassavates ana akım sinemanın tercih etmeyeceği türlere ve anlatı yapılarına yönelerek kendine ait bir üslup belirlemiştir (Holm, 2011, s. 25). Bu bağlamda, Cassavates'in temsil ettiği yönetmen figürü, bağımsız sinemanın özünü tanımlamaktadır: Kendi senaryosunu yazan, finansmanını bizzat sağlayan, üretim sürecinin her aşamasını denetleyen ve çoğu zaman küçük, fedakâr bir ekiple çalışan yönetmen tipi. Bu yaklaşıma göre film, bir endüstriyel ürün değil, yönetmenin kişisel vizyonunun doğrudan yansımasıdır. Cassavates gibi auteurler, dağıtım ve tanıtım süreçlerini bile kendileri üstlenerek, sinemayı tüm yönleriyle yaratıcı bir alan olarak sahiplenmişlerdir (Tzioumakis, 2006, s. 174-175). Dolayısıyla bağımsız sinema, hem üretim biçimi hem de estetik anlayışıyla auteurizmin modern bir karşılığı olarak, yönetmeni sinemanın merkezine yerleştirmekte ve onu sanatsal özerkliğin simgesi haline getirmektedir.

Daha önce de belirtildiği gibi bağımsız sinemanın, ana akımın ekonomik ve estetik yapısına karşı bir duruş sergilediği ve bu sistemin dışında üretildiği yönündeki yaygın kabul, her zaman tam anlamıyla geçerli değildir. Sinema endüstrisinin dönüşen dinamikleri, kimi dönemlerde bağımsız yapımların ana akımla kesişmesine, hatta onun üretim ve dağıtım mekanizmalarıyla iç içe geçmesine neden olmuştur. Dolayısıyla, Amerikan bağımsız sineması Hollywood'dan kesin çizgilerle ayrılmış bir alan değildir ve iki sektör arasındaki sınırlar çoğu zaman bulanık ve geçirgindir. Geoff King'in (2005, s. 261-263) de vurguladığı gibi, Hollywood bağımsız sinemadan yenilikçi anlatım biçimlerini öğrenirken, bağımsız sinema da stüdyoların dağıtım ve pazarlama stratejilerini benimsemek zorunda kalmıştır. Bu karşılıklı etkileşim, Steven Soderbergh, David O. Russell, Spike Jonze, Wes Anderson ve Paul Thomas Anderson gibi yönetmenlerin hem bağımsız hem de ana akım arasında gidip gelen üretim biçimlerinde açıkça görülür. Buna karşın Harmony Korine veya Todd Verow gibi sinemacılar, sistemin dışında kalarak gerçek anlamda bağımsız bir çizgiyi sürdürmektedir. Dolayısıyla, Indie sinemanın endüstriyel tanımlarla sınırlanamayacak ölçüde hem kültürel hem de ideolojik bir alan olarak şekillendiği söylenebilir. Bu kavram, hegemonik kitle kültürüne karşı durmakta ve ona alternatif ve özgün bir ifade biçimi olma iddiası taşımaktadır. Ancak aynı zamanda ilgili sinema belirli bir kültürü ve ayrıcalıklı bir tüketici sınıfını besleyen çelişkili bir yapıya sahiptir. Indie sinema, ticari medyanın homojenleştirici doğasına karşı duran bir estetik olarak ortaya çıkmış, ancak aynı zamanda kendi içinde ticarileşmiş, pazar tarafından yönlendirilen bir ifade biçimine dönüşmüştür. Bu ikili yapı, bağımsız sinemayı hem kültürel direnişin hem de estetik seçkinliğin bir göstergesi haline getirmiştir. Bu durumda Indie kavramı, bir yandan ana akımın karşısında konumlanırken, öte yandan onun içinde varlığını sürdüren ve belirli bir sosyal sınıfa ait kültürel sermayeyi yeniden üreten bir alanı temsil etmektedir (Newman, 2009, s. 17).

3. YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde yapılandırılmış olup, Sean Baker'in sinema pratiğini auteur kuramı bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmacının kuramsal zemini, Andrew Sarris'in auteur kuramında öne sürdüğü üç temel ölçüt olan teknik ustalık, kişisel üslup ve içsel anlam kavramlarına dayanmaktadır.

Araştırmada, Baker'in bağımsız sinema içerisindeki konumunu ve auteur yönetmen olarak değerlendirilebilecek niteliklerini ortaya koymak amacıyla kasıtlı örnekleme (amaçlı örnekleme) tekniği kullanılmıştır. Kasıtlı örnekleme "araştırmacının kendi kişisel gözlemlerinden hareket ederek araştırma sorunsalına uygun geldiğini düşündüğü belirli özellikleri taşıyan deneklerin seçildiği" örnekleme biçimidir (Gülbüz ve Şahin, 2017, s. 132). Bu doğrultuda, yönetmenin filmografisi içerisinde, estetik, anlatısal ve tematik açıdan auteur özelliklerini belirgin biçimde yansıttığı düşünülen *Tangerine* (2015), *The Florida Project* (2017), *Red Rocket* (2021) ve *Anora* (2024) filmleri örneklem olarak seçilmiştir. Filmlerin seçiminde, Baker'in sinemasında öne çıkan düşük bütçeli üretim pratikleri, marjinal karakter temsilleri, gerçekçi mekân kullanımı ve insani anlatı biçimleri belirleyici olmuştur. Çalışmada veri analiz yöntemi olarak betimsel analiz tercih edilmiştir. Betimsel analiz, farklı veri kaynaklarından elde edilen bilgilerin önceden belirlenmiş temalar doğrultusunda düzenlenmesi, özetlenmesi ve yorumlanmasına dayanan nitel bir analiz yaklaşımıdır. Bu yöntemin temel amacı, literatür taraması ve film incelemeleri yoluyla elde edilen bulguları sistematik bir yapı içerisinde sınıflandırarak okuyucuya açık ve anlaşılır bir biçimde sunmak ve bu bulgular üzerinden anlamlı yorumlar geliştirmektir. Bu yönüyle betimsel analiz, mevcut bilgi birikiminin kuramsal ve tematik bütünlük içinde aktarılmasına olanak tanıyan bir yöntem olarak değerlendirilmektedir (Özdemir, 2010, s. 336). Analiz sürecinde, seçilen filmler Andrew Sarris'in auteur kuramı çerçevesinde belirlenen ölçütler doğrultusunda ele alınmıştır. Bu bağlamda, yönetmenin filmlerinde görsel estetik, karakter inşası, anlatı stratejileri ve toplumsal bakış açısı gibi unsurlar incelenmiş ve söz konusu unsurların Baker'in sinemasında süreklilik gösteren bir auteur kimliği oluşturup oluşturmadığı değerlendirilmiştir.

4. BULGULAR ve YORUMLAR

Bu bölümde, Sean Baker'in bağımsız sinema içerisinde konumlanan bir auteur yönetmen olarak değerlendirilebileceği, önceki bölümlerde sunulan kavramsal çerçeve ışığında temellendirilmiştir. Baker'in üretim biçimi, tematik tercihleri ve estetik yaklaşımı, onun hem endüstriyel bağımlılıklardan uzak durarak bağımsız sinemanın yaratıcı özgürlüğünü temsil ettiğini hem de filmlerine kişisel bir imza kazandırarak auteur yönetmen kimliğini pekiştirdiğini göstermektedir. Bu değerlendirmenin ardından, Baker'in geniş kitlelere ulaşmayı başaran ve yönetmenlik üslubunun en belirgin örneklerini sunan *Tangerine* (2015), *The Florida Project* (2017), *Red Rocket* (2021) ve *Anora* (2024) filmleri, Andrew Sarris'in auteur kuramı çerçevesinde incelenmiştir. Analizde, Sarris'in bir auteur yönetmeni tanımlarken öne çıkardığı üç temel ölçüt (teknik ustalık, kişisel üslup ve içsel anlam) başlıklar halinde ele alınmış ve Baker'in sinemasındaki karşılıkları betimsel çözümleme yöntemiyle değerlendirilmiştir. Film çözümlemelerine geçmeden önce, çalışmada yer alan filmlerin künyelerine ve kısa özetlerine yer verilmesi, analizin bütünlüğünü ve kavramsal bağlamını desteklemesi bakımından gerekli görülmektedir.

4.1. Örnek Filmlerin Künyeleri

Tangerine (2015)



Görsel 1. *Tangerine* (2015) Film Afışı

Kaynak: ([https://en.wikipedia.org/wiki/Tangerine_\(film\)\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tangerine_(film))))

Yönetmen: Sean Baker - Senaryo: Sean Baker, Chris Bergouch - Yapımcı: Sean Baker, Karrie Cox, Marcus Cox, Darren Dean, Shih-Ching Tsou - Oyuncular: Kitana Kiki Rodriguez, Mya Taylor, Karren Karagulian, Mickey O'Hagan, Alla Tumanian, James Ransone - Sinematografi: Sean Baker, Radium Cheung - Kurgu: Sean Baker - Süre: 88 dk.

Filmin Özeti: *Tangerine* (2015) Los Angeles'ta geçen bir gündelik yaşam hikâyesini konu alır. Film, kısa süre önce hapisten çıkan trans kadın Sin-Dee Rella'nın, sevgilisi Chester'ın kendisini başka bir kadınla aldattığını öğrenmesiyle başlar. Bu haber üzerine Sin-Dee, yakın arkadaşı Alexandra ile birlikte Chester'ı ve adı geçen kadını bulmak için şehirde bir arayışa çıkar. Film, Sin-Dee'nin öfke dolu arayışını ve Alexandra'nın aynı gün gerçekleştirmeye çalıştığı sahne performansını paralel biçimde anlatır. Diğer yanda, Ermeni asıllı taksi şoförü Razmik'in trans kadınlarla kesişen gündelik yaşamı da anlatıya eklenir. Günün sonunda tüm karakterlerin yolları bir oto yıkama merkezinde kesişir ve çatışmalar burada doruk noktasına ulaşır. Olaylar, akşamın ilerleyen saatlerinde karakterlerin kendi gerçekleriyle yüzleşmeleriyle son bulur. Film, bir gün içinde geçen olay örgüsü boyunca Los Angeles'ın farklı sosyal katmanlarını ve kentteki görünmez yaşam biçimlerini görünür kılar.

The Florida Project (2017)



Görsel 2. *The Florida Project* (2017) Film Afışı

Kaynak: (https://en.wikipedia.org/wiki/The_Florida_Project)

Yönetmen: Sean Baker - Senaryo: Sean Baker, Chris Bergoch - Yapımcılar: Sean Baker, Chris Bergoch, Shih-Ching Tsou, Andrew Duncan, Alex Saks, Kevin Chinoy, Francesca Silvestri - Oyuncular: Willem Dafoe, Brooklynn Kimberly Prince, Bria Vinaite, Valeria Cotto, Christopher Rivera, Caleb Landry Jones - Görüntü Yönetmeni: Alexis Zabe - Kurgu: Sean Baker - Süre: 111 dk.

Filmin Özeti: *The Florida Project* (2017) çocukluk, yoksulluk ile hayal gücü temalarını merkezine alan bir filmidir. Hikâye, Walt Disney World'ün hemen yakınındaki düşük gelirli bir motelde yaşayan altı yaşındaki Moonee ve annesi Halley'nin çevresinde geçer. Moonee, arkadaşlarıyla birlikte yaz tatilini çevredeki renkli ama yıpranmış motellerde oyunlar oynayarak geçirirken, annesi geçimini sağlamak için çeşitli yollar arar. Motel yöneticisi Bobby, hem düzeni korumaya çalışan bir otorite figürü hem de bu savunmasız topluluğun koruyucusu olarak hikâyede önemli bir rol üstlenir. Film, Moonee'nin gözünden görülen dünyada çocukça neşenin ve hayal gücünün, ekonomik zorlukların ve toplumsal dışlanmanın gölgesinde nasıl varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. Anlatı, sıradan bir günün içindeki küçük olaylar aracılığıyla sınıfsal eşitsizlikleri görünür kılmakta ve çocuk bakışının masumiyetiyle sert toplumsal gerçekler arasında güçlü bir tezat oluşturmaktadır.

Red Rocket (2021)

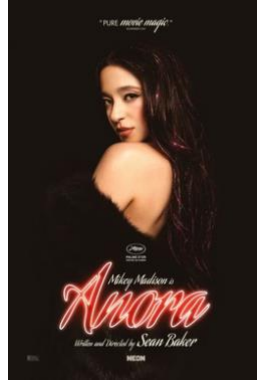


Görsel 3. Red Rocket (2021) Film Afışı

Kaynak: ([https://en.wikipedia.org/wiki/Red_Rocket_\(film\)#/media/File:Red_Rocket_\(film\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Red_Rocket_(film)#/media/File:Red_Rocket_(film).jpg))

Yönetmen: Sean Baker - Senaryo: Sean Baker, Chris Bergoch - Yapımcılar: Sean Baker, Alex Coco, Samantha Quan, Alex Saks, Shih-Ching Tsou - Oyuncular: Simon Rex, Bree Elrod, Suzanna Son - Görüntü Yönetmeni: Drew Daniels - Kurgu: Sean Baker - Süre: 130 dk.

Filmin Özeti: Film eski bir yetişkin film oyuncusu olan Mikey Saber'ın, başarısız geçen kariyerinin ardından doğduğu Teksas kasabasına dönmesiyle başlar. Parası ve itibarı tükenen Mikey, eski eşi Lexi ve kayınvalidesinin yanında yaşamaya başlar. Yeniden para kazanmanın yollarını ararken, çalıştığı dükkânda tanıştığı genç Strawberry ile yakınlaşır ve onun üzerinden yeniden film endüstrisine dönme planları kurar. Ancak bu süreçte manipülatif davranışları ve kişisel hırsları, hem çevresiyle olan ilişkilerini hem de kendi geleceğini tehlikeye sokar. Film, küçük bir kasaba ortamında Mikey'nin geçmişinden kaçmaya çalışırken aynı hataları tekrarlayışını konu alır.

Anora (2024)**Görsel 4. Anora (2024) Film Afışı**

Kaynak: (<https://en.wikipedia.org/wiki/Anora>)

Yönetmen: Sean Baker - Senaryo: Sean Baker - Yapımcılar: Alex Coco, Samantha Quan, Sean Baker - Oyuncular: Mikey Madison, Mark Eydelshteyn, Yura Borisov, Karren Karagulian, Vache Tovmasyan, Darya Ekamasova, Aleksei Serebryakov - Görüntü Yönetmeni: Drew Daniels - Kurgu: Sean Baker

Filmin Özeti: Film, New York'ta bir gece kulübünde dansçı olarak çalışan Anora'nın, zengin bir Rus oligarkın oğlu Ivan ile para karşılığında başlayan bir ilişki kurması ve bu ilişkinin kısa sürede romantik bir boyut kazanmasıyla başlar. İkili ani bir kararla evlenir, ancak Ivan'ın ailesi bu durumu öğrenince evliliği geçersiz kılmak için Amerika'ya temsilciler gönderir. Olaylar, Anora'nın bu kişilerden kaçmaya çalışması ve evliliğini koruma çabası etrafında gelişir. Film, Ivan'ın ailesiyle Anora arasındaki gerilimli süreç boyunca hem mizahi hem de dramatik olaylar üzerinden ilerleyen bir anlatı sunar.

4.2. Amerikan Bağımsız Sinemasında Bir Auteur Olarak Sean Baker

Amerikan bağımsız sinemasının günümüzdeki en özgün auteurlerinden biri olarak kabul edilen Sean Baker, hem üretim biçimi hem de tematik tercihlerindeki tutarlılıkla çağdaş sinemada kendine ayrıcalıklı bir konum edinmiştir. 1971 yılında New Jersey'de doğan yönetmen, New York Üniversitesi'nde sinema eğitimi aldıktan sonra kariyerini düşük bütçeli, bağımsız yapımlar üzerine inşa etmiş ve çoğunlukla toplumun görünmez kılınmış kesimlerine odaklanan filmleriyle dikkat çekmiştir. İlk dönem filmleri *Take Out* (2004) ve *Prince of Broadway* (2008), göçmenlik, yoksulluk ve kent yaşamının kenar mahalleleri üzerine yoğunlaşarak yönetmenin toplumsal gerçekçiliğe dayalı anlatı anlayışını şekillendirmiştir. *Starlet* (2012) ile Baker, cinsellik, dostluk ve kuşak farkı gibi temaları sade ve dokunaklı bir dille ele alarak bağımsız sinema çevrelerinde tanınmaya başlamıştır. Baker, asıl yükselişi ise *Tangerine* (2015) filmi ile yapmıştır. Tamamı bir iPhone 5s ile çekilen film, düşük bütçesine rağmen güçlü sinematografisi ve LGBTQ+ karakterlere yönelik özgün yaklaşımıyla Sundance Film Festivali'nde büyük yankı uyandırmış ve eleştirmenlerin övgüsünü toplamıştır. Magnolia Pictures tarafından dağıtımı üstlenilen film, gişede bütçesinin yedi katı hasılat elde ederek Baker'in yaratıcı risklerinin ticari karşılığını da kanıtlamıştır. İki yıl sonra gelen *The Florida Project* (2017), Baker'i uluslararası ölçekte tanınan bir bağımsız yönetmen konumuna taşımıştır. Uluslararası tanınırlığa sahip aktör Willem Dafoe'nun da rol aldığı film, Cannes Film Festivali'nin Yönetmenlerin On Beş Günü bölümünde gösterilmiş ve A24 tarafından dağıtılarak dünya çapında yaklaşık 11 milyon dolar hasılatla ulaşmıştır. Bu film, Baker'in biçimsel olgunluğuna ve toplumsal temalara duyarlılıkla yaklaşan

sinemasına örnek teşkil etmiştir (Murphy, 2021, s. 2-3). Sonraki filmleri *Red Rocket* (2021) ve *Anora* (2024) ise, Baker'in Amerikan toplumundaki dışlanmış figürlere dair gözlemlerini sürdürmüştür. *Anora* (2024) Baker'a En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Orijinal Senaryo ve En İyi Kurgu dallarında Oscar ödülü getirmiştir. Bu filmler, ahlaki, ekonomik ve duygusal sınırları sorgulayan yapıtlar olarak Baker'in auteur kimliğini pekiştirmiştir.

Baker, kariyeri boyunca filmlerinin finansmanında yaratıcı özerkliği korumaya büyük önem vermiştir. *Take Out* (2004) ve *Prince of Broadway* (2008) gibi erken dönem yapımlarını büyük ölçüde kendi kaynaklarıyla ve küçük ölçekli bağımsız desteklerle finanse eden Baker, düşük bütçeli üretim modelini estetik bir tercihe dönüştürmüştür. *Tangerine* (2015) filmi, Duplass Brothers Productions gibi bağımsız yapımcıların sınırlı desteğiyle tamamlanmıştır. *The Florida Project* (2017) ise Cinereach ve A24 gibi bağımsız yapımcı şirketlerinin katkısıyla üretilmiş, ancak Baker'a sanatsal anlamda tam kontrol alanı tanınmıştır. Yönetmen, aynı işbirliğini *Red Rocket* (2021) ve *Anora* (2024) filmlerinde de sürdürmüş, senaryo, oyuncu seçimi ve estetik tercihleri üzerinde mutlak denetim sahibi olmuştur. Büyük stüdyo sisteminden uzak durmayı bilinçli bir tercih haline getiren Baker, ilgili sistemin yaratıcı süreci kısıtlayan yapısına sık sık dikkat çekmektedir. Bir röportajında, çekim sırasında senaryoyu mekâna ve oyuncu performansına göre sürekli yeniden düzenlediğini, ancak bir stüdyo filminde bunun mümkün olmayacağını belirtmiştir. Baker'a göre bu esneklik, bağımsız üretim biçiminin en büyük avantajıdır, çünkü stüdyo sisteminde yönetmenin her değişiklik için Writers Guild of America'dan izin alması gerekmektedir (Schenker, 2024). Bu durum, onun bağımsız kalma tercihinin yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda yaratıcı özgürlüğü koruma yönündeki etik bir duruş olduğunu göstermektedir. Baker'in ekonomik özerklik tercihi onun sanatsal bağımsızlığını koruyan çağdaş auteur yönetmenlerin en belirgin örneklerinden biri olmasını sağlamıştır.

Çalışmanın sonraki alt başlıklarında Sean Baker'in sineması Andrew Sarris'in auteur kuramında öne sürdüğü teknik ustalık, kişisel üslup ve içsel anlam ölçütleri temelinde incelenmektedir. Baker'in filmografisi üzerinden yürütülecek bu analiz, yönetmenin sinemasında biçimsel, tematik ve düşünsel sürekliliklerin nasıl kurulduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır.

4.2.1. Teknik Ustalık

Bu çalışmada ele alınan dört film, Sean Baker sinemasının biçimsel ve anlatısal uylaşımlarının en belirgin biçimde gözlemlendiği ve yönetmenin teknik ustalığını, bağımsız sinemanın sınırlı olanakları içinde en yetkin şekilde ortaya koyduğu örneklerdir. Daha önce de bahsedildiği gibi 2015 yılında *Tangerine* filmi bütçe sıkıntılarını bir avantaja çevirerek üç adet cep telefonu ve sınırlı ekipman kullanılarak çekilmiştir. İlgili film, daha önce benzeri olmayan bir görüntü estetiğine ulaşılması özelliğiyle dijital estetiğin sınırlarını yeniden tanımlamıştır. Dolayısıyla, bu tercih, Baker'in sinemasına özgü gerçeklik hissini güçlendirmiştir. *Tangerine*'in (2015) estetiğinde doygun renkler, stabil olmayan kamera hareketleri, doğal ışık kullanımı, spontan oyunculuklar ve hızlı tempo egemen öğelerdir. Bu öğeler ile Los Angeles'ın alt sınıf mahallelerindeki enerjiyi ve insani ilişkileri belgesel bir gerçeklik duygusu yaratarak doğrudan seyirciye aktarmaktadır. Bu saptamayı destekler şekilde, film eleştirmeni Mark Kermode (2015) da filmi "Los Angeles'in sahte, yapay atmosferinin ortasında hissedilen bir içtenlik ve duygusallık" ifadesiyle tanımlamıştır. Baker, bu dikkat çekici görsel estetik aracılığıyla hem şehirdeki görünmez toplulukları görünür kılmakta hem de yoksulluğu, dostluğu ve direnci sıcak bir duygusal atmosfer içinde sunmaktadır.

İkinci olarak *The Florida Project* (2017) ise Sean Baker'in teknik ustalığının olgunlaştığı bir dönemi temsil etmektedir ve *Tangerine*'deki (2015) ham, doğaçlama enerjiye kıyasla daha bilinçli,

koreografik bir görsel yapı sunmaktadır. Baker, bu filmde gerçekçilik ile masalsı bir duygusal dünyanın sınırında dolaşan özgün bir estetik kurmaktadır. Yönetmen, görüntü yönetmeni Alexis Zabe ile birlikte çalışarak hem dijital hem de 35mm film formatlarını kullanmıştır. Bu tercih filmin görsel dokusunda samimi ve nostaljik bir zenginlik yaratmıştır. Filmin estetiği, tamamen çocuk kahraman Moonee'nin bakışına göre inşa edilmiştir. Parlak renk tonlarıyla boyanmış motel duvarları, pastel gökyüzü, canlı gün batımları ve yeşil alanlar, onun dünyayı algılayışındaki hayal gücüyle paralel bir görsel atmosfer oluşturmuştur. Renk kullanımı ve geniş kadrajlar, hem karakterlerin yaşadığı çevrenin yapaylığını hem de bu yapaylığın içinde filizlenen insani güzelliği görünür kılmaktadır. Bu anlamda *The Florida Project* (2017), teknik yetkinliğin yalnızca biçimsel bir ustalık değil, aynı zamanda duygusal gerçekliği sinemasal biçimle kurma becerisi olduğunu gösteren bir örnektir.

Analiz çerçevesi içerisinde incelenecek bir diğer film olan *Red Rocket* (2021) ise Sean Baker'ın sinema dilinde teknik ustalığın en rafine biçimde görünür olduğu filmlerden biri olarak kabul görmektedir. Yönetmenin önceki filmlerinde olduğu gibi bu filmde de bağımsız sinemanın düşük bütçeli koşulları, biçimsel bir tercihe dönüştürülerek özgün bir görsel üslup dikkati çekmektedir. Yönetmen, bu filmde 16 mm anamorfik film kullanarak bağımsız sinemanın maddi kısıtlarını avantaja dönüştürmüş, aynı zamanda da filmin tematik dünyasıyla uyumlu organik bir görsel doku inşa etmiştir. Baker (KODAK Motion Picture, T. Y.), bir röportajında "Bunu organik bir şekilde yakalamak istedim... Selüloid dijitaldeki 1'ler ve 0'lardan farklı, kimyasal bir süreç, gümüş nitrat, tamamen organik bir şey" diyerek film stoklarının sunduğu fiziksel derinliğin, hikâyedeki doğallık duygusunu güçlendirdiğini vurgulamıştır. Bu estetik tercih, nostaljik bir biçim arayışı olmaktan çok karakterlerin yaşadığı çevrenin sıcaklığı ve kırılganlığıyla bütünleşen bir anlatı stratejisi olarak işlev görmüştür. Aynı röportajda Baker, bu tercihinin aynı zamanda bütçe ve zamanla ilgili pratik bir gereklilik olduğunu belirtmiştir. Baker, filmin prodüksiyon aşaması için yalnızca 23 günlük bir süreye sahip oldukları için sahneleri önceden planlamak, çekim öncesinde tüm açılara karar vermek ve doğaçlamayı minimumda tutmak zorunda kalmıştır. Dolayısıyla, Baker ve ekibi ellerindeki imkanları maksimum düzeyde kullanarak bütçe dahilinde en iyi sonucu almak için çalışmışlardır. Görüntü yönetmeni Drew Daniels ile birlikte Baker, geniş ufuklara açılan Teksas manzaralarını uzun planlarla görselleştirmişlerdir, buna karşın dar iç mekânlarda karakterlerin sosyal ve duygusal kısıtlılığını çerçeve kompozisyonlarıyla seyirciyeiletmişlerdir. Filmde kamera çoğunlukla durağan bir gözlemci konumunda kalmaktadır ancak Baker, belirli anlarda elde kameraya geçerek karakterin ruh haline dinamik bir enerji kazandırmayı amaçlamıştır. Renk paleti ise son derece canlı bir estetik yaratmıştır. Güneşin sıcak tonlarının ve mekânların parlak renklerinin sıklıkla palete hakim olduğu ve gece sahnelerinde ise şehirde yer alan endüstriyel alanların ışıklarından yararlanan Baker, rengi ve ışığı Amerikan taşrasının ekonomik gerçekliğini estetik bir sadelik içinde sunmak ve gerçek-hayal arasında bulanık bir alan yaratmak için kullanmıştır. Örneğin, Strawberry karakterinin çalıştığı ve yaşadığı mekânların renkleri filmin geri kalanıyla uyumsuzluk içerisindedir ve bu uyumsuzluk karakterin gerçekten var olup olmadığını tartışmaya açmaktadır. Filmin görüntü kuşağını derinden etkileyen bu tercihler, Baker'ın bağımsız sinemanın üretim gerçeklerine uyum sağlayan pragmatik bir ustalık sergilediğini ve kişisel bir estetik üslup yarattığını göstermektedir. *Red Rocket* (2021), bu anlamda Baker'ın sinema dilinde teknik sınırlamaları estetik bir potansiyele dönüştürdüğü en çarpıcı örneklerden biridir.

Teknik ustalık bağlamında incelenecek dördüncü ve son film olan *Anora* (2024), yönetmenin önceki filmlerinde temelleri atılan görsel üslubunun olgunlaşarak daha yetkin bir anlatım biçimine dönüştüğü bir yapım olarak öne çıkmaktadır. *Anora* (2024), Sean Baker ve önceki

filmlerinde de sıklıkla birlikte çalıştığı görüntü yönetmeni Drew Daniels'ın ortak vizyonu, biçimsel olarak klasik Hollywood estetiğini ve çağdaş bağımsız sinemanın doğallığını birleştiren özgün bir sinematografiye sahiptir. Film, 35 mm anamorfik formatta ve eski Rus yapımı lenslerle çekilmiştir. Bu estetik tercih ile birlikte, maddi yetersizlikler sebebiyle çekim süresinin kısıtlı ve ekibin de herhangi bir ana-akım filmle karşılaştırıldığında küçük ölçekli olması, doğal ışığı merkeze alan ve minimal bir çalışma biçimini zorunlu kılmıştır. Bu zorluklar, beklenmedik durumların sıklıkla ortaya çıkmasına sebep olmuş ve sonuç olarak filmin görsel atmosferine spontane bir canlılık kazandırmıştır. Bütçenin getirdiği kısıtlar kusurlu bir sinematografinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Örneğin bazı sahneler yeterince aydınlatılmamıştır ve kameranın hareketi bazen seyirciler için rahatsız edici olabilmektedir. Ancak bu kusurlu durum özellikle filmin protagonistisi olan Ani karakterinin güvencesiz ve inişli çıkışlı yaşamıyla örtüşen bir anlam inşa etmiştir. Dolayısıyla, Baker'in diğer filmlerinde olduğu gibi *Anora*'da (2024) da bağımsız film yapımının sınırlı koşullarının avantaja dönüştürüldüğü söylenebilir. Buna ek olarak, Baker ve Daniels, kamerayı izleyicinin psikolojisini yönlendiren bir araçtan ziyade, gözlemci bir belgesel bakışıyla kullanmıştır. Filmde uzun planlar, doğal ışık geçişleri ve sarsıntılı kamera hareketleri, sahnelerdeki duygusal yoğunluğu ve karakterin duygusal dengesizliğini abartıya kaçmadan aktarmaktadır. Daniels'ın (Tham, 2025) belirttiği gibi, Baker'in "kameranın zarafetine" duyduğu ilgi, filmin minimal ama etkileyici görsel diline yön verirken, zaman zaman ani yakınlaşmalar ve doğrudan bakışlarla (örneğin Ani ve Igor'un kameraya baktığı sahneler) anlatıya öznel bir boyut kazandırmaktadır. Bu bütünlük içinde *Anora*'nın (2024), teknik ve estetik anlamda, Baker'in sinemasına özgü doğal ışık, minimal ekipman ve gözlemci kamera anlayışının 35 mm film romantizmiyle birleştiği bir görsel sentez ortaya koyduğu söylenebilir.

4.2.2. Kişisel Üslup

Sean Baker'in filmlerinde, daha önce teknik ustalık bölümünde de vurgulandığı üzere, gerçek mekân kullanımı, doğal ışık tercihleri, gözlemci kamera estetiği ve parlak renk paleti egemen estetik öğelerdir. Ancak, yönetmenin kişisel üslubu, filmlere daha fazla özellik ile yansımaktadır. Yönetmenin filmlerinde işlevsel olarak kullandığı görsel ve biçimsel özellikler, anlatı üslubu, tematik uylaşım ve karakter inşası gibi uygulamalar Baker sinemasındaki kişisel üslubu belirleyen faktörlerdir.

İlk olarak Baker'in görsel ve biçimsel imzasını en çok hangi sinemasal öğenin ortaya koyduğunu incelemek gerekirse, yönetmenin mekân kullanımı üzerinde durmak yararlı olacaktır. Baker, filmlerini çoğunlukla yapay setler yerine gündelik yaşamın içinden seçtiği otantik mekânlarda çekmektedir. Bu tercih, bağımsız sinemanın üretim koşullarına uygun bir pratik olarak işlev görmek ve aynı zamanda anlam yaratımına önemli katkılarda bulunmaktadır. Ancak Baker'in görsel tercihlerinin ideolojik bir arka planı da vardır. Yönetmenin seçtiği mekânların büyük bir çoğunluğu, Amerikan rüyasını temsil eden göstergelerdir. Bu çalışmada ele alınan dört örnekte de dikkat çekici ve şaşırtıcı dükkan levhaları, Amerikan tarzı restoranlar ve kafeler, tema parkları, fabrikalar ve uçsuz bucaksız alanlar ve otoyollar gibi Amerikan rüyası ile ilişkilendirilebilecek mekânlar mevcuttur ve karakterler bu mekânlar içerisinde ve etrafında bir yaşam mücadelesi vermektedir. Dolayısıyla bu mekânlar Amerikan rüyasının hem yüzeydeki cazibesini hem de arka plandaki çöküşünü temsil eden karşıtlıklar sunmaktadır. Başka bir ifadeyle bu mekânlar, toplumsal yapıların, ekonomik eşitsizliklerin ve modern Amerikan yaşamının ikili doğasının sinemasal bir temsiline dönüşmektedir. Bu anlamda Baker'in mekân estetiği, karakterlerin varoluş koşullarını görünür kılan ve aynı zamanda Amerikan toplumuna yönelik eleştirel bakışını yansıtan güçlü bir araç olarak işlev görmektedir. Örneğin, *Tangerine*'de (2015) Baker, Los Angeles'ın arka sokaklarını, neon ışıklı donut dükkânlarını ve otoyol kenarındaki kafe ve motelleri

kullanarak Amerikan rüyasının merkezinde yer alan ama bu hayalin dışında bırakılmış karakterlerin yaşam alanlarını görünür kılmaktadır. *The Florida Project*'te (2017), ABD'nin en büyük tema parklarından Disneyland'in hemen yanı başında konumlanan pastel renkli moteller ve hediyelik eşya dükkânları, Amerikan rüyasının yüzeydeki parlaltısını temsil ederken, bu yapay dünyanın gölgesinde yaşayan yoksul ailelerin gerçekliğiyle bir tezat oluşturmaktadır. *Red Rocket*'te (2021), Teksas'ın sanayi bölgeleri, boş arazileri ve solgun banliyö manzaraları, başarısız bir Amerikan rüyasının simgesi hâline gelmektedir. Bu filmde, karakterler bu uçsuz bucaksız alanlarda, ekonomik ve ahlaki çöküşün ortasında kalmakta ve sürekli olarak başarısız olmaktadır. *Anora*'da (2024) ise New York'un gece kulüpleri, gösterişli malikâneleri ve lüks otelleri, sınıfsal uçurumun en görünür biçimde hissedildiği mekânlar olarak yansıtılmaktadır. Baker bu kontrastı kullanarak Amerikan rüyasının marjinal gruplar için fanteziden başka bir şey olmadığını ve bu bireylerin önlerinde ideale ulaşmalarını engelleyen sistematik bir adaletsizlik olduğunu göstermektedir.



Görsel 5. Sırasıyla *Tangerine* (2015), *The Florida Project* (2017), *Red Rocket* (2021) ve *Anora* (2024) Filmlerinde Amerikan Rüyasının Temsili

İkinci olarak, karakterlerin inşası ve anlatı yapısı düzeyinde de Baker'in sinemasına özgü biçimsel karşıtlıkların ve ikiliklerin devam ettiği görülmektedir. Baker'in filmlerinde karakterler, genellikle toplumun merkezinden dışlanmış, ekonomik kaynaklara erişimi kısıtlı ve sosyal normların dışında konumlanan bireylerden oluşmaktadır. Bu karakterler, Amerikan toplumunun ekonomik ve kültürel alanlarında yer bulamayan ve sistemin görünmez kıldığı ya da "marjinal" olarak etiketlediği kesimlerin temsilcileridir. *Tangerine*'de (2015) Baker, Los Angeles'ın kenar mahallelerinde yaşayan transeksüel seks işçileri aracılığıyla hem toplumsal cinsiyet normlarının dışında kalan bireylerin hem de Afrikalı-Amerikalı azınlıkların sistematik olarak dışlanışını görünür kılmaktadır. *The Florida Project*'te (2017), Disneyland'in hemen dışındaki ucuz motellerde yaşayan bekar anneler ve çocukları, Amerikan rüyasının fiziksel olarak yanı başında ama simgesel olarak çok uzağında konumlanmaktadır. Bu karakterlerin dışlanmışlığı, yalnızca ekonomik değil, mekânsal ve toplumsal izolasyon biçiminde de kendini göstermektedir. Çocukların kamusal alanlardan kovulması ya da yetişkinlerin varlığına duyulan rahatsızlık, bu sınırların sürekli yeniden çizildiğini hatırlatmaktadır. *Red Rocket*'te (2021), geçmişte yetişkin film sektöründe yer aldığı için toplumdan dışlanmış, ekonomik olarak tutunamayan ve sistemin yeniden üretim mekanizmalarının dışında kalmış bir erkek karakterin öyküsü anlatılmaktadır. Baker burada, Amerikan rüyasının beyaz erkek öznesine bile vadettiği başarı mitinin geçersizliğini göstermektedir. *Anora*'da (2024) ise, sınıfsal ve kültürel sınırları aşmaya çalışan bir kadının, üst sınıfın tahakkümü karşısında kimliğinin ve evliliğinin yok sayılışı aktarılmaktadır. *Anora*'nın hikâyesi, bireysel arzuların sınıfsal düzen karşısında ne kadar geçersiz olduğunu

göstermekte ve Baker'in karakter yaratımında süreklilik arz eden eşitsizlik ve dışlanma temalarının bir başka boyutunu oluşturmaktadır.

Baker'in filmlerinde anlatı yapısı da, görsel biçim ve karakter inşasında olduğu gibi belirli bir örüntüyü izlemektedir. Çalışmada ele alınan dört filmde de büyük ölçüde giriş-gelişme-sonuç şablonuna dayanan klasik anlatı yapısı korunmakta ve olaylar neden-sonuç ilişkisi içerisinde ilerlemektedir. Ancak Baker, bu klasik yapıyı final bölümlerinde postmodern anlatı unsurlarıyla kırarak özgün bir anlatı biçimi oluşturmaktadır. Bu yaklaşım sayesinde, gerçeklik ile hayal arasındaki sınır bulanıklaşmakta, film boyunca kurulan duygusal ton bir anda değişmekte ve bu durum Baker sinemasının yansıyan bir kişisel üslup unsuru olarak yerini almaktadır. Karakterler hikâye boyunca toplumsal ya da kişisel bir çatışma içindedir. Anlatı, bu çatışmaların gerçekçi bir zeminde gelişimi üzerine kuruludur. Ancak filmlerin sonlarına doğru, Baker bu gerçekliği askıya almakta ve seyirciyi kısa süreli bir rüya, hayal ya da illüzyon alanına taşımaktadır. Bu yapısal özellik *Tangerine*'de (2015), iki trans karakterin Los Angeles sokaklarındaki hareketli ve kaotik arayışıyla başlamakta ve film, toplumsal gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı ilerlerken finalde karakterlerin dayanışmasıyla duygusal ve sembolik bir bütünlük kazanmaktadır. *The Florida Project*'te (2017), yoksul bir çocuk ve annesinin Disney World'ün hemen dışında süren hayatı, belgesel gerçekliği andıran bir gözlemle anlatılırken, son sahnede Moonee'nin Disney World'e kaçışıyla anlatı ani bir biçimde masalsı bir tona bürünmektedir. *Red Rocket*'te (2021), başarısız bir yetişkin film oyuncusunun küçük bir kasabaya dönüşü gerçekçi bir anlatı çizgisinde ilerlemektedir ancak karakterin hayal ile gerçek arasındaki sınırda gidip geldiği final sahnesi, bu gerçekçiliği sorgulatmaktadır. *Anora*'da (2024) ise sınıf atlama hayali kuran bir kadının hikâyesi, gerçekçilikle örülmüş bir dramatik yapıdan, son bölümde grotesk ve trajikomik bir sona evrilmektedir. Dolayısıyla Baker'in anlatı biçimi, klasik dramatik yapının çerçevesini korurken, finalde bu yapıyı kırarak izleyicide hem duygusal hem düşünsel bir sarsıntı yaratmaktadır. Bu hibrit anlatı anlayışı, Baker sinemasını tanımlayan en belirgin imzalardan biri hâline gelmiştir. Gerçekçi gözlem, belgesel estetiği, sınıf eleştirisi ve düşsel anların iç içe geçtiği bu anlatı üslubu sayesinde, Sean Baker'in sineması izleyici tarafından kolaylıkla tanınabilen, kişisel bir auteur kimliği kazanmıştır.

4.2.3. İçsel Anlam

Andrew Sarris'e göre içsel anlam, yönetmenin kişisel bakış açısı ile ele aldığı konu ya da sinemasal malzeme arasındaki etkileşimden doğmaktadır. Başka bir ifadeyle, içsel anlam bir yönetmenin dünyayı algılama biçiminin biçimsel tercihler, anlatım tarzı ve karakter inşası aracılığıyla filmlerine yansımalarıdır. Ayrıca bu kavram, teknik ustalık ve kişisel üslubun ötesinde, yönetmenin sinemasına yön veren duygusal, düşünsel ve etik tavrın ifadesi olarak anlaşılabilir. Baker'in sinemasında bu içsel anlam iki temel eksenle belirginleşmektedir. Bunlardan ilki, yönetmenin karakterlerini ahlaki yargılardan bağımsız ve empatik bir bakış açısıyla ele alması, ikincisi ise onun mizahi yaklaşımının filmlerine ince bir insani duyarlılık ve toplumsal eleştiri katmasıdır. Bu iki nitelik, Baker'in dünyayı algılayış biçimini ve sinemasının merkezinde yer alan insan odaklı etik duruşunu yansıtarak onun auteur kimliğini görünür kılmaktadır.

Daha önce bahsedildiği üzere Baker, filmlerinde toplumsal olarak dışlanmış, ekonomik açıdan kırılgan ya da ahlaki olarak sorunlu görülebilecek bireyleri merkeze almakta ancak onları birer kurban ya da karikatür haline getirmekten kaçınmaktadır. Yönetmen, karakterlerini oldukları halleriyle kabul etmektedir ve onları ahlaki açıdan yargılamadığı veya idealize etmediği için de ahlaki olarak belirsiz kalmayı tercih ettiği söylenebilir. Bu belirsiz alan içerisinde Baker, yarattığı karakterlerin hatalarını, çelişkilerini ve zaafalarını insani bir bağlam içinde anlamlandırmaktadır.

Bu yaklaşım, Sarris'in içsel anlam kavramında işaret ettiği gibi, yönetmenin kişisel dünya görüşünün biçim aracılığıyla açığa çıktığı nokta olarak tanımlanabilir. Baker'in mizah anlayışı da bu etik duruşun ayrılmaz bir parçasıdır. Yönetmen, çoğu zaman trajik ya da umutsuz görünen durumları hafifletici bir ironiyle işlemektedir, ancak bu mizah hiçbir zaman karakterlerin onurunu zedelememektedir. *The Florida Project*'te (2017) Moonee'nin yoksulluğun ortasında sergilediği çocukça neşe, *Tangerine*'de (2015) Sin-Dee ve Alexandra'nın kaotik ama canlı dünyası ya da *Red Rocket*'te (2021) Mikey'nin trajikomik özgüveni, Baker'in karanlık gerçeklikleri mizahın insanileştirici gücüyle dengeleme biçimini örneklemektedir. Bu yönüyle Baker'in sineması, peşin hükümlü toplumsal eleştirilerden farklı olarak karakterlerini bireysel bir duygusallık içerisinde portrelemektedir. Dolayısıyla Baker'in filmlerindeki içsel anlam, yaşamın çelişkili doğasını kabullenen insan merkezli bir etik anlayışı ortaya koymaktadır. Yönetmen, karakterlerini finalde kurtararak veya mahkum ederek seyirciyi bir katarsise ulaştırmaktan kaçınmakta ve bu şekilde seyircinin kendi iradesiyle onları anlamasına olanak sağlamaktadır. Bu tutum, Baker'i sadece bağımsız bir sinemacı değil, aynı zamanda modern Amerikan sinemasında empatiyi ve mizahı aynı potada eriten özgün bir auteur haline getirmektedir.

5. SONUÇ

Sinemanın doğuşundan günümüze uzanan gelişim sürecinde, endüstriyel üretim biçimi ile sanatsal ifade arasındaki gerilim daima belirleyici olmuştur. Özellikle Hollywood stüdyo sisteminin yükselişiyle birlikte sinema, ekonomik getiriye önceleyen bir kültür endüstrisinin parçası hâline gelmiş; anlatı kalıpları, yıldız sistemi ve tür sineması bu yapının temel dinamikleri olarak yerleşmiştir. Bu durum, özgün estetik arayışların sınırlandığı, yenilikçi film dilinin çoğu zaman ticari risk olarak görüldüğü bir ortam yaratmıştır. Buna karşı olarak bağımsız sinema, daha esnek üretim koşulları, kişisel anlatı biçimleri ve deneysel estetik tercihlerle ana akıma alternatif bir ifade alanı sunmuş; bireysel vizyonu merkeze alan auteur yaklaşımının yeniden güç kazanmasına zemin hazırlamıştır.

Sean Baker, çağdaş Amerikan bağımsız sinemasında auteur yönetmen kimliğini güçlü biçimde sürdüren bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Bu çalışmada *Tangerine*, *The Florida Project*, *Red Rocket* ve *Anora* filmlerine dayanarak yapılan çözümlemeler, Baker'in Sarris'in auteur kuramına ilişkin üç temel ölçütü belirgin biçimde karşıladığını göstermektedir. Teknik ustalık bağlamında Baker; düşük bütçeli üretim koşullarını dezavantaja dönüştürmekten çok, yaratıcı görsel ve anlatısal stratejilere dönüştürerek kendi estetik dilini geliştirmektedir. Gerçek mekân kullanımı, dijital ve selüloit görüntülemeyi bilinçli biçimde harmanlaması ve doğaçlamaya alan açan çekim pratikleri, bağımsız sinemanın sınırlılıklarını özgün bir sinematografiye dönüştürdüğünü kanıtlamaktadır. Baker'ın filmografisinde yinelenen görsel ve tematik öğeler, onun auteur niteliğini sistematik biçimde görünür kılmaktadır. Parlak renk paletleriyle tezat oluşturan yoksulluk manzaraları, Amerikan rüyasına ait gösterişli sembollerin toplumsal dışlanmışlıkla aynı kadraja yerleştirilmesi, yapıtlarında süreklilik gösteren estetik yapıyı oluşturur. Ayrıca klasik anlatı yapısını takip ederken final bölümlerinde gerçekle hayalin sınırını bilinçli biçimde bulanıklaştırması, onun anlatısal hibritlik anlayışının karakteristik bir göstergesidir. İçsel anlam düzeyinde ise Baker'in insancıl dünya görüşünün filmlerinin merkezinde yer aldığı anlaşılmaktadır. Yönetmen; seks işçileri, evsizler, göçmenler, düşük gelirli aileler ve marjinal yaşam pratiklerine sahip bireyleri yargılamadan görünür kılar; karmaşık davranışlarının ardındaki toplumsal koşulları empati temelinde işler. Karanlık yaşam gerçekliklerini mizah ile örerek insan onurunu koruyan bir temsil inşa eder. Böylece Baker, toplumsal dışlanmışlıkları etik bir duyarlılıkla ele alan tutarlı bir içsel anlam üretir. Sonuç olarak Baker, hem bağımsız sinemanın ekonomik ve endüstriyel sınırları içindeki mücadeleyi görünür kılmakta hem de auteur yönetmen

kimliğini, çağdaş Amerikan sinemasının yapısal dönüşümleri içinde yeniden tanımlayan güçlü bir yaratıcı figür hâline gelmektedir. Bu yönleriyle Baker'in sineması, bağımsız üretimin dinamizmini auteurizmin kişisel sanatçı yaklaşımıyla birleştirerek kalıcı estetik ve düşünsel katkılar sunmaktadır.

Bu çalışma kapsamında yapılan çözümlemeler, Sean Baker'in sinemasının Andrew Sarris'in auteur kuramında tanımlanan teknik ustalık, kişisel üslup ve içsel anlam ölçütleri arasında tutarlı ve dengeli bir ilişki kurduğunu ortaya koymuştur. Baker, üretim koşullarının sınırlılıklarını estetik bir avantaja dönüştürerek biçimsel tercihlerini kişisel anlatı diliyle bütünleştirmekte ve marjinal karakter temsilleri ve gerçekçi mekân kullanımı aracılığıyla insancıl bir dünya görüşünü sinemasal yapıya içkin hâle getirmektedir. Bu bağlamda yönetmenin filmografisi, auteur kuramının, çağdaş bağımsız sinema pratikleri içerisinde hâlen işlevsel bir çözümleme aracı sunduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Sean Baker örneği, auteur yaklaşımının güncel sinema üretimini anlamlandırmada geçerliliğini koruduğunu ve bağımsız sinemanın sanatsal potansiyelini görünür kıldığını ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Akbulut, H. (2019). Film çalışmalarında türe yeni bir bakış: Çoğul okuma alanı olarak türü yeniden düşünmek. S. Büker, & Y. G. Topçu (Ed.), Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri içinde (s. 309-320). İthaki.
- Baker, S. (Yöneten). (2004). Take out [Sinema Filmi].
- Baker, S. (Yöneten). (2008). Prince of Broadway [Sinema Filmi].
- Baker, S. (Yöneten). (2012). Starlet [Sinema Filmi].
- Baker, S. (Yöneten). (2015). Tangerine [Sinema Filmi].
- Baker, S. (Yöneten). (2017). The Florida project [Sinema Filmi].
- Baker, S. (Yöneten). (2021). Red rocket [Sinema Filmi].
- Baker, S. (Yöneten). (2024). Anora [Sinema Filmi].
- Berra, J. (2008). Declarations of independence: American cinema and the partiality of independent production. Intellect Books.
- Bondebjerg, I. (2015). Film: Genres and genre theory. J. D. Wright (Ed.), International Encyclopedia of the Social & Behavioral Science içinde, (Cilt 2, s. 160-164). Elsevier.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (2005). The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960. Routledge.
- Coen, J., & Coen, E. (Yönetenler). (1984). Blood simple [Sinema Filmi].
- Gürbüz, S. & Şahin, F. (2017). Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri: Felsefe – yöntem – analiz. Seçkin Yayınları
- Haynes, T. (Yöneten). (1995). Safe [Sinema Filmi].
- Hodston, B. (2017). The elusive auteur: The question of film authorship throughout the age of cinema. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Holm, D. K. (2011). Bağımsız sinema. Kalkedon Yayınları.
- Jarmusch, J. (Yöneten). (1984). Stranger than paradise [Sinema Filmi].
- Kermode, M. (2015, 10 15). Tangerine review – Tenderness amid the artificiality of LA. 10 01, 2025 tarihinde The Guardian:

- <https://www.theguardian.com/film/2015/nov/15/tangerine-review-sean-baker-la> adresinden alındı
- King, G. (2005). American independent cinema. I.B. Tauris.
- KODAK Motion Picture. (T. Y.). Director Sean Baker and DP Drew Daniels on embracing the organic aesthetic of 16mm for 'Red Rocket'. 10 05, 2025 tarihinde KODAK: <https://www.kodak.com/en/motion/blog-post/red-rocket/> adresinden alındı
- Kuyucak Esen, Ş. (2013). Sinemada auteur kuramı. Zeynep Özarslan (Ed.), Sinema Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar içinde, Su Yayınevi. Sf. 33-50
- Langford, B. (2005). Film genre: Hollywood and beyond. Edinburgh University Press.
- Lee, S. (Yöneten). (1986). She's Gotta Have It [Sinema Filmi].
- Linklater, R. (Yöneten). (1990). Slacker [Sinema Filmi].
- Lynch, D. (Yöneten). (1977). Eraserhead [Sinema Filmi].
- Morrison, J. (2018). Auteur theory and my son John. Bloomsbury Academic.
- Murphy, J. J. (2021). The Florida project. University of Texas Press.
- Naremore, J. (2004). Authorship. T. Miller, & R. Stam (Ed.), A Companion to Film Theory içinde (s. 9-24). Blackwell Publishing.
- Newman, M. Z. (2009). Indie culture: In pursuit of the authentic autonomous alternative. Cinema Journal, 48(3), 16-34.
- Özdemir, M. (2010). Nitel veri analizi: Sosyal bilimlerde yöntembilim sorunsalı üzerine bir çalışma. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11(1), 323-343.
- Özkantar, M. Ö. (2025). Amerikan bağımsız sinemasında yeni bir soluk: Mumblecore alt türünü filmlerle anlamak. LOKUM Sanat ve Tasarım Dergisi, 3(1), 30-51.
- Santas, C. (1992). Responding to film: A text guide for students of cinema art. Burnham Inc. Publishers.
- Sarris, A. (1963). The auteur theory and the perils of Pauline. Film Quarterly, 16(4), 26-33.
- Sarris, A. (1967). Interviews with film directors. Avon Books.
- Sarris, A. (1974). Notes on the auteur theory. Gerald Mast ve Marshall Cohen (Eds.), Film Theory and Criticism içinde, Oxford University Press. Sf. 500-515
- Sayles, J. (Yöneten). (1979). Return of the Secaucus Seven [Sinema Filmi].
- Schenker, J. (2024, 10 24). A conversation with Sean Baker. 09 30, 2025 tarihinde Hammer To Nail: <https://www.hammertonail.com/interviews/sean-baker-anora/> adresinden alındı
- Silver, J. M. (Yöneten). (1977). Between the Lines [Sinema Filmi].
- Sklar, R., & Cook, A. D. (2025, 10 18). The Hollywood studio system. 08 25, 2025 tarihinde Britannica: https://www.britannica.com/art/history-of-film/The-Hollywood-studio-system?utm_source=chatgpt.com adresinden alındı
- Stam, R. (2000). Film theory: An introduction. Blackwell Publishers.
- Tarantino, Q. (Yöneten). (1992). Reservoir Dogs [Sinema Filmi].
- Tarantino, Q. (Yöneten). (1994). Pulp Fiction [Sinema Filmi].
- Tham, S. F. (2025, 01 21). "Anora" cinematographer Drew Daniels on an old school approach to modern, misguided love. 10 12, 2025 tarihinde Motion Pictures Association: <https://www.motionpictures.org/2025/01/anora-cinematographer-drew-daniels-on-an-old-school-approach-to-modern-misguided-love/> adresinden alındı

- Tzioumakis, Y. (2006). American independent cinema: An introduction. Edinburgh University Press.
- Tzioumakis, Y. (2012). Hollywood's indies: Classics, divisions, specialty labels and the American film market. Edinburgh University Press.
- Vany, A. D. (2004). Hollywood economics: How extreme uncertainty shapes the film industry. Routledge.
- Waters, J. (Yöneten). (1977). Desperate Living [Sinema Filmi]..

* * * * *

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu çalışmada taraf olabilecek herhangi bir kişi, kurum veya kuruluş arasında bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Destek ve Teşekkür: Çalışma için herhangi bir kurum ya da kuruluştan finansal destek alınmamıştır.

Etik Kurul İzni: Çalışma konusu etik kurul iznini gerektirmemektedir. Bu çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde etik kurallara uyulduğunu yazarlar beyan ederim.