

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**ANAAKIM VE SANAT SİNEMASI BAĞLAMINDA
TÜRKİYE’DE FİLM YAPIMCILIĞI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN HAZIRLAYAN
Dr. Öğr. Üyesi Beyler Yetkiner Nurullah Özdemir

MALATYA - 2021

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ANAAKIM VE SANAT SİNEMASI BAĞLAMINDA TÜRKİYE’DE
FİLM YAPIMCILIĞI
(Yüksek Lisans Tezi)

HAZIRLAYAN
Nurullah Özdemir

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Beyler Yetkiner

MALATYA – 2021

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ	V
TEŞEKKÜR.....	vi
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
TABLolar LİSTESİ	ix
GİRİŞ.....	1
1. TÜRKİYE’DE FİLM YAPIMCILIĞI.....	6
1.1. YAPIMCILIK BAĞLAMINDA TÜRKİYE’DE SİNEMANIN TARİHSEL GELİŞİMİ.....	6
1.1.1. Sinemanın Osmanlı Topraklarına Gelişi.....	6
1.1.2. İlk Yerli Yapımlar	8
1.1.3. Muhsin Ertuğrul ve İlk Özel Film Şirketleri.....	11
1.1.4. Ha-Ka Film ve Tekelleşmenin Sonu.....	15
1.1.5. 1950’li Yıllar ve Yapım İşletmeciliği	16
1.1.6. 1960’lı Yıllar ve Yeşilçam Sineması	18
1.1.7. 1970’li Yıllar “Karşıtlıklar Dönemi”	21
1.1.8. 1980’li Yıllar “Darbe Dönemi Sineması”	22
1.2. 1990 VE SONRASI DÖNEMDE TÜRKİYE’DE FİLM YAPIM FAALİYETLERİ.....	24
1.2.1. Devlet Desteği.....	24
1.2.2. Eurimages	26
1.2.3. Dağıtım Kanalları	30
1.2.4. Sponsorluk	33
1.2.5. Bağımsız Sinema	33
2. SİNEMANIN EKONOMİ POLİTİĞİ VE SANAT SİNEMASI	35
2.1. EKONOMİ POLİTİK VE SİNEMA	35
2.1.1. Ekonomi Politik Kavramı	35
2.1.2. Eleştirel Ekonomi Politik.....	38

2.1.3.	Medyanın Ekonomi Politikası.....	39
2.1.4.	Sinemanın Ekonomi Politikası.....	43
2.2.	SANAT SİNEMASI	49
2.2.1.	Sanat Olarak Sinema.....	49
2.2.2.	Klasik Biçime Karşı Çıkış: Sanat Sineması.....	52
3.	TÜRKİYE’DE ANAAKIM VE SANAT FİLMİ YAPIMCILIĞININ FARKI, KONUMU, İŞLEYİŞİ VE SORUNLARI.....	59
3.1.	YÖNTEM.....	59
3.1.1.	Katılımcılar	61
3.1.2.	Veri Toplama Süreci	62
3.2.	BULGULAR VE YORUM	65
3.2.1.	Film Yapımcılığı.....	65
3.2.2.	Yapımcılığın Ekonomik Boyutları.....	72
3.2.3.	Sanat Sineması ve Film Yapımcılığı İlişkisi.....	76
3.2.4.	Türkiye’de Film Yapımcılığının Sorunları	87
3.2.5.	Sinema ve Seyirci İlişkisi	92
3.2.6.	Yapımcılık ve Film Oyuncuları İlişkisi	96
3.2.7.	Meslek Birlikleri ve Yapımcılık	100
SONUÇ	105	
KAYNAKÇA	111	
EKLER.....	121	
Ek – 1 Görüşme Soruları	121	
ÖZGEÇMİŞ	123	

ONUR SÖZÜ

Yüksek lisans tezi olarak hazırlanan “Türkiye’de Film Yapımcılığı” başlıklı bu çalışma, Dr. Öğr. Üyesi Beyler Yetkiner’in danışmanlığında, tarafımdan yazılmıştır. Çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlanılan bütün kaynakların, kaynakçada uygun biçimde gösterildiğini belirtir ve bunu onurumla tasdik ederim.

Nurullah ÖZDEMİR



TEŞEKKÜR

Değerli görüşleri ve tecrübesiyle bu tez çalışmasının yazılmasına önayak olan danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Beyler Yetkiner'e ilgi ve alakası için teşekkür ediyorum. Ayrıca, koşullar ne olursa olsun desteklerini benden esirgemeyen sevgili aileme en içten şükranlarımı sunuyorum.



ÖZET

Film yapımcılığı sinemanın en önemli alanlarından biridir. Yapımcılık, filmler için sinemanın ayrılmaz bir parçası olmuştur. Türkiye’de ilk yapımcılık faaliyetleri, pek çok ülkede olduğu gibi ordu içerisinde görülmektedir. Ordu Film Dairesi’nin kurulmasıyla birlikte Türkiye’de yapımcılık faaliyetleri de başlamıştır. Sinemanın ilk yıllarında genellikle aynı kişi kamerayı kullanmış, filmi kurgulamış ve filmin gösterimini yapmıştır. İlerleyen dönemlerde sinemanın gelişmesiyle yapımcılık da değişmiştir. Günümüzde yapımcı, bir filmin ortaya çıkmasında bütün ekonomik koşulları sağlayan kişidir.

Sinema, günümüzde anaakım sinema ve sanat sineması gibi farklı anlayışları içinde barındırmaktadır. İçerik olarak birbirinden farklılaşan anaakım sinema ve sanat sineması, yapımcılık açısından da farklılık göstermektedir. Bu farklılıklar yapım, dağıtım ve gösterim alanlarında ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple yapımcılığın, kendi içinde anaakım film yapımcılığı ve sanat filmi yapımcılığı olmak üzere ikiye ayrılması gerekmektedir. Çünkü bir filmin hazırlık aşamasından seyirciyle buluşmasına kadar geçen süreçte anaakım sinema ve sanat sinemasında yapımcılığın farklı çalışma yöntemleri ve hedefleri olduğu görülmektedir. Çalışmada, anaakım film yapımcılığının ve sanat filmi yapımcılığının farkı, işleyişi ve sorunları ele alınmıştır. Bu bağlamda Türkiye’de faaliyet gösteren film yapımcılarıyla görüşmeler yapılmıştır. Anaakım film yapımcılığı ve sanat filmi yapımcılığına dair yapımcıların görüşleri alınmıştır. Yapılan görüşmeler nitel araştırma tekniklerinden betimsel analiz ile incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Film Yapımcılığı, Anaakım Sinema, Sanat Sineması

ABSTRACT

Film production is one of the most important fields of cinema. Production has been an integral part of cinema for movies. The first production activities in Turkey are seen in the army, as in many countries. With the establishment of Army Film Department, production activities started in Turkey. In the early years of cinema, generally the same person used the camera, edited the film and screened the film. With the development of cinema in the following periods, production has also changed. Today, the producer is the person who provides all the economic conditions for the emergence of a film.

Today, cinema includes different understandings such as mainstream cinema and art cinema. Mainstream cinema and art cinema, which differ from each other in terms of content, also differ in terms of production. These differences emerge in the fields of production, distribution and display. For this reason, production should be divided into two as mainstream film production and art film production. Because in the process from the preparation stage of a film to its meeting with the audience, it is seen that production in mainstream cinema and art cinema has different working methods and goals. In the study, the difference, functioning and problems of mainstream film production and art film production are discussed. In this context, interviews were held with producers operating in Turkey. Opinions of producers on mainstream film production and art film production were taken. The interviews were analyzed with descriptive analysis, one of the qualitative research techniques.

Keywords: Cinema, Film Production, Mainstream Cinema, Art Cinema

TABLÖLER LİSTESİ

Tablo 1. 1: Kùltür ve Turizm Bakanlığı Sinema Destekleme Kurulu'nun desteklediği film sayısı (2005-2010):	26
Tablo 1. 2: 1990-2003 yılları arasında Eurimages desteği alan Türk Filmleri:	27
Tablo 1. 3: 1990-2012 yılları arasında Türkiye'de bulunan sinema salonu sayısı ve perde sayısı:	30
Tablo 1. 4: Kanal 6 tarafından desteklenen filmler:	31
Tablo 1. 5: ATV tarafından desteklenen filmler:	32
Tablo 1. 6: Show TV tarafından desteklenen filmler:	32
Tablo 1. 7: Kanal D tarafından desteklenen filmler:	32
Tablo 2. 1: Dünya çapında en fazla gişe hasılatına sahip olan stüdyo ve filmler:	48
Tablo 3. 1: Çalışmanın örneklemini oluşturan film yapımcıları:	62
Tablo 3. 2: Veri analizinin temaları ve alt temaları:	64

GİRİŞ

Sinema, diğer sanatlardan farklı olarak çok fazla ekonomik kaynağa ihtiyaç duymaktadır. En temel düzeyde bile görüntü kaydeden bir cihaza, bu görüntülerin kurgulanması ve film olarak ortaya çıkması için uygun ortama, en son aşamada ise filmin seyirciyle buluşması için salona ve gösterim cihazına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu aşamaların tümü için ayrı bütçeye gereksinim duyulmaktadır. Böylesine pahalı bir sanatın varlığı bir bakıma ekonomik imkânlarla da bağlıdır. Bu sebeple sinemanın bir yanının sanata diğer yanının ise endüstriye dayalı olduğu söylenebilir.

Günümüz sinemasında film yapımcılığı kavramı sinema sanatının endüstriyel boyutunu temsil eden bir konum olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın ilk dönemlerinde kamerayı kullanan, filmi gösterime hazırlayan ve gösterimi de yapanların aynı kişi olması olağan bir durumdu. Ancak zamanla bu durum değişmiş ve sinema, farklı iş kollarının ve çalışanların bir araya geldiği kolektif bir yapının ortaya çıkardığı bir ürün haline gelmiştir. Filmin sanatsal boyutunu yönetmenler üstlenirken, yapımcılar bu kolektif yapının oluşumunu sağlayan ve maddi ihtiyaç ve giderleri üstlenen kişiler olarak görülmektedir.

İlk filmin üretiminden itibaren film yapımcılığının varlığından söz edilebilir. Her ne kadar çalışma şekli bu zaman zarfında değişiklikler göstermiş olsa da yapımcılığın başlaması ilk filmin üretimiyle birlikte başlamış ve günümüze kadar süregelmiştir. Günümüz sinemasının üç temel ayağı olan yapım, dağıtım ve gösterim unsurları bir filmin ortaya çıkışından itibaren izleyiciyle buluşmasına kadar devam eden süreci kapsamakta ve film yapımcılığı bu unsurların tam ortasında yer almaktadır.

Ancak sinemanın anaakım ve sanat sineması gibi anlayışlarında yapım, dağıtım ve gösterim faaliyetlerinin farklılaştığı görülmektedir. Anaakım sinema genellikle öz sermaye ile filmler üreten, kendi bağlantıları ile dağıtım ağına dâhil olan ve temel gelir kaynağı gişe olan bir türdür. Sanat sinemasının ise yapım, dağıtım ve gösterim faaliyetlerinin çok boyutlu oluşu göze çarpmaktadır. Sanat sinemasında filmlerin ekonomik kaynakları arasında kamu destekleri, sponsorluklar, uluslararası fonlar ve uluslararası ortak yapımcılıklar yer almaktadır. Filmlerin dağıtımında ise anaakımın tersine genellikle film festivalleri ile ön plana çıkmaktadır. Gösterimler ise genelde festivaller ve dijital platformlar aracılığıyla yapılmaktadır.

Sinemanın sacayaklarını oluşturan yapım, dağıtım ve gösterim alanındaki işleyişin film türüne göre farklılaşması bu çalışmasının temelini oluşturmaktadır. Film yapımcılığı hakkında daha önce yapılan akademik çalışmalarda genellikle film yapımcılığının sektörel boyutları ele alınmıştır. Ancak anaakım ve sanat sineması arasında yapımcılık açısından büyük farklar bulunmaktadır. Filmin üretiminden gösterime kadar devam eden süreçte yapımcılığın anaakım ve sanat sinemasındaki işleyişleri farklılık göstermektedir. Bu sebeple sinemada yapımcılık, anaakım yapımcılığı ve sanat sineması yapımcılığı olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

Türkiye’de film yapımcılığı üzerine yapılmış akademik çalışmalardan biri 1998 tarihli Altuğ Işığın’ın “Türkiye’de Film Yapımcılığı” isimli yüksek lisans tezidir. Bu çalışmada Türk sineması iktisadi açıdan ele alınmış ve sinemanın Türkiye’deki ekonomik, politik ve sosyal olaylardan endüstriyel açıdan nasıl etkilendiği üzerine durulmuştur. Diğer bir çalışma ise Hakan Özkaya’nın 2012 tarihli “Film Yapımcılığının Yönetim Muhasebesi Yaklaşımıyla İrdelenmesi” isimli doktora tezidir. Bu çalışmada ise yapımcılıkta ekonomik kaynaklar gelir-gider ilişkisi ele alınmış ve yapımcılıkta ideal bütçe oluşturma meselesi üzerinde durulmuştur.

Akademik makale düzeyinde ise Nursena Şatana ile Süleyman Yücesoy’un “Türk Sinemasında Gelişen Yapımcılık Modelleri Bağlamında Günümüz Yapımcılığının Derinlemesine Analizi” isimli makalesi, Zeynep Çetin Erus’un “Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü” isimli makalesi, Eylem Arslan’ın “2000’li Yıllar ve Sonrasında Türk Sineması’nda Kullanılan Yapım Kaynaklarının Değerlendirilmesi” isimli makalesi ve Hakan Özkaya ile Süleyman Yükçü’nün “Film Yapımcılığında Birleşik Mamuller Uygulaması” isimli makaleleri bulunmaktadır.

Söz konusu akademik makalelerde de film yapımcılığının endüstriyel boyutu ele alınmıştır. Yapılan akademik çalışmalara bakıldığında yapımcılığın mevcut ekonomik durumlar çerçevesinde ele alındığı görülmektedir. Bu tez çalışmasında ise yapımcılığın aslında film türüne göre farklılık gösterdiği ve değerlendirme yapılırken de bu ayrımın göz önünde bulundurulması gerektiği üzerinde durulmaktadır.

Çalışma Türkiye’deki yapımcılık faaliyetlerini kapsamaktadır. Bu sebeple birinci bölümde Türkiye’de sinemanın yapımcılık açısından gelişimine yer verilmektedir. İkinci

bölümde sinemanın ekonomi politiği ve sanat sineması konularına değinilmektedir. Üçüncü bölümde ise günümüzde Türkiye’deki anaakım ve sanat sineması yapımcılığının işleyişi yer almaktadır.

Türkiye’deki film yapımcılığının tarihine bakıldığında, ilk yapımcılık faaliyetlerinin Osmanlı Devleti’nin son dönemlerine rastladığı görülmektedir. Pek çok ülkede olduğunu gibi yapımcılık Osmanlı Devleti’nde de ilk olarak ordu içerisinde başlamış ve bu da film yapımcılığının ülkedeki ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Ordu içerisindeki girişimlerin öncesinde ülkede filmler üretiliyor olmasına rağmen filmleri çekenlerin gayrimüslim olmasından dolayı ilk Türk filmi olarak Fuat Uzkınay’ın kaydettiği “Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı” olarak kabul görmektedir.

1922’den sonra ise İstanbul’da ilk özel film yapım şirketleri kurulmaya başlamıştır. Kemal Film ve İpek Film bu dönemin özel yapım şirketleridir ve Muhsin Ertuğrul ile ilişki halindedir. Muhsin Ertuğrul ilk olarak Kemal Film ile daha sonra ise İpek Film ile pek çok film çekmiştir. Bu dönemde Muhsin Ertuğrul, sinemada bir tekeli haline gelmiştir. 1934 yılından itibaren ise Kemal Film ve İpek Film’in tekeli sektöre giren başka yapım şirketleri ile birlikte sona ermiştir (Tunç, 2012; Özön, 2013).

1950’li yıllara gelindiğinde elektrik ve kara yollarının ülke çapında gelişmesiyle beraber sinema, Anadolu’da yaygınlaşmıştır. Artık sinemada bir sektörleşmeden bahsedilebilir hale gelmiştir. Bu dönemde yerli film üretiminde de ciddi artışlar görülmektedir. Özellikle Yeşilçam sineması bu döneme damgasını vurmuştur. Film üretimi ve seyirci sayısında yüksek rakamlara ulaşılmıştır. Ayrıca bölge işletmeleri de bu dönemde etkisini artırmıştır. Bölge işletmelerinin etkisiyle birlikte film yapımcılığında ekonomik dengeler değişmiş ve bölge işletmeleri sinema sektörünü ele geçirmiştir. Bu dönemdeki bir diğer önemli gelişme ise sinemada yeni anlayışların ortaya çıkmasıdır. Ekonomik imkânların ve seyirci sayısının artmasıyla sinema anlayışında da değişmelere meydana gelmiş; Sinemacılar Dönemi başlamıştır. 1950’li yıllarda yaşanan gelişmeler film üretiminin artmasını sağlamıştır. 1950’lilerde başlayan bu artış 1960’lı yıllarda yükselişe geçmiş ve yerli film üretiminde patlama yaşanmıştır.

Film üretimi ve seyirci sayısındaki artış 1970’lerdeki toplumsal olaylardan dolayı son bulmuştur. Sokakların güvensizliği ve televizyonun yaygınlaşması sinemaya ağır darbe vurmuştur. Bu dönemde yapımcılık açısından sinemada ekonomik dengelerin

sağlanabilmesi için farklı bakış açıları ortaya çıkmıştır. Sert siyasal filmler ve seks filmleri bu dönemde piyasaya hâkim olmuştur. 1980’lerde ise diğer pek çok alanda olduğu gibi sinema da askeri darbeden nasibin almış ve sıkı denetimlere ve sansürlere maruz kalmıştır. Seks filmlerinin yerini arabesk filmler almıştır. Ayrıca Hollywood filmleri salonlara hâkim olmuştur. Bu dönemde yapımcılar sektördeki ekonomik sorunların çözmek amacıyla videokaset için film üretmeye başlamışlardır. Böylece yapımcılık faaliyetlerinde farklı bir yapı oluşmuştur. Filmler salonlarda gösterilmek için değil, direkt videokaset satışı için üretilmiştir. Ancak bu filmler düşük maliyetle üretildiği için kalitelerinin de düşük olduğu görülmektedir.

1990’larda ise günümüz yapımcılık faaliyetlerini de etkileyen önemli gelişmeler meydana gelmiştir. Devlet destekleri, uluslararası film fonları (Eurimages), sponsorluklar gibi gelişmeler yapımcılıkta farklı anlayışların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu da “Yeni Türkiye Sineması”nın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Türkiye’de bağımsız sinemadan 1990’lı yıllardan itibaren bahsedilebilmesinin sebebi bu dönemde ortaya çıkan farklı yapımcılık modelidir. Bu yapımcılık modelinde yapımcının aynı zamanda filmin yatırımcısı olma zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Kamu desteği, uluslararası fonlar ve sponsorluklar gibi ekonomik kaynaklar ile filmin giderlerini karşılanmaktadır. Bu sebeple yapımcı aynı zamanda yatırımcı olma zorunda değildir. Film için gereken ekonomik kaynakları destekler, sponsorluklar veya uluslararası fonlarla sağlayan bir yapımcı modeli gelişmiştir. Bu da çalışmanın hipotezine konu olan anaakım ve sanat sineması yapıcılığının farkını ortaya koymada destekleyici bir unsurdur.

Çalışmanın ikinci bölümünde sinemanın ekonomi politiği yer almaktadır. Çünkü kapitalist ekonomik sistem içerisinde filmler, sadece birer endüstriyel meta değil; toplumu ve kültürü etkileyen bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple sinemanın ekonomi politiğine de değinilmektedir. Ayrıca sinemada anaakım ve sanat sineması ayrımı üzerinde durulmaktadır. Anaakımın dışında yer alan; farklı akımlara, geleneklere ve anlayışlara sahip olan sanat sinemasına değinmek, yapımcılıktaki ayrımı yapabilmek için önem arz etmektedir. Bu nedenle de sinemanın öncelikle sanat olarak kabulüne ve sanat olarak icrasının nasıl olduğuna değinildikten sonra anaakım ile olan ilişkisine bakılmaktadır. Ayrıca Çalışma kapsamında Türkiye’de aktif olarak yapımcılık faaliyeti yürüten kişilerle yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılmıştır. Baran Seyhan, Cemal Okan, Haydar Işık, İsmail Murat Erdağı, Mehmet Bahadır Er, Muhteşem Tözüm,

Mustafa Karadeniz ve Nazif Tunç'un Türkiye'de anaakım ve sanat sineması sinema hakkında yapımcılık üzerine görüşleri alınmıştır.



1. TÜRKİYE'DE FİLM YAPIMCILIĞI

Çalışmanın bu bölümünde sinemanın Türkiye'ye gelişinden itibaren dönemsel olarak yapımçılık faaliyetleri anlatılmaktadır. Öncelikle halkın sinema ile tanışması ve ilk film gösterimlerine değinildikten sonra üretilen ilk yerli filmler anlatılmaktadır. Bu bağlamda Türkiye'deki ilk yapım şirketleri ve Muhsin Ertuğrul dönemine bakılmaktadır. Yine 1950'ler ve Yeşilçam sineması döneminde yapımçılık, Türk sinemasının altın çağı olan 1960'lar ve 1970'lerin ilk yarısındaki film üretim faaliyetlerine ve 1980'li yıllarda sinemaya bakılmaktadır. Son olarak ikinci kısımda 1990 ve sonrası dönemde Türkiye'deki film yapım ve üretim faaliyetleri yer almaktadır.

1.1. Yapımçılık Bağlamında Türkiye'de Sinemanın Tarihsel Gelişimi

Bu kısımda, geçmişten günümüze kadar Türk sinemasında yapımçılığın işleyiş modelleri yer almaktadır. Sinemanın Osmanlı Devleti'ne geldiği ilk dönemlerde tam anlamıyla bir yapımçılık faaliyetinden bahsedilememektedir. Sinema, ilk olarak çekim veya gösterim yapmak için gayrimüslimlerle birlikte ülkeye gelmiştir. Birçok ülkede olduğu gibi Osmanlı Devleti'nde de sinemayla ilgili ilk girişimler ordu içerisinde başlamıştır. Bu bağlamda sinemanın Osmanlı Devleti'ni gelişinden itibaren dönemsel olarak yapımçılığın gelişimine bakılmaktadır.

1.1.1. Sinemanın Osmanlı Topraklarına Gelişi

28 Aralık 1895 tarihinde, Paris'in Capucines Bulvarı'nda bulunan Grand Café'nin alt katındaki Salon des Indiens'te Lumière kardeşler ilk halka açık sinematograf gösterimini yapmışlardır. İlk gösterimlerin ardından sinematograf, başkent İstanbul'a, Osmanlı Devleti topraklarına ulaşmıştır. Lumière kardeşlerin operatörlerinden biri olan Eugène Promio'nun, 1896 senesinde İstanbul'a geldiği ve burada Haliç (Panorama des Corne d'Or /Haliç'in Panoraması) ve Boğaziçi'nde (Panorama des Rives du Bosphore) çeşitli çekimler yaptığı bilinmektedir (Teksoy, 2007: 9). İlk görüntüler İstanbul'da kayda alındığı gibi ilk gösterimler de yine burada yapılmıştır. Âlim Şerif Onaran (1994: 11), Türkiye'deki ilk film gösterimin, 2. Abdülhamid döneminde Bertrand isimli bir Fransız tarafından sarayda gerçekleştiğini belirtmektedir. Onaran, aynı yıl içerisinde Fransız Pathé Film Şirketi'nin İstanbul temsilcisi olan Romanya'lı Sigmund Weinberg tarafından

Beyoğlu semtinde ve İstanbul'un yakalarında halka açık film gösterimlerinin yapıldığını da ifade etmektedir.

Sultan 2. Abdülhamid'in kızı Ayşe Osmanoglu, anilarinda sarayda sunulan bir gosterimden kysaca sz etmektedir. Sinema, saraya ilk olarak buyuk olasilikla 1896 yilinin sonlari, 1897 yilinin baslari arasinda girmiştir (Scognamilla, 2003: 15). Ayşe Osmanoglu, hatıratlarında sinematografin saraya gelişini şöyle anlatmaktadır:

İtalyanlardan başka Bertrand ve Jean adında iki Fransız daha vardı. Bertrand taklid ve hokkabazlık yapar, her sene babamdan izin isteyerek Fransa'ya gider, birtakım yeni şeyler öğrenip gelirdi. Saraya sinemayı bu getirmiştir. O zamanki sinemalar şimdiki gibi değildi. Perde büyük fırçalarla iyice ıslatılır, küçük parçalar gösterilirdi. Bu parçalar pek karanlık görülür, filmler bir dakikada biterdi. Bununla beraber çok yeni bir şey olduğundan hoşumuza giderdi (Osmanoglu, 2008: 76).

Ayşe Osmanoglu'nun hatıratlarında, sinemanın saraya gelişine ilişkin bir tarih yer almamaktadır. Bu sebeple saraydaki film gösterimlerinin hangi tarihlerde yapıldığına dair bir bilgi mevcut değildir. Ancak bu konu hakkında Nijat Özön (2013: 34), Ayşe Osmanoglu'nun ifadelerinden yola çıkarak bu olayın 1896 yilinin sonlari veya 1897 yilinin başlarında gerçekleşmiş olması gerektiği kanaatindedir. Bertrand'ın Lumière operatörü olamaması ve büyük ihtimalle Pathé'den satın alınmış bir sinema aygıtına sahip olması gerekmektedir. Bu sebeple olayın 1896 yilinin sonlarından önce olması imkânsızdır. Diğer taraftan ise Osmanoglu'nun ifadelerine göre perdelerin ıslatılması, filmlerin karanlık olması ve bir dakikadan az sürmesi gibi özellikler olayın 1897 yilinin başlarından öteye gidemeyeceğini düşündürmektedir.

Halka açık olarak yapılan ilk film gösterimi ise İstanbul'un Pera (Beyoğlu) semtinde yapılmıştır. Fransız Pathé'nin İstanbul temsilcisi Sigmund Weinberg tarafından bilet alınarak girilebilen sinematograf gösterileri düzenlemiştir. Bu gösterileri Galatasaray Lisesi'nin karşısında bulunan Sponeck Birahanesi'nde gerçekleştirmiştir. Sonraları ise Concordia Salonu'nda da gösteriler düzenlemiştir. Çok geçmeden, Ramazan aylarında gölge oyunu oynatmakla tanınan Şehzadebaşı Fevziye Kırathanesi'nde de sinematograf gösterileri düzenlenmiştir. Osmanlı topraklarındaki ilk yerleşik sinema salonu olan Tepebaşı'ndaki Pathé'yi de Weinberg açmıştır. Ardından Beyoğlu'nda açılan Majik ve Palas sinema salonları faaliyete girmiştir. Aradan çok geçmeden "Milli" adında bir sinema, Fevziye Kırathanesi'nin yerinde Cevat Boyer ve Murat Beyler tarafından

açılmıştır (Teksoy, 2007: 10). Birinci Dünya Savaşı'na kadar yukarıda adı geçen salonlara ilave olarak birkaç salon da İzmir ve Selanik gibi şehirlerde bulunmaktaydı.

Osmanlı topraklarında ilk film 1905 yılında çekilmiştir. Ancak kim tarafından çekildiği bilinmemektedir. Tek bilgi ise Selim Sırrı Tarcan'ın bu filmde rehberlik yaptığıdır. Bu sebeple filmi çekenlerin yabancı olduğu kanısına varılmaktadır. Yıldız Camii'nin avlusunda çekildiği söylenen filme dair bilgi bulunmamaktadır. 1909'da ise başka bir film çekilmiştir. Sigmund Weinberg, tarafından çekilen film günümüze ulaşamamıştır ancak Servet-i Fünûn Dergisi'nde yayınlanmış bir fotoğrafı bulunmaktadır (Önder ve Baydemir, 2005: 118). Çekilen bu filmler her ne kadar Osmanlı topraklarında çekilmiş olsa da filmi çeken kişiler yabancı olduğu için Türk filmi sayılmamaktadır.

Nijat Özön (2013: 39), Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı yılların Türkiye'de sinema işletmeciliğinin başladığı dönem olduğunu söylemektedir. Ayrıca filmlerin de eskisi gibi kısa olmadığı ve artık tam bir seansı doldurabilecek uzunlukta olduğunu belirtmektedir.

1.1.2. İlk Yerli Yapımlar

Birçok ülkede olduğu gibi Osmanlı'da da sinema ilk olarak ordu tarafından kullanılmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın sürdüğü yıllarda Osmanlı Orduları'nın başkomutanı olan Enver Paşa, Almanya'ya bir ziyaret gerçekleştirmiş ve bu ziyarette Alman ordusu tarafından oluşturulan bir Ordu Film Dairesi'nin faaliyet gösterdiğine tanık olmuştur. Dolayısıyla Enver Paşa da sinemanın önemin o sıra kavramıştır. Tekrardan Osmanlı Devleti'ne döndüğünde ilk iş olarak bir Ordu Film Dairesi'nin kurulması için çalışmalar yapmıştır. Kurulan bu Ordu Film Dairesi ilk başlarda sadece belge filmler çekmiştir. Bu filmler genellikle savaşla ilgili ya da başkomutanın, padişahın resmî ve özel hayatıyla ilgili belge niteliğinde filmlerden oluşmaktadır. Ordu Film Dairesi'nin başına Osmanlı'da ilk film gösterimini yapan Sigmund Weinberg getirilmiştir. Daha sonra ise siyasal düşüncelerden dolayı Weinberg kurumun başından alınmış; yerine yardımcısı olan Fuat Uzkınay getirilmiştir (Onaran, 1994: 13). Böylece Ordu Film Dairesinde Uzkınay dönemi başlamıştır.

Türk sinemasının öncüleri arasında sayılan Fuat Uzkınay'ın sinemaya olan ilgisi 1910 yılında İstanbul Sultanisi'nde Dâhiliye Müdürlüğü görevini yaptığı zamanlarda

ortaya çıkmıştır. Weinberg'e giderek film projeksiyon cihazının nasıl kullanıldığını öğrenmiş; sonrasında ise müdür Ebulmuhsin Kemal Bey'i, okuldaki öğrencilere film gösterimleri yapılması için ikna etmiştir. İleride kurulacak olan Kemal Film'in kurucularından ve aynı zamanda okuldaki öğretmenlerden biri olan Şakir Seden, Fuat Uzkınay ile beraber film seçme işini üstlenmiştir (Özön, 2013: 39). Uzkınay'ı Türk sinemasında önemli kılan asıl olay ise kendisinin seferberlik nedeniyle askere alındığı sırada cereyan etmiştir.

1876-1877 yılları arasında yenilgiyle sonuçlanan Osmanlı-Rus savaşı sonunda, Rus askerinin ulaştıkları en uç nokta olan Ayastefanos'ta (İstanbul'daki Yeşilköy semti) bir Rus anıtı dikilmiştir. Birinci Dünya Savaşı'na giren Osmanlı Devleti'nin bu anıtı yıktığı 14 Kasım 1914 günü, aynı zamanda Türk sinemasının da başlangıcı olmuştur. Anıtın yıkılışı, aynı zamanda asker olan Fuat Uzkınay tarafından kaydedilmiştir. Ancak bu film günümüze kadar ulaşamamıştır. Filmin birkaç kere Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde komutanlara gösterildiği sonrasında ise merkezin Ankara'ya taşındığı sırada başka film şeritlerinin üzerinde sarıldığı bilinmektedir. Diğer taraftan da Uzkınay'dan daha önce Makedonyalı Yanaki ve Milton Manaki Kardeşler tarafından 1911 tarihinde Sultan Mehmet Resat'ın Selanik ve Manastır'a düzenlediği gezileri filme kaydetmiştir. Bu filmler günümüze ulaşmıştır ancak filmi çekenlerin Türk olmaması nedeniyle ilk Türk filmi olarak Uzkınay'ın çektiği film kabul edilmektedir (Teksoy, 2007: 12). Özön'ün (2013:51) ifadelerine göre, Ayastefanos anıtın yıkılmasının filme alınması propaganda amaçlı olarak düşünülmüştür. Merkezi Viyana'da bulunan, Avusturya-Macaristan kökenli bir şirket olan Sascha-Gesellschaft çekim işini üstlenmiştir. Fakat ulusal duygular ön plana çıkınca bu işte yabancı kişilerin yer alması istenilmemiştir. O sırada askere alınmış olan Fuat Uzkınay devreye girmiştir. Uzkınay, film işleriyle ilgilenmektedir fakat sadece projeksiyon cihazını kullanmayı bilmektedir. Bu nedenle Sascha şirketinin elemanları birkaç saat içerisinde kameranın nasıl kullanıldığını Uzkınay'a öğretmiştir. Daha sonra Uzkınay kamerasını anıtın karşısına konumlandırmış ve 14 Kasım 1914'te "*Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı*" filmini çekmiştir. Böylece ilk Türk filmi çekilmiştir.



Görsel 1: Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı

Scognamillo (2003: 24), bazı araştırmacılarda birtakım şüpheler ortaya çıkana kadar ilk Türk filmi olarak *Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* (1914) filminin kabul edildiğini ancak bu konunun kesinliğinin tartışıldığını ifade etmektedir. Ona göre bu tartışma bugün bile kesin olarak sonuçlandırılmamıştır.

Ordu haricinde yarı-resmi bir kuruluş olan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti de sinemayla ilgilenmiştir. Cemiyet, Almanya'dan getirilen cihazlar ile film çekim işlerine başlamıştır. Cemiyetin operatörü ise Kenan Enginsoy'dur. Daha sonra cemiyetin genç üyelerinden olan gazeteci Sedat Simavi, film işleri ile ilgilenmeye başlayınca, Divan Yolu'ndaki binanın alt katına derme çatma bir stüdyo kurulmuştur (Onaran, 1994: 14). Kurmaca olarak çekilen ilk Türk filmi ise Sedat Simavi'nin yönetmenliğini yaptığı “*Pençe*” (1917) filmidir. Simavi, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'ne kazanç sağlamak için cemiyete iki tane film çekmeyi önermiş; bu önerisi kabul edilmiştir. Bunun üzerine “*Pençe*” (1917) ve “*Casus*” (1917) filmleri çekilmiştir. O dönem bu iki filmin çekilmesi için 1500'er lira harcanmıştır. Daha sonra 1918'de Simavi, çekimine çok önceden başladığı ancak bitiremediği “*Himmet Ağa'nın İzdivacı*” filmi tamamlanmıştır (Teksoy, 2007: 12-13). Böylece Türk sinemasında ilk konulu filmler üretilmiştir.

Resmi veya yarı-resmi kuruluşlar ile başlayan film yapımcılığı sonraki yıllarda bireyselleşmiştir.

1.1.3. Muhsin Ertuğrul ve İlk Özel Film Şirketleri

1922 ve 1949 yılları arasındaki dönem, Türk sinemasında “Özel Yapımevleri Dönemi” olarak nitelendirilmektedir. Kemal Film (1921-1924) ve İpek Film (1928-1976) dönemin önemli yapımevleridir. Bu dönemde üretilen teatral temelli filmlerin yönetmenliğini ise, dönemin siyasal ve kurumsal güçlerini arkasında bulunduran ve tek başına tekelleşme oluşturan Muhsin Ertuğrul’dur (Tunç, 2012: 44). Kemal Film’in kurucularından olan Kemal Seden bir dönem Maliye Nezareti Varidat Müdürlüğü’nde memurluk yapmıştır. Sonrasında İstanbul Sultanisi’nde öğretmenlik yapan kardeşi Şakir Seden ve dayıları olan lokantacı Ali Rıza Öztuna ile birleşerek sinema işletmeciliğine başlamıştır. İlk olarak 1914 yılında Sirkeci semtinde Ali Efendi Sineması’nı açmış, sonrasında ise farklı semtlerde 4 salon daha kiralayarak sinema yatırımlarına devam etmişlerdir. 1. Dünya Savaşı sonrasında yine kardeşi Şakir Seden ile beraber yabancı film ithal etmeye başlamıştır. Sedenler Fuat Uzkınay’ı da program müdürü görevine getirerek “Sinema İşleri Şirketi”ni kurmuşlardır (Özgüç, 1996: 128-129). Özön’ün (2013: 84-86) ifadelerine göre Muhsin Ertuğrul, 1922 yılında salon işletmeciliğinin önemli bir kısmını ellerinde bulunduran Seden’leri film yapımına geçmeye ikna etmiştir. Birinci Dünya Savaşı’nda ordunun giyecek ihtiyacını karşılamak üzere Eyüp’te kurulan Defterdar Mencusat Fabrikası’da açılmış olan dikim pavyonlarından biri, Ertuğrul ve Seden’ler tarafından film yapımını yürütmek için kiralamıştır. Böylece Muhsin Ertuğrul ile birlikte Şakir ve Kemal Seden kardeşler tarafından ilk özel yapımevi olan Kemal Film kurulmuştur.

Kemal Film’in stüdyosunda iki yılda altı film çekilmiştir. Bunlar: *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* (1922), *Boğaziçi Esrarı* (1922), *Ateşten Gömlek* (1923) *Leblebici Horhor* (1923), *Kız Kulesinde Bir Facia* (1923) ve *Sözde Kızlar* (1924) filmidir. Bu filmlerin hepsinin yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul yapmıştır. *İstanbul’da Bir Facia-i Aşk* (1922) filminin senaryosunu da yine Ertuğrul yazmıştır (Teksoy, 2007: 17). Diğer filmler yerli ve yabancı uyarlamalardır.

Başarılı bir gişe hasılatı getiren, Halide Edip uyarlaması *Ateşten Gömlek* (1923) filminin ardından Muhsin Ertuğrul’un düşüşü başlamıştır. *Leblebici Horhor* (1923) ve *Kız Kulesi’nde Bir Facia* (1923) filmlerinin istenilen başarıya ulaşamaması Ertuğrul ile Kemal Seden’in arasının açılmasına sebep olmuştur. Türlü bahaneler ileri sürülüp stüdyo

kapatılarak film yapımı durdurulmuştur (Tunç, 2012: 44). Özön (2013: 92) ise Kemal Film'in aslında film çalışmalarına devam edeceğini planlarken stüdyonun kapanma olayını Defterdarlık'taki fabrika müdürünün değişmesine bağlamaktadır. Yeni müdür 2 No.lu pavyonun 48 saat içerisinde boşaltılmasını istemiştir. Hatta stüdyo içerisindeki bütün cihazları yağmurlu bir günde kapının önüne atmıştır. Bu durum karşısında Seden'ler cihazları satarak film yapımından el çekmiştir. Sonrasında sadece işletmecilik ve film ithalatı ile ilgilenmişlerdir.

1922-1924 yılları arasındaki dönemde Muhsin Ertuğrul'un Kemal Film ile birlikte ürettiği yapımlara bakıldığında çoğunluğunun edebi uyarlamalardan oluşan dramalar olduğu görülmektedir. Bu filmler arasında *Ateşten Gömlek* (1923) filminin seçkin yeri bulunmaktadır. Ertuğrul'un Kemal Film döneminin özelliklerinden biri de sansasyon merakıdır. Filmlerin konuları, o yıllarda halkın ilgisini çeken konulardan seçilmiştir. Bir bakıma Ertuğrul'un hayatındaki en tutarlı zaman Kemal Film dönemi olarak görülebilir (Onaran, 1994: 26).



Görsel 2: *Ateşten Gömlek* (1923) film afişi

Ertuğrul, *Sözde Kızlar* (1924) filminden sonra “Muhsin Ertuğrul ve Arkadaşları” adındaki tiyatro topluluğunu kurmuş; Şehzadebaşı'nda bulunan Ferah Tiyatrosu'nda Ibsen, Tolstoy, Shakespeare gibi isimlerin oyunlarını çıkarmıştır. 1925 yılında ise o sıralar Moskova'da bulunan Nazım Hikmet'in aracılığıyla Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB)'ne gitmiştir. SSCB'de kaldığı süre boyunca *Tamilla* (1925) ve *Spartakus* (1926) isimli iki film çekmiştir (Teksoy, 2007: 18). Kayıp olarak bilinen *Tamilla* (1925) filmi 92 yılın ardından 2019 yılında 56. Antalya Altın Portakal

Film Festivali'nde özel gösterim ile seyircinin beğenisine sunulmuştur (www.aa.com.tr). *Spartacus* (1926) filmi ise halen kayıptır.

Sovyet sinemasını tanıma ve orada film çekme şansını yakalayan Ertuğrul, 1928 yılında Türkiye'ye döndüğünde özel bir kuruluş olan İpek Film ile çalışma kararı almıştır (Onaran, 1994: 26). İpek Film, ipek ticareti ile uğraşan Selanikli köklü bir aileden gelen İhsan İpekçi ve kardeşi Kani İpekçi tarafından 1928 yılında kurulmuştur. İhsan İpekçi önceleri Eminönü'nde açtıkları bir bonmarşede¹ (Selanik Bonmarşesi) sinema ve fotoğraf malzemeleri satışı ile uğraşan akrabalarıyla beraber sinema işletmeciliğine başlamıştır. Paramount gibi büyük Amerikan şirketlerinin Türkiye işletmeciliğini yapmıştır. 1928 yılında ise kardeşi Kani İpekçi ile beraber Kemal Film'den sonraki ikinci özel film şirketi olan İpek Film'i kurmuştur (Özgüç, 1996: 85). Ertuğrul, İpek Film ile ilk olarak iki sessiz film çekmiştir. Bunlar: *Ankara Postası* (1928) ve *Kaçakçılar* (1929) filmidir. Ancak *Kaçakçılar* (1929) filmi 1928'de çekime başlamasına rağmen, bir kaza sonucu oyuncuların Karakaş'ın ölümü ve Sait Köknar'ın yaralanması üzerine tamamlanamamıştır. Bu sebeple yarım kalan film daha sonra ilk sesli film olan *İstanbul Sokaklarında* (1931) ile beraber yarı seslendirilmiş bir formatta gösterime sokulmuştur (Onaran, 1994: 26). Bu dönemde sesin sinemaya gelmesi de önemli bir olaydır. İpek Film biraz önce bahsedildiği gibi *İstanbul Sokaklarında* (1931) filmi ile Türk sinemasında ilk sesli film denemesini gerçekleştirmiştir.

İpek Film, *İstanbul Sokaklarında* (1931) filmi ile sinemada yeni bir gelişme olan “sesli film” üzerine eğilmişlerdir. Türkiye'deki teknik yetersizliklerden dolayı filmin seslendirilme işlemi Fransa'da gerçekleştirilmiştir (Tunç, 2012: 51). Filmin bazı sahneleri Yunanistan ve Mısır'da çekilmiştir. Ayrıca Yunan ve Mısırlı yapımcıların da desteğini alan film ilk sesli film olma özelliğinin yanı sıra ilk “ortak yapım” Türk filmidir (Özgüç, 1990: 38). Bu sebeple *İstanbul Sokaklarında* (1931) filmi, Türk sinemasında yeni bir dönemin (sesli film dönemi) başlangıcı olmuştur.

¹ Bonmarşe: İçinde her türlü giyim, süs eşyası, oyuncak vb. satılan mağaza (<https://sozluk.gov.tr>)



Görsel 3: *İstanbul Sokaklarında* (1931) film afişi

İstanbul Sokaklarında (1931) filminin seslendirme aşması Paris'te Essenay stüdyolarında yapılmıştır. Filmin başarısı ve Ertuğrul'un da etkisiyle İpek Film, seslendirme donanımı olan bir stüdyo kurmaya çalışmıştır. Nişantaşı'nda bulunan Vali Konağı caddesinin sonunda eski bir ekmek fabrikası İpek Film tarafından stüdyoya dönüştürülmüştür. *Bir Millet Uyanıyor* (1932) filmi de bu stüdyoda çekilen ilk film olmuştur. Nizamettin Nazif'in senaryosuna dayanan filmde, mütareke yıllarında İstanbul'dan Anadolu'ya silah kaçırانların kahramanlıklarını konu edilmiştir. Bu film düzgün anlatımıyla birlikte Muhsin Ertuğrul'un ilk başarılı filmi olmuştur (Teksoy, 2007: 19-20). Bu filmin başarısı yeterli olmamış ve Muhsin Ertuğrul düşüşe geçmiştir.

Sesin sinemaya girişiyle birlikte izleyicilerin de ilgisi operet ve müzikallere kaymıştır. Ertuğrul da bu alanlara yönelmiştir. Ertuğrul bu dönemde, yabancı film ve oyunlardan uyarladığı *Cici Berber* (1933), *Karım Beni Aldatırsa* (1933), *Söz Bir Allah Bir* (1934), *Milyon Avcıları* (1934) gibi filmleri çekmiştir. Ancak bu filmler istenilen başarıya ulaşamamıştır (Tunç, 2012: 52). Bu dönemde tekrar çekilen *Leblebici Horhor Ağa* (1923) filminde kullanılan figüran sayısı vb. sebeplerden dolayı maliyet ve harcamalar artmıştır. Bunun yanında izleyici tarafından da ilgi göremeyen film, maliyetini karşılayamamıştır. Bu durum İpek Film için tam anlamıyla bir yıkım olmuştur. Bu sebeple İpek Film, bir süre film yapımına ara vermek durumunda kalmıştır (Onaran, 1981: 232-233). İpek Film'in yapım işinden çekilmesi Ertuğrul'un şevkini kırmamıştır ve bu ara dönemde İpek Film stüdyolarını kullanarak kendi adına *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı* (1934-35) filmini çekmiştir. Ancak bu film de yine istenilen başarıya ulaşamamıştır.

Leblebici Horhor krizinden tam üç yıl sonra tekrardan yapım işine giren İpek Film bu kez ihtiyatlı davranarak işe başlamıştır. *Güneşe Doğru* (1937) ile tekrardan piyasaya dönen İpek Film'in bu yapımı Nazım Hikmet Ran tarafından yönetilmiştir. İzleyicilerin *Güneşe Doğru* (1937) filmine ilgi göstermemesine rağmen bu dönemde hükümetin sinema ve filmlerden alınan vergilerde indirimle gitmesiyle İpek Film yapım çalışmalarına devam etmiştir. Fakat hem İpek Film'in hem de Muhsin Ertuğrul'un fikirlerinde herhangi bir değişiklik olmadığı için çekilen filmler başarıya ulaşamamıştır. *Aynaroz Kadısı* (1938) ve *Bir Kavuk Devrildi* (1939) çekilen filmler arasındadır. Bu iki yapımda seyircinin filme ilgisini arttırmak için bazı "açık" sahneler yer verilmiştir. Ertuğrul *Bir Kavuk Devrildi* (1939) filmini çektiği dönemlerde Türk sineması artık yeni bir dönemeçten geçmekteydi. Bu dönemde Türkiye'de ne Ertuğrul tek yönetmendir ne de İpek Film tek yapım şirkettir. Ancak Ertuğrul ve İpek film, ülkede yaşanan bu değişimin farkına varabilmiştir. 1953 yılında Ertuğrul sinemayı kesin olarak bırakana kadar aynı tarzda çalışmaya devam etmiştir (Özön, 2013: 110-115). Ertuğrul'un sinemadaki tekeli yıkılmış ve yeni yönetmenler ile yeni yapımcılar sinemaya girmişlerdir. 1939 yılından sonra Türk sinemasında "Geçiş Dönemi" olarak adlandırılan yeni bir dönem başlamıştır.

1930'lu yıllarda üzerinde durulması gereken konulardan biri de ilk defa sinemacıların örgütlenmesidir. 1932 senesinde "Türkiye Sinema ve Filmcileri Derneği" kurulmuştur. Bu derneğin amacı; film ve sinema işi ile uğraşan kişileri hukuki açıdan korumak, hükümet ile yaşanacak sıkıntılarda filmcileri savunmak, filmcilerin kendi içlerinde meydana gelebilecek problemleri çözmek ve başka ülkelerdeki benzer kurumlar ile bağlantılar kurmaktır. Dernek ilk zamanlar sinemacılar tarafından benimsenmemiş fakat genel sekreter Hasan Kâmil, 1933 yılında Amerika'ya gittiğinde kendini "Türkiye Sinema ve Filmcileri Umumi Mümessili" olarak tanıttığı için yönetim daha sonra istifa etmiş ve sonrasında da dernek dağıtılmıştır (Erkılıç, 2003: 41). Kuruluşun 4 maddelik "nizamnamesi"nde ana hedef şöyle aktarılmaktadır: "**Türkiye'de sinema ve filmciliğin terakki ve inkişafına çalışmaktır.**" (Özgüç, 1996: 10). Kuruluşun faaliyeti kısa sürmüş olsa da ilk defa Türkiye'de sinemacıların örgütlenmelerini sağlamıştır.

1.1.4. Ha-Ka Film ve Tekelleşmenin Sonu

Halil Kamil'in 1934 yılında kurduğu Türk Film Stüdyosu, aradan üç yıl geçtikten sonra Ha-Ka Film olarak isim değiştirmiştir. Bu şirket Muhsin Ertuğrul'un ve İpek

Film'in tekeline son vermiştir. Ha-Ka Film, ilk olarak Almanya ve Fransa'da fotoğrafçılık alanında eğitim gören Faruk Kenç ile anlaşarak üç film çekmiştir. Bunlar: *Taş Parçası* (1940), *Yılmaz Ali* [İlk Polisiye Türk Filmi] (1940) ve *Kıvrıkcık Paşa* (1940) filmleridir. Daha sonra Ha-Ka Film ile anlaşmazlığa düşen Kenç, Necip Ersin tarafından kurulan Ses Film'in ilk filmi olan *Dertli Pınar* (1943) filmini çekmiştir (Tunç, 2012: 59). Kenç, bu film ile bir yenilik getirmiştir. Filmleri sessiz çekip sonradan seslendirmiş ve böylece film sektörünün hemen kolaylıkla benimseyeceği bir sistem başlatmıştır (Teksoy, 2007:27). Uzunca bir dönem Türk filmlerinin sessiz çekilip sonradan dublaj yolu ile seslendirildiği bilinmektedir.

Ha-Ka Film haricinde birçok yeni isim sektöre girmiştir. Bunlar: Adolf Körner, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon ve Orhan M. Arıburnu'dur. Yeni yönetmenlerin ortaya çıkmasının yanı sıra birçok yapım şirketi de kurulmuştur. Hak- Film ve Ses Film haricinde İstanbul Film, Halk Film, Atlas Film, And Film, Ankara Film, Sema Film, Elektra Film, Şark Film, Erman Film, Ömay Film, Azim Film, Güneş Film, İyi Film ve Milli Film yeni kurulan yapım şirketlerindendir (Tunç, 2012: 60). Sözü edilen yeni yönetmenleri sektöre girmesi ve yapım işi ile uğraşan şirketlerin sayısının artmasıyla, Muhsin Ertuğrul ve İpek Film'in tekeli sonlanmıştır.

1.1.5. 1950'li Yıllar ve Yapım İşletmeciliği

Anadolu'da 1950-1960 yılları arasında kırsal alana kadar ulaşan elektrik ve karayolu sinemanın yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Pek çok şehirde yeni salonlar açılmıştır. Ayrıca film üretimi de artmaya başlamıştır. 1947-1948 yıllarında gösterime giren 118 filmde 110'u Hollywood yapımı iken 1950'lerde dengeler değişmiş; Hollywood ve Mısır yapımı filmlerin yerini yavaş yavaş Türk filmleri almaya başlamıştır (Üstündağ, 2018: 66). Bu dönemde sinema, hoş vakit geçirmeye yarayan bir eğlence aracı olarak görülmüştür. Çok sayıda komedi filmleri, kan davası temalı köy filmi, aşk ve namus içerikli film üretilmiştir. Bu dönemin Türk sinemasının yapılanması konusunda önemli bir kilometre taşı olduğu söylenebilmektedir. Yine bu dönemde yılda ortalama iki yüzün üzerinde film üretilmiştir (Türk, 2019: 58). Türk sinemanın endüstriyel boyutunda yaşanan bu gelişmeler, teknik anlamda bir altyapının oluşması ve film üretimi noktasında Türk sinemasını önemli bir noktaya taşımıştır.

1950'lere gelindiğinde Türk sinemasında artık bir sinema dilinin olduğu söylenebilmektedir. Ülkenin kendine has bir sinema ortamı, çekim ve gösterim düzeneği oluşmuştur. Sinema salonlarının açılması, film çekimlerinin artması, dağıtım şirketlerinin açılması, laboratuvarların kurulması ve sektör çalışanlarıyla birlikte sinemanın bir ticari çark haline geldiği söylenebilmektedir. Ayrıca kendine özgü sinema diliyle filmler çeken Ömer Lütfi Akad gibi isimler de bu dönemde kendini göstermeye başlamıştır. Böylece "Sinemacılar Dönemi" başlamıştır. (Kuyucak Esen, 2010:48). Türk sinemasında film üretimi açısından "Altın Çağ" olarak nitelendirilen 1960-1975 yılları arasındaki dönemin temelleri bu yıllarda atılmıştır. 1950'de üretilen film sayısı 22 ve yeni kurulan yapım şirketi sayısı 12 iken, 1959 yılında üretilen film sayısı 79'a ve yapım şirketi sayısı ise 50'ye ulaşmıştır. Ayrıca 1950'li yıllarda sinemada pek çok yenilik ve ilk görülmüştür. Canlandırma filmin (çizgi film) ilk örneğini bu dönemde görülmektedir. Yönetmen Turgut Demirağ'ın *Evvel Zaman İçinde* (1950) filmi ilk canlandırma filmidir. İlk renkli film olan *Halıcı Kız* (1953) Muhsin Ertuğrul tarafından çekilmiştir. Atıf Yılmaz, *Mezarımı Taştan Oyun* (1951) filmiyle ilk büyük gişe başarısını elde etmiştir (Arslan, 2011: 20). Türk sineması adına yeni yönelimlerin ortaya çıktığı bu dönemde yapım ve üretim faaliyetlerinin de artması sinema yapmayı kolaylaştırmıştır.

Bu dönemin önemli gelişmelerinden biri de bölge işletmelerinin kurulması olmuştur. Bu dönemde film dağıtımı bölge işletmeleri vasıtasıyla gerçekleşmiştir. Türkiye, film dağıtımı açısından 7 bölgeye ayrılmıştır. 68 şehir, 6 merkez şehre bölünerek işletme bölgeleri oluşturulmuştur (Sivas Gülçur, 2016: 229). 1950'li yılların başlarında yapımcılar, posta ve demiryolu vasıtasıyla Anadolu'ya film dağıtımı yapmıştır. Adana Bölge İşletmesi'nin 1951 yılında Turan Tung tarafından kurulduğu bilinmektedir (Film Market, 1982'den aktaran Erkılıç, 2003: 70). Adana'dan sonra Ankara ve Samsun'da bölge işletmeleri açılmış; bunları sırasıyla İzmir ve Zonguldak bölge işletmeleri takip etmiştir. Bu bölge işletmelerinin nasıl ve kim tarafından açıldığı bilinmemektedir. Türkiye toplamda 6 bölge işletmesine bölünmüştür. Bu işletmeler, kendi bölgelerinde anlaşmalı filmlerin dağıtımını yapmaktadır. Anadolu'da insanların sinemaya olan ilgisinin artması, film yapımcılığında bölge işletmeciliğini önemli bir konuma getirmiştir (Erkılıç, 2003; 70). Bölge işletmeciliği özellikle 1960'lı yıllarda önemli bir yapım ve üretim merkezi haline gelmiştir.

1.1.6. 1960'lı Yıllar ve Yeşilçam Sineması

1960 yılında gerçekleşen askeri darbe bu dönemin en önemli olaylarından biridir. 27 Mayıs 1960'ta radyodan okunan bildiriyle Türk Silahlı Kuvvetlerinin yönetime el konulduğunu ifade edilmiştir. Orgeneral Cemal Gürsel'in başkanlığını yaptığı Milli Birlik Komitesi'nin iktidarı elinde bulundurduğu duyurulmuştur. Ardından yeni anayasa çalışmaları başlatılmıştır. Böylece 1924 Anayasası'nın Demokrat Parti ve öncesindeki Cumhuriyet Halk Partisi'ne sağladığı iktidar tekeli engellenmeye çalışılmıştır. Yeni anayasa ile Anayasa Mahkemesi getirilmiş, yargı kurumu, üniversiteler ve iletişim örgütlerinin tam özerkliği güvence altına alınmıştır. Bunlara ek olarak ise tek bir partinin mecliste ezici çoğunluğu elde etme olanağını azaltmak maksadıyla nisbi temsil sistemi getirilmiş. Ayrıca anayasaya temel hak ve özgürlükler konulmuştur (Zürcher, 2000: 351-357). Askeri vesayete rağmen 1960 Anayasası'nın özgürlükler bakımından geniş bir yelpazeye sahip olduğu ifade edilebilir. Bu durum her alanı etkilediği gibi sinemayı da etkilemiştir.

Giovanni Scognamillo (1988: 15), 1960 yılını sinemada yeni bir başlangıç olarak nitelendirmektedir. Ona göre 1960 yılı, film üretiminde yeni kazanılmış özgürlüklerin değerlendirilmeye çalışıldığı bir yıldır. Bu da sinemada yeni gelişmelerin yaşanmasına sebep olmuştur. Yeni yönetmenler piyasaya girmiştir. Film üretiminde artmış olmuştur.

1960'lı yıllarda salonlarda yıl boyunca yerli filmler gösterilmiştir. Bunun sebebi ise film üretimi açısından en verimli dönemin yaşanmasıdır (Gümüşkemer, 2018: 22). 1960'lı ve 1970'li yıllar, Türk sinemasında film üretiminin en fazla olduğu dönemdir. Film üretiminde önemli bir derecede artış meydana gelmiştir. 1959 ve 1960 yıllarında, yıllık ortalama film sayısı 95 iken bu sayı 1966 yılında 229'a yükselmiştir. Bu sayede Türkiye, 1966'da en çok film üreten dördüncü ülke olmuştur. İlk sırada 442 film ile Japonya bulunurken, 332 film ile Hindistan ikinci sırada, Hong Kong 330 film üçüncü sırada, Türkiye ise 229 film ile dördüncü sırada yer almıştır (Özön, 1985: 368). 1960'lı yıllarda aynı zamanda sanatsal değeri yüksek Türk filmlerin peş peşe vizyona girmiş ve ulusal bir sinemadan bahsedilebilen hale gelmiştir (Tunç, 2012:91). Böylece 1960'lı yıllar Türk sinemasında hem üretimin arttığı hem de sinemada yeni yönelimlerin ve arayışların ortaya çıktığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır.

1960’larda sinemada yaşanan önemli gelişmelerinden biri de “Toplumsal Gerçekçilik” anlayışının Türk sinemasında da kendini göstermesidir. Toplumsal gerçekçi anlayış ile birlikte toplumun endişelerine ayna tutan ve toplumsal sorunlara eğilen filmler çekilmeye başlanmıştır (Nasiriaghdam, 2016: 37). Metin Erksan’ın yönetmenliğini yaptığı *Gecelerin Ötesi* (1960) filmi toplumsal gerçekçilik geleneğini başlatmıştır. (Teksoy, 2007: 39). Metin Erksan dışında Ertem Göreç, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu ve Lütüfi Akad gibi isimler de toplumsal gerçekçi anlayışta filmler çekmiştir.

1960’larda yaşanan gelişmeler film dağıtımı konusunda bölge işletmelerinin sektöre hâkimiyet kurmasına neden olmuştur. Böylece Anadolu’nun her yeri bölgelere ve alt bölgelere ayrılmıştır. İşletmeciler, salonlar ile doğrudan doğruya ilişkili olduğundan dolayı bölgelerin izleyici profilinin nasıl olduğuna karar vermekteydi. Fakat asıl sorun, işletmecilerin sadece kâr amacı gütmelerinden dolayı yapımcılardan bile daha az sanatsal kaygıları bulunmalarıydı. Filmler doğrudan işletmecilerin verdikleri avanslar ile yapılmaktaydı. Böylece büyük veya küçük fart etmeksizin yapım şirketleri, sanatçılar, çalışanlar, bir şekilde işletmecilerin isteklerine bağımlı kalmıştır (Abisel, 2005: 105-106). Bununla birlikte işletmecilerin filmler üzerindeki nüfuzu, yıldız sisteminin de etkili bir biçimde kullanılmasına sebep olmuştur. Abisel (2005: 108), bu dönemde yönetmenlerin ve senaristlerin fikir üretme konusunda önemli bir rolü olmadığını; yıldız oyuncuların onlardan daha etkili konumda olduğunu belirtmektedir. Yıldız oyuncular, filmlerde canlandırdıkları karakterlere ve hikâyeye dair kendi isteklerin kabul ettirebiliyorlardı.

1960’lı yıllar aynı zamanda bu döneme damgasını vurmuş Yeşilçam sinemasının zirvede olduğu dönemdir. Yeşilçam döneminde yıllık film üretimi en yüksek seviye ulaşmıştır. Bunun sebebi ise Yeşilçam filmlerinin seyirciyle kurduğu bağ olarak görülmektedir.

1.1.6.1. Yeşilçam Sineması

1960’tan 1975’e kadar olan süreçte, film üretiminin en yüksekte olduğu dönem Yeşilçam olarak nitelendirilmektedir. Ayrıca bu dönemde sinema ve seyirci ilişkisi yüksektir. “Yeşilçam” ismi Beyoğlu’nda film şirketlerinin yer aldığı sokaktan gelmektedir (Sivas Gülçur, 2016: 228). Yeşilçam sokağında yer alan film şirketleri ve dağıtımcıları 1960’lı yıllarda Türkiye’de sinema sektörünü ellerinde tutmuştur. Bu sokaktaki film şirketleri, rakiplerinin ne ürettiklerini rahatlıkla öğrenmekteydi. Bu da

yaşanan rekabetin bir göstergesi olmaktadır. (Kırel, 2005: 180). Yeşilçam sineması, bu dönemde yüksek izleyici sayısına ulaşmış ve sayısal olarak çok fazla filmin üretilmesini sağlamıştır. Ayrıca ortaya çıkardığı yıldız oyuncularla toplumdaki popüler kültüre katkı sağlayarak onlarca yıl boyunca toplumu etkileyen önemli öğelerden biri olmuştur (Velioğlu Metin, 2019: 402).

Engin Ayça (1992: 125), sinemanın Anadolu’da yaygınlaşmasının Yeşilçam’ın ortaya çıkmasına önemli katkıda bulunduğunu belirtmektedir. Yeşilçam’ın asıl seyirci kitlesinin taşra insanı olduğunu ifade etmektedir. Bu sebeple Ayça’ya göre Yeşilçam, Türk sinemasının kırsal (taşra) dönemi olarak değerlendirilebilmektedir.

Yeşilçam sinemasının anlatısal olarak da hedef kitlesine uygun bir özelliği olduğu söylenebilmektedir. Gülçur Sivas (2016: 230), Yeşilçam’ın karakteristik özelliklerinden birinin geleneksel anlatı yapısı olduğunu ifade etmektedir. Ona göre Yeşilçam filmleri görsel olmaktan çok işitsel bir yapı formuna sahiptir. Kezban Güleriyüz (1996: 49) de bu konuda bizim “Türk film” olarak tarif ediverdiğimiz ayrıca hafif bir tebessüm ile de gönderme yaptığımız bir Türk filmi üslubunu kabul etmemiz gerektiğini ifade eder. Ayça (1996: 137) ise Yeşilçam’ın popülist bir sinema olduğundan bahsederken, Yeşilçam filmlerinin halkın geleneksel sözlü kültürel yapısına eklemlendiğini ve sözlü kültürle birleştiğini ifade etmektedir. Ona göre Yeşilçam kendinden önceki halk eğlencesi olan meddahlık, orta oyunu, masal ve destan anlatıcılığı geleneklerini kendi anlayışına göre harmanlamış ve devam ettirmiştir.

Yeşilçam kavramı o dönemin aydınları ve sinema yazarları tarafından eleştiri amacıyla kullanılmıştır. Bu kavram aslında popüler sinema üretimini ve kendine özgü yapım anlayışını ifade etmektedir. Yaşanan tartışmalar bir bakıma popüler sinema ve sanat sineması tartışması olmuştur. 1960’lı yıllar “Halk bunu istiyor” önermesi ile insanlara onların istediklerini sunma çabasındaki yapımcılar ile sinemada nitelikli ürünler ortaya koymanın bir sorumluluk olduğunu savunan sinema aydınlarının kavgalarının yoğun bir şekilde gündeme geldiği zamanlardır (Kırel, 2005: 181). Bu dönemde Yeşilçam, kendine has yazılı olmayan kurallar, teamüller ve kalıplar belirlemiş; bunları uygulamıştır. Kuralların temelinde bulunan ölçüt ise halkın filmleri sevmesi; yani filmlerin halkın beklentilerine, kültürüne, mitoslarına denk düşmesidir. Yeşilçam bunu gerçekleştirebildiği için para da kazanmış ve ticari bir sinema haline gelmiştir (Ayça,

1996: 139). Bülent Oran (1996: 285) Keloğlan masalları ile Yeşilçam filmlerinin benzerliklerine vurgu yapmaktadır. Masallarda Keloğlan genellikle zavallı ve yoksuldur. Annesinden başka kimsesi yoktur. Umutsuzluk içindedir. Umarsız ve eziktir. Halkın çoğunluğunu temsil ettiği için halk onda kendini bulmaktadır. Kendini bulmasa dahi onunla bir bağ kurmaktadır. Ayrıca mutlu sonları olduğu için izleyicilere umut kapılarını açmaktadır.

Kırel (2005: 39), Yeşilçam'ın gerek film üretimi gerekse de seyirciyle olan yakın bağından dolayı bu dönemin ideal bir sinema ortamı olduğuna değinmektedir. Ancak ona göre, bu ideal ortam çok geçmeden kendi üretim koşullarını oluşturmuştur. Sinema henüz ekonomik açıdan sağlam altyapıya sahip değildir. Bu sebeple filmlerin üretimi için sektörün dışından gelecek olan borç paralara ihtiyaç vardır. Bu ekonomik ilişki filmlerin üretim mantığını değiştirmiştir. Yapımcılar para kazanmayı birincil hedef haline gelmiştir. Filmlere yatırılan paraların geri gelmesi için tavizler verilmiştir. Bu anlamda seyircinin istekleri doğrultusunda filmler üretilmektedir. Film üreticilerinin gittikçe artan rekabeti de bir noktadan sonra, sinemayla ilgilenen herkesin elini kolunu bağlamış ve bir kısır döngü haline gelmiştir. Bunun yanında bono, çek ve senet kullanımının yaygınlaşması sektörü olumsuz etkileyen bir diğer unsur olmuştur.

Abisel (2005: 109) sektördeki bono, çek ve senet kullanımından bahsederken salon sahipleri, işletmeciler ve hatta set işçilerine varıncaya kadar ödemelerde senet kullanımının sektörü kötü etkilediğine ve bu durumdan en çok senet kırıncılarının² kâr ettiğine değinmektedir. Bu senetlerden bazılarının ödenmemesi durumunda ekonomik zincir geriye doğru sarsılıyor ve intihara varan sıkıntılar yaşanıyordu.

1.1.7. 1970'li Yıllar “Karşıtlıklar Dönemi”

1970'li yıllara gelindiğinde, Türk sinemasının izleyici profilinde değişimler meydana gelmiştir. Artan siyasal olayların sonucunda insanlar, güvensiz sokaklara çıkıp sinemaya gitmek yerine, evlerinde televizyonlarını izlemeyi tercih etmiştir. Şükran Kuyucak Esen (2010: 133), 1970'li yılları, “Karşıtlıklar Dönemi” olarak nitelendirmektedir. Bunun sebebi ise bu dönemde sinema salonlarında eskisi gibi ailece

² Senet Kırıncısı: Bono, çek ve senet gibi kıymetli evrakları vadesinden önce belirli bir komisyon karşılığında nakde çeviren kişi.

izlenebilecek filmlerin bulunmamasıdır. 1970’lerde politik filmlerin ve seks filmlerinin salonlardaki yoğunluğu artmıştır. Yine Kuyucak Esen’in (2010: 133-135) sözleriyle; Yılmaz Güney’in başı çektiği genç kuşağın, gerçekçi olma çabasıyla ortaya çıkardığı o güne kadar yapılmamış sertlikte siyasal eleştiri içeren filmler çekmeye başladığı görülmektedir. Yapımcılar tarafından finanse edilmek istenmese de yönetmenler kendi çabaları ile politik filmler üretmiştir. Diğer taraftan Yeşilçam izleyicisinin sinemaya gitmemesi yapımcıları seks filmleri çekmeye zorlamıştır. 1970’lerin başında televizyonun yaygınlaşması ile neredeyse her evde bir televizyon bulunmaktaydı. Televizyonun hem ucuz olması hem de izlenmesinin kolay olması nedeniyle televizyonlar yavaş yavaş sinemanın yerini almıştır. Böylelikle sinema, izleyici kitlesini meydana getiren kadın ve çocukları televizyona kaptırmıştır. Salonların boş kalması nedeniyle ticari sinema ekonomik krize girmiştir. Krizin üstesinden gelmek için güldürü filmlerine cinsel öğeler yerleştirilmiştir.

1970’li yıllarda Türk sineması üst üste darbeler almış; seks filmleriyle de tamamen çözülmeye başlamıştır. Bir yandan kâr elde etmeyi amaçlayan ve sinemaya zarar veren seks filmleri eleştirilirken, diğer yandan gelir elde etmek için desteklenmiştir. Böylece Türk sineması, en önemli ekonomik kaynağı olan seyirciyi kendine küstürmüştür. Siyasal olayların ve televizyonun etkileri de sinemaya olan ilgiyi azaltmış ve seyirci sayısını düşürmüştür (Erkılıç, 2003: 122). Böylelikle Türk sineması, altın çağını yaşadından kısa bir zaman sonra çöküşe geçmiştir.

1.1.8. 1980’li Yıllar “Darbe Dönemi Sineması”

12 Eylül 1980’de Türk Silahlı Kuvvetleri ülke yönetimine el koymuştur. Parlamento dağıtılmış ve hükümetin görevine son verilmiştir (Zürcher, 2000: 405). Yapılan askeri darbe ile birlikte kendini her alanda gösteren olumsuzluklar sinema sektörünü de etkilemiştir.

Kuyucak Esen (2010: 179), 1980 sonrası Türk sinemasından bahsederken, bu dönemin 12 Eylül darbesinin izlerini taşıdığını ifade ederek sinemaya vurulan ikinci bir darbeden söz etmektedir. Sinemayı hayati anlamda etkileyen bu darbe “Hollywood darbesi”dir. Hem askeri darbenin hem de Hollywood darbesinin aynı döneme rastlamasından dolayı 1980 sonrası sinemanın da “Darbe Dönemi Sineması” olarak nitelendirilmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Türk sineması, tarih boyunca en kişisel, en bencil, en halktan kopuk eserlerini bu dönemde vermiştir. Önceden “halk sineması” olma yolunda ilerleyen Türk sineması darbe ile beraber, bir taraftan “sanat için sanat” anlayışındaki sanat filmlerine yönelirken diğer taraftan ise yarım yamalak ahlaki yapılar üzerine kurulu arabesk film furasına teslim olmuştur (Tunç, 2012: 160). 1980’li yıllarda seks içerikli güldürü filmlerinden eser kalmamıştır. Seks filmleri 12 Eylül’ün yasakları karşısında bir anda salonlardan silinmişlerdir. Ticari sinemacılar hem izleyici çekebilecek hem de yasaklara ve engellere takılmayacak yeni bir tür piyasaya sürmüştür (Kuyucak Esen, 2010: 179-180). Sıkıntıya her düştüğünde kendine bir çıkış yolu bulabilen Türk sineması, 1970’li yıllarda yaşanan ekonomik bunalımları seks filmleri furasıyla, 1980’li yılların baskı yönetimini ise arabesk ve kadın konulu filmler ile atlatmıştır (Özcan, 2013: 67). Ticari sinema, bu dönemde de kendine bir kurtuluş yolu bulabilmiştir.

Türk sinemasının yaşadığı bir diğer sorun da videokasetlerin ortaya çıkmasıdır. Yeşilçam’ın maddi sıkıntılar yaşadığı zamanlarda, para dolu çantalarıyla İstanbul’a gelen video işletmecileri, Avrupa’da yaşayan Türklere videokaset pazarlama işi ile uğraşıyorlardı ve peşin para ile filmlerin gösterim haklarını satın almak istiyorlardı. Bu işletmeciler yapımcıların ellerindeki eski filmlere talip oldular. İflasın eşiğinde olan yapımcılar bu durumu bir kurtuluş olarak görmüştür. Yeşilçam’ın eski ve güçlü şirketleri, eski filmleri topluca elden çıkarmıştır. Kısa sürede piyasayı egemen olan video işletmecileri, haklarını satın aldıkları filmler ile yetinmeyip film yapımı işine girmiştir. Bazıları Türkiye’de de şubeler açmıştır. Bunlara: Videola, Türkkın, Pınar Video gibi stüdyolar örnek gösterilebilir. Tamamen ticari kaygıyla film üreten bu şirketlerin çektiği filmler nitelikli değildi. Çünkü film setinde kimler en ucuza çalışıyorsa onlar çalıştırılmaktaydı. Filmlerin nitelikli olmamasına rağmen videokaset izleyicisinde artış olmuştur. Sinemaya gitmeyen ancak film izleme alışkanlığından vazgeçmeyen izleyiciler, videokasetler ile izleme alışkanlığını pekiştirmekteydi. Bu yeni gelişmelerle birlikte Türkiye’de yapım ve dağıtım için yeni bir pazar kurulmuştur (Abisel, 2005: 116-119). 1980’lerde film yapımının iki farklı biçiminin oluştuğu söylenebilir. Bir tarafta geleneksel yapım-üretim tekniği ile yapılan ve vizyonda gösterilen filmler, diğer tarafta ise yapım-üretim maliyetlerinin oldukça düşük olduğu videokaset sistemidir.

Bu dönemdeki bir diğer gelişme ise “Beyaz Sinema”dır. 1980’li yılların sonlarından itibaren “Beyaz Sinema” olarak tabir edilen İslami Sinema, popülerlik kazanmıştır. Bu

tür filmlere örnek olarak yönetmen Mesut Uçakan'ın *Yalnız Değilsiniz* (1990) ve *Sonsuza Yürümek* (1992) filmleri gösterilebilir (Kanlı, 2011: 81).

1.2. 1990 ve Sonrası Dönemde Türkiye’de Film Yapım Faaliyetleri

1990’lı yıllarda film üretim şeklinde farklılıklar meydana gelmiştir. Türkiye’nin yeni benimsediği finansal yönelimlerle, sinemanın yaşadığı krizden kurulmaya çalışılmıştır. Bu dönemde sponsorluk ve ortak yapım gibi film yapım biçimleri yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu sebeple de yapımcı – yönetmenlerin piyasaya hâkim olduğu görülmektedir. Film yapımında artık karma ekonomik kaynakların ön plana çıktığı görülmektedir. Bu kaynaklar arasında bakanlık desteği, Eurimages desteği, televizyon kanalları ile olan anlaşmalar vb. bulunmaktadır (Tunç, 2012: 168).

1980’lerdeki yapım-dağıtım-gösterim modelinin işlemez hale gelmesi 1990’larda Türk sinemasında bir sektörleşme sorunu olduğunu tartışmaya açmıştır. Gerek siyasal gerekse ekonomik alanlardaki yapısal değişim ve dönüşümlerin sonucunda film üretiminde yaşanan durgunluk, izleyicilerin de düzenli olarak sinemaya gitmemesine neden olmuştur. 1990’lı yıllarla birlikte, özellikle de ticari televizyon yayıncılığının işlemeye başlaması ve izleyicilerin istekleri doğrultusunda yerli filmlere yatırım yapmak ciddi olarak gündeme gelmiştir. Böylece yapımcıların, çalışma-üretme konusunda gerekli şartları düzenleme ve sektörlerini tam anlamıyla “endüstriyel” özelliklere kavuşturma doğrultusundaki girişimleri ve talepleri hız kazanmıştır (Uğur Tanrıöver, 2011: 13-14). 2000’li yıllarda finansal olarak kaynak problemini çözmek için farklı yöntemler kullanmışlardır. Bu dönemde kullanılan kaynaklara bakıldığında; işletmenin kendi kaynakları, eğer daha önce çektiği film varsa o filmin gişe hasılatı, televizyon satışlarından gelen gelirler, bakanlık ve Eurimages gibi kuruluşların sağladığı destekler, DVD satışlarından ve ürün yerleştirmelerden elde edilen gelirler gibi kalemler öne çıkmaktadır (Arslan, 2011: 24). Böylelikle film yapım konusunda eski sistemden farklı olarak birçok yapım sistemi ortaya çıkmıştır.

1.2.1. Devlet Desteği

Filmlere sağlanan devlet desteği bu dönemin önemli gelişmelerindendir. 1990 yılında “Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesi” yürürlüğe girmiştir. Kültür Bakanlığı tarafından, Türk sinemasının altyapı sorununu çözmek amacıyla toplamda 14

milyar lira bütçe onaylanmış ve filmlere destekler verilmeye başlanmıştır. Seçilen filmlerden bazılarına 500 milyon liralık kredi verilmiştir. 500 milyon liranın %50'si hibe, diğer %50'si ise beş yıl vadeli olarak %15 oranında faizli kredidir (Pösteki, 2012: 51-52). 1992 yılında düzenlenen 3257 sayılı kanun ile birlikte sansürün ortadan kaldırılacağı ifade edilmiştir. Ayrıca “Sinema ve Müzik Sanatını Destekleme Fonu”na yeni gelir kaynakları oluşturulmuştur. Fon gelirlerinin artırılmasındaki amaç, sinemanın altyapısını desteklemek, yerli film gösterimi yapacak olan salonları kalkındırmak ve yapımcılara hibe ve kredilerden oluşan bir ekonomik kaynak sağlamaktır (Pösteki, 2012: 52). Böylelikle sinema devlet tarafından desteklenmeye başlamıştır. Bu da sinemanın gelişimine katkıda bulunmuştur.

Sinemanın desteklenmesine rağmen sektörde yaşanan kriz yapımcıları olumsuz etkilemiştir. Yeterli sermayesi olmayan yapımcılar sektörden uzaklaşmıştır. Film yapımcılığı neredeyse yok olma durumuna gelmiştir. Film çekmek isteyen yönetmenler ise kendi filmleri için para bulmak zorunda kalmıştır (Erkılıç, 2003: 163). 1990'larda kendi yapım şirketini kurarak veya ortak yapım, Eurimages, sponsorluk gibi yöntemlerle film çeken yönetmenleri Erkılıç şöyle sıralamıştır:

Yavuz Özkan (Z Film), Ömer Kavur (Alfa Film), Atıf Yılmaz (Odak ve Yeşilçam Film), Sinan Çetin (Plato Film), İrfan Tözüm (Muhteşem Film), Ali Özgentürk (Asya Film), Şerif Gören (Anadolu Film) gibi yönetmenlerin kendi yapım şirketleri aracılığıyla filmlerini gerçekleştirdiği bir dönem başlamıştır. Yavuz Özkan “İki Kadın” (1992), “Bir Sonbahar Hikayesi” (1993), “Yengeç Sepeti” (1994), Ömer Kavur “Gizli Yüz” (1990), Atıf Yılmaz “Düş Gezinleri” (1992), “Gece Melek Bizim Çocuklar” (1993), Sinan Çetin “Berlin in Berlin” (1992), “Bay E”(1994), İrfan Tözüm “Devlerin Ölümü” (1990), “Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri” (1992), Ali Özgentürk “Çıplak” (1992), Şerif Gören “Amerikalı” (1993) gibi filmleri sponsorlar, ortak yapımlar, Kültür Bakanlığı desteği, Eurimages'ın katkılarıyla gerçekleştirmişlerdir (Erkılıç, 2003: 163).

Ekonomik imkânların olumsuzluğu dışında bir de yabancı sermaye ile mücadele etmek zorunda olan Türk sineması, 1990'larda ekonomik sorunlar yaşamıştır. 1987 yılına kadar olumsuzluklarla boğuşan Türk sineması bu tarihten itibaren yeni bir ekonomik krize girmiştir. Ayrıca yabancı Sermaye Kanunu'nda yapılan düzenlemelerle birlikte Amerikan şirketleri dağıtım pazarını ele geçirmiştir. Kriz ve Amerikan şirketlerin piyasadaki egemenliği Türk sinemasını zor duruma düşürmüştür. 1989'da ise Warner Bross ve United International Pictures gibi Amerikan şirketleri Türkiye'de ticari

faaliyetler yürütmeye başlamıştır (Pösteği, 2012: 34-35). Dağıtım pazarının dış sermayenin eline geçmesi nedeniyle Türk filmleri salon bulmakta zorlanmaya başlamıştır.

Devlet, yerli sinemanın yok olma tehlikesi altına olduğunu fark etmiş ve 1990'ların başında kamu desteği konusunda somut girişimlere başlamıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı 1990 yılında kurmaca, belgesel ve canlandırma filmlerin yapılması için maddi destek sağlamaya başlamıştır (Uğur Tanrıöver, 2011: 53). Böylece gösterime giren yerli filmler yavaş yavaş desteklenmiştir.

Tablo 1. 1: Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Destekleme Kurulu'nun desteklediği film sayısı (2005-2010):

Yıl	Uzun Metraj	İlk Uzun Metraj	Yapım Sonrası
2005	14	0	0
2006	10	8	1
2007	24	11	6
2008	16	14	2
2009	16	13	5
2010	15	17	7

Kaynak: Yamaç Okur'dan Aktaran Uğur Tanrıöver, 2011: 54.

1.2.2. Eurimages

Avrupa'daki ülkelerin bir kısmı, 1980'li yıllarda Hollywood'un Amerikan politikaları doğrultusundaki yayılcı anlayışına tepki göstermiştir. Bu tepkiler Hollywood filmlerine kota uygulanması ve Avrupa filmlerinin ortak fonlanması gibi fikirlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Eurimages³, ortak yapım fikri çerçevesinde ayağı yere sağlam basan oluşumdur (Yetkiner, 2019: 43). Eurimages, 1988 yılında kurulmuştur. 26 üyesi bulunan Eurimages'e, Türkiye 28 Şubat 1990 tarihinde üye olmuştur. Eurimages'in amacı; sinema eserlerini yapım ve dağıtım konusunda desteklemek, kuruluşa üye ülkelerin sinema profesyonelleri arasındaki iş birliğini teşvik

³ Eurimages: Yaratıcı Sinematografi ve Görsel-İşitsel Eserlerin Ortak Yapımı ve Dağıtımı Avrupa Destek Fonu.

etmek ve Avrupa film endüstrisinin gelişmesine katkıda bulunmaktır. Eurimages günümüzde ortak-yapım, dağıtım, gösterim ve salonların dijitalleştirilmesi gibi toplamda beş farklı alanda sektöre destek sağlamaktadır (<https://disiliskiler.ktb.gov.tr/TR-132208/eurimages.html>).

Eurimages fonunun en önemli özelliği ise “sanat filmi” yapımını desteklemesidir. Eurimages destekli ortak yapımların sayesinde Türkiye’de sanat filmi yapımına yönelik çabalar artmıştır (Meriç, 2010: 51). Eurimages, film desteklerinde yapımcının kendi ülkesi dışında Avrupa’dan iki ortak yapımcı daha bulunmasını şart koşmaktadır. Bu şartın amacı ise ortak yapım ve dağıtımını teşvik etmek; dublaj ve altyazı giderlerinin bir kısmını karşılamaktır. Bu sayede Avrupa filmlerinin her yerde izlenmesi hedeflenmektedir. Fonun ekonomik kaynaklarını, üye ülkelerin aidatları ve faizsiz kredilerin geri ödenmeleri oluşturmaktadır (Pösteği, 2012: 54).

Tablo 1. 2: 1990-2003 yılları arasında Eurimages desteği alan Türk Filmleri:

Film Adı	Yönetmen	Yapımcı	Yardım Miktarı	Yıl
Robert’s Movie	Canan Gerede	İstanbul F. A.	1,5 milyon FF	1990
Çıplak	Ali Özgentürk	Asya Film	2 milyon FF	1990
Ateş Üstüne Yürümek	Yavuz Özkan	Z Film	1,3 milyon FF	1990
Mavi Sürgün	Erden Kıral	Kantel Film	3 milyon FF	1991
Cemile	Zülfü Livaneli	Inter Film	1,5 milyon FF	1991
Seni Seviyorum Rosa	İşıl Özgentürk	Asya Film	1,5 milyon FF	1991
Şahmeran	Zülfü Livaneli	Inter Film	1,4 milyon FF	1992
Film Adı	Yönetmen	Yapımcı	Yardım Miktarı	Yıl
Fanatik	Şerif Gören	Anadolu Filmcilik A.	1,2 milyon FF	1993

Aşk Ölümünden Soğutur	Canan Gerede	İstanbul Film A.	2 milyon FF	1993
İstanbul Annedir Çocuğum	Ali Özgentürk	Asya Film	1 milyon FF	1994
Sen De Gitme Triandafilis	Tunç Başaran	Magnum Film	1,4 milyon FF	1995
Kuşatma Altında Aşk	Ersin Pertan	Özer Film	1,2 milyon FF	1995
Hamam	Ferhan Özpetek	Prometo Film	0,9 milyon FF	1995
İstanbul Kanatlarımın Altında	Mustafa Altıoklar	Umut Sanat Ürünleri	1,2 milyon FF	1995
Ağır Roman	Mustafa Altıoklar	Belge Film	1,4 milyon FF	1996
Akrebın Yolculuğu	Ömer Kavur	Alfa Film	1,1 milyon FF	1996
İstanbul'u Arıyorum	Atıf Yılmaz	Delta Film	1 milyon FF	1996
Usta Beni Öldürsene	Barış Pirhasan		1,2 milyon FF	1996
Eşkıya	Yavuz Turgul	Filma-Cass	0,9 milyon FF	1996
On My Way	Erden Kıral	Erden Kıral Film Ltd. Şti.	1 milyon FF	1996
Mektup	Ali Özgentürk	Asya Film		1996
Güneşe Yolculuk	Yeşim Ustaoglu	İFR	1,1 milyon FF	1997
Ayrılma	Canan Gerede	Alfa Film	1,7 milyon FF	1997
Hoşça Kal Yarın	Reis Çelik		1,6 milyon FF	1997
Film Adı	Yönetmen	Yapımcı	Yardım Miktarı	Yıl
Yara	Yılmaz Arslan		0,7 milyon FF	1997

Mum	İrfan Tözüm	Muhteşem Film	1,5 milyon FF	1998
Sevgili İstanbul	Seçkin Yaşar	21 Film Atölyesi	1,1 milyon FF	1998
Kaçıklık Diploması	Tunç Başaran	Mine Film	1,2 milyon FF	1998
Sis ve Gece	Sinan Çetin	Aristo Ajansı	1,2 milyon FF	1998
Kayıkçı	Biket İlhan	Sinevizyon	1,1 milyon FF	1998
Güle Güle	Zeki Ökten			1999
Romantik	Sinan Çetin	Plato Film		1999
Melekler Evi	Ömer Kavur	Alfa Film		2000
Sevgilim İstanbul	Seçkin Yaser	Samal Film		2000
Hiçbir yerde	Tayfun Pirselimoglu	Mine Film		2001
Büyük Adam Küçük Aşk	Handan İpekçi			2001
O Da Beni Seviyor	Barış Pirhasan	Filmacass		2002
Çamur	Derviş Zaim		250 bin Euro	2003
Gönderilmemiş Mektuplar	Yusuf Kurçenli	Film F.	190 bin Euro	2003
Bulutları Beklerken	Yeşim Ustaoglu		350 bin Euro	2003
Yazı Tura	Uğur Yücel		320 bin Euro	2003
Karşılaşma	Ömer Kavur	Alfa Film	205 bin Euro	2003

Kaynak: Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü Belgeleri'nden Aktaran Erkilic, 2003: 169-170.

1.2.3. Dağıtım Kanalları

Türkiye’de film yapımcıların en büyük gelir kaynağı dağıtım kanallarıdır. Türkiye’de film dağıtımının üç sacayağı bulunmaktadır. Bunlar: sinema salonları, video pazarları ve televizyon kanallarıdır. Bu dağıtım ağında film, ilk olarak sinema salonunda gösterilmektedir. Vizyon tarihinden yaklaşık olarak üç ay sonra video pazarına girmektedir. Ayrıca video pazarıyla beraber üyelik gerektiren dijital platformlara da dağıtım yapılmaktadır. Vizyon tarihinden yaklaşık olarak altı ay sonra ise filmin hakları ulusal televizyon kanallarına satılabilmektedir (Arslan, 2011: 56).

Tablo 1. 3: 1990-2012 yılları arasında Türkiye’de bulunan sinema salonu sayısı ve perde sayısı:

Yıl	Sinema Salon Sayısı	Perde Sayısı
1990	255	299
1991	263	322
1992	228	291
1993	217	295
1994	220	317
1995	225	325
1996	242	417
1997	211	309
1998	252	447
1999	287	505
2000	284	651
2001	310	784
2002	335	941
2003	343	995
2004	375	1085
2005	389	1114

Yıl	Sinema Salon Sayısı	Perde Sayısı
2006	411	1299
2007	434	1532
2008	473	1678
2009	483	780
2010	491	1894
2011	520	1968
2012	567	2093

Kaynak: Yavuz, dan Aktaran Sevinç, 2014: 109-110.

Televizyon kanallarının dağıtım ağındaki rolü dışında bir de “ön satış”⁴ sistemi bulunmaktadır. 1992-1994 yılları arasında ön satış sistemiyle televizyon kanallarının yerli filmlere desteği önemli derecede artmıştır. Bu dönemde Kanal 6, ATV, Show TV, Kanal D, TGRT gibi televizyon kuruluşları ön satış sistemi ile senaryo aşamasındaki filmlere destek olmuştur (Erkılıç, 2003: 165).

Tablo 1. 4: Kanal 6 tarafından desteklenen filmler:

Film	Yönetmen	Miktar (TL)	Yıl
Düş Gezinleri	Atıf Yılmaz (Yeşilçam Filmcilik)	500 milyon	1992
Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri	İrfan Tözüm (Muhteşem Film)	500 milyon	1992
Zıkkımın Kökü	Memduh Ün (Uğur Film)	500 milyon	1992
Amerikalı	Şerif Gören (Anadolu Film)	500 milyon	1992
İki Kadın	Yavuz Özkan (Z Film)	500 milyon	1992
Gece Melek ve Bizim Çocuklar	Atıf Yılmaz (Yeşilçam Filmcilik)	500 milyon	1993
Kız Kulesi Aşkları	İrfan Tözüm (Muhteşem Film)	500 milyon	1993

⁴ Ön satış sistemiyle filmlerin gösterim hakları önceden satın alınmakta ve filmlere ekonomik destek sağlanmaktadır.

Film	Yönetmen	Miktar (TL)	Yıl
Çözümler	Yusuf Kurçenli (Film F.)	500 milyon	1993

Kaynak: Erkılıç, 2003: 166.

Tablo 1. 5: ATV tarafından desteklenen filmler:

Film	Yönetmen	Miktar (TL)	Yıl
Şahmaran	Zülfü Livaneli (Inter Film)		1994
Manisa Tarzanı	Orhan Oğuz (Premote Film)		1994
Bir Sonbahar Hikayesi	Yavuz Özkan (Z Film)		1994
Ay Vakti	Mahinur Ergun (Mine Film)		1994
İz	Yeşim Ustaoglu (Mine Film)		1994
Yumuşak Ten	Orhan Aksoy (Penta Film)		1994
Ağrı'ya Dönüş	Tunca Yönder (Yeni Yapımlar)	750 milyon	1994

Kaynak: Erkılıç, 2003: 166.

Tablo 1. 6: Show TV tarafından desteklenen filmler:

Film	Yönetmen	Miktar (TL)	Yıl
Sarı Tebessüm	Seçkin Yasar (Doku Film)	400 milyon	1992
Berlin in Berlin	Sinan Çetin (Plato Film)	1 milyar	1992
Tersine Dünya	Ersin Pertan (Özer Film)	750 milyon	1993
Mumya Firarda	Erdal M. Aktaş (White Film)		2002

Kaynak: Erkılıç, 2003: 166.

Tablo 1. 7: Kanal D tarafından desteklenen filmler:

Film	Yönetmen	Miktar (TL)	Yıl
Yengeç Sepeti	Yavuz Özkan (Z Film)		1993
Bir Kadının Anatomisi	Yavuz Özkan (Z Film)		1994

Kaynak: Erkıılıç, 2003: 166.

1.2.4. Sponsorluk

Değişen dünya koşullarının kültür ve sanat alanındaki çalışmaları dönüştürerek onları ticari faaliyet alanı haline getirmesi, sinemanın yapım kaynaklarında önemli gelişmelere yol açmıştır. Sponsorluk sistemi bu gelişmelerin başında gelmektedir. Diğer sektörlerden neredeyse yardım almayan Türk sineması uzun yıllar boyunca kendine yetebilmiştir. Ancak 1970’li ve 1980’li yıllarda yaşanan ekonomik sorunlar yapımcıların piyasadan çekilmesine neden olmuştur. Türk sineması 1990’lı yıllardan itibaren sponsor desteğiyle film çekmeye başlamıştır (Tunç, 2012: 180). Efes Pilsen, sinema filmlerine sponsor olan kurumlardan biridir. Tiyatro, sinema ve müzik gibi alanları desteklemektedir. Efes Pilsen, filmleri doğrudan desteklemenin yanı sıra, İstanbul Film Festivali’nde Fibresci Ödülü’nü alan yönetmenlere bir sonraki projesinde kullanması için 30.000\$ para desteği sağlamaktadır. “Çözölmezler”, “Kız Kulesi Aşıkları”, “Akrebin Yolculuğu”, “Bir Erkeğin Anatomisi”, “Mektup”, “Aşk Üzerine Söylenmiş Her Şey”, “Yerçekimli Aşıklar” ve “Mayıs Sıkıntısı” gibi filmler, Efes Pilsen’in sponsorluğuyla çekilmiştir. Efes Pilsen dışından, Ata Menkul Kıymetler, “Bir Erkeğin Anatomisi” filmine; Kodak, “Sarı Tebessüm” filmine; Telsim “Her Şey Çok Güzel Olacak”, “Şarkıcı” ve “Vizontele” filmine; Persil ise “Hemşo” filmine sponsor olmuştur. Ayrıca TRT “Mavi Sürgün” ve “Yolcu” filmine sponsor olmuştur. Eczacıbaşı Vakfı ise İstanbul Film Festivali’nde ulusal kategoride en iyi film seçilen filme 15.000\$ para ödülü vermektedir (Erkıılıç, 2003: 170-171).

1.2.5. Bağımsız Sinema

Türkiye’de bağımsız sinemanın ortaya çıkması, 1990’lı yıllarda yaşanan kriz ile birlikte düşünülmelidir. Yeşilçam tarzı üretim biçimi ciddi bir krize girmiş ve yapım şirketleri teker teker kapanmaya başlamıştır. Böylece çekilen yerli film sayısında önemli azalma olmuştur. Giderek daralan ekonomik kaynaklar, bağımsız sinemacıları kendilerine özgü tarz oluşturarak farklı yapım olanaklarını denemeye zorlamıştır. Bağımsız sinemacılar özellikle 1990’lı yılların ikinci yarısından itibaren kendilerinden söz ettirmeye başlamıştır. (Taş, 2011: 31-32). Bu dönemde bağımsız yönetmenler kendi olanaklarıyla film çekmeye başlamışlardır. Çekilen bağımsız filmler belirli bir izleyici

kitlesi tarafında ilgi görmüştür. Zeki Demirkubuz'un "*C Blok*" (1994), "*Masumiyet*" (1997), "*3. Sayfa*" (1999), "*Yazgı*" (2001) ve "*İtiraf*" (2001) filmi; Nuri Bilge Ceylan'ın "*Kasaba*" (1998), "*Mayıs Sıkıntısı*" (2000), "*Uzak*" (2002) filmi; Serdar Akar'ın "*Gemide*" (1998), "*Maruf*" (2000) filmi ve Derviş Zaim'in "*Tabutta Rövaşata*" (1996) ve "*Filler ve Çimenler*" (2001) filmi Türkiye'de bağımsız sinemaya örnek olarak gösterilebilir (Erkılıç, 2003: 171).



2. SİNEMANIN EKONOMİ POLİTİĞİ VE SANAT SİNEMASI

Çalışmanın bu bölümde sinemanın ekonomi politiğı ve sanat sineması konularına değinilmektedir. Sinemanın ekonomi politik açıdan incelenmesi önemlidir. Çünkü filmler çekilmeye başlanıp seyirciyle buluşana kadar ekonomik, siyasi, kültürel ve sosyal birçok alanı etkilemektedir. Bu sebeple sermaye sahipliğı, politik ve kültürel ilişkiler filmlerin hangi fikirler doğrultusunda üretileceğıne karar vermede en önemli etken haline gelmektedir. Dolayısıyla bu bölümün ilk kısmında ekonomi politiğın sinemayla olan ilişkisi üzerinde durulmaktadır.

2.1.Ekonomi Politik ve Sinema

Sinema, pahalı bir sanat olduğı için ortaya çıktığı ilk zamanlardan bugüne kadar endüstri ile sürekli iç içe olmuştur. Bu sebeple sinemanın bir yüzü sanata bakarken diğer yüzü ise sermayeye bakmaktadır. Sermayenin ve endüstrinin sinemada önemli bir rol oynaması bazen sinemanın başka amaçlarla kullanılmasını yol açmıştır. Özellikle belirli dönemlerde sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılması buna örnek verilebilir. Film endüstrisinin giderek büyümesi sinemanın ekonomi politik yaklaşımlarla incelenmesini beraberinde getirmiştir. Çalışmanın bu kısmında sinemaya ekonomi politik açısından yaklaşılmıştır. İlk olarak ekonomi politiğın temel konularına değinilmekte daha sonra ise medya ve sinemanın ekonomi politiğine yer verilmektedir.

2.1.1. Ekonomi Politik Kavramı

Uzun bir tarihsel geçmişe ve gelişime sahip olan ekonomi politik, ticari kapitalizmin gelişme dönemine ve aynı zamanda Aydınlanma⁵ çağına denk gelmektedir. Ekonomi politik, merkantilizm olarak bilinen kapitalizmin ticari döneminde, giderek egemen olan kapitalist toplumsal düzeni açıklamak amacıyla kullanılmıştır (Yaylagül, 2009: 151). Ekonomi politiğın kökeni İskoç aydınlanmasına, Adam Smith ve Adam Ferguson'un yazılarına kadar dayanmaktadır (Garnham, 2008: 117). Ekonomi politiğın bilim niteliğini kazanması ise 18. yüzyılda fizyokratlar ve Adam Smith'in çalışmalarıyla olmuştur. Ekonomi politik, kapitalizm ve sanayi devrimle birlikte toplumun zenginleşmesini açıklamak için geliştirilmiştir (Yaylagül, 2014: 141). Vincent Mosco

⁵ Aydınlanma çağı: Avrupa'da Rönesans'tan sonra gelen, usun ve bilimin gelişip egemen olduğı yüzyıl.

(2009: 2), *The Political Economy of Communication* isimli kitabında ekonomi politiği dar anlamda iletişim kaynakları da dâhil olmak üzere karşılıklı olarak kaynakların üretimini, dağıtımını ve tüketimini oluşturan sosyal ilişkilerin, özellikle güç ilişkilerinin incelenmesi olarak tanımlamaktadır. Engels (2003: 169) ise ekonomi politiği, genel anlamda insan toplumlarındaki maddesel yaşam araçlarının üretim ve değişimini yöneten yasalar bilimi olarak tanımlamaktadır. Ona göre üretim ve değişim birbirinden farklı işlevlerdir. Üretim, değişim olmadan var olabilir ancak değişim, üretim olmadan var olamaz. Üretim ve değişim işlevinin kendine özgü yasaları bulunmaktadır. Üretim ve değişim devamlı olarak birbirini koşullandırmakta ve etkilemektedir. Nikitin (2006: 21)’e göre ise ekonomi politik, temelini maddi varlıkların ve üretim biçimlerinin oluşturduğu toplumsal gelişmeleri incelemelidir. Ayrıca ekonomi politiğin salt olarak üretimi değil, üretim içerisinde insanlar ile kurulmuş olan ilişkiler açısından toplumu incelediğini vurgulamaktadır. Ona göre ekonomi politik üretim ile ilgilenmez. Bunun yerine ekonomi politik, üretimdeki insanlar arasındaki toplumsal ilişkiler ve üretimin toplumsal yapısıyla ilgilenir. Phil Graham (2007: 227) ise daha bütüncül bir tanım yaparak ekonomi politiği, her türden değerin üretildiği, dağıtıldığı, değiş tokuş edildiği ve ekonomik olarak tüketildiği bir alan olarak görmektedir. Ayrıca gücün nasıl üretildiği ve siyasi olarak nasıl uygulandığı; tarihin herhangi bir yerinde ve zamanında toplumsal yaşamın bu yönlerinin nasıl şekillendiğini anlamakla ilgili olduğunu ifade etmektedir.

İktisadi süreçleri yöneten ve toplumsal yasaları araştırmayı amaçlayan ekonomi politik, iktisadi faaliyetler boyunca sürekli tekrar edilen ilişkileri inceleyen teorik bir bilimdir. Ekonomi politik, ekonomik süreçleri kendi içinde bulunan iktisadi yasalarla birbirine bağlı bir bütünsellikle ele almaktadır. Ekonomik yasaları tarihsel bir şekilde incelemektedir. Ekonomi politiğin temelinde, toplumların ihtiyaçlarını karşılayan materyal araçların üretimi ve dağıtımlarındaki gelişimi ve değişimi bulunmaktadır (Yaylagül, 2014: 142-143). Ekonomi politik, üretim ve değişimdeki evrim sürecinin her aşamasına özgü yasaları ayrı ayrı incelemekte ve bu incelemenin sonucunda üretim ve değişim için her zaman geçerli yasalar saptayabilmektedir (Engels, 2003: 170). Mosco (2009: 3), üretim ve değişim süreçlerinden bahsederken “kontrol” (control) ve “hayatta kalma” (survival) kavramları üzerinden konuya açıklama getirerek ekonomi politiğin sosyal yaşamda kontrol ve hayatta kalmayı incelediğini belirtmektedir. Ona göre kontrol, özellikle bir toplumun kendini nasıl organize ettiği, işlerini nasıl yönettiği ve tüm

toplumların kaçınılması mümkün olmayan değişimlere nasıl uyum sağladığı gibi konuları kapsamaktadır. Hayatta kalma ise toplumların kendilerini yeniden üretmek ve toplumu ayakta tutmak için ihtiyaç duydukları şeyleri nasıl ürettikleri anlamına gelmektedir. Bu yoruma göre kontrol kavramı bir toplumdaki ilişkileri biçimlendirdiği için politik bir süreçtir. Hayatta kalma ise üretim ve yeniden üretim sürecini kapsadığı için temelde ekonomiktir. Kontrol ve hayatta kalma kavramları üzerinden yapılan bu açıklama, tüm insani faaliyetleri ve tartışmalı da olsa tüm yaşam sürecini kapsamaktadır.

Yaylagül (2009: 152), ilk olarak Adam Smith'in çalışmalarında görünür olan ekonomi politiğın, gelişen kapitalist sisteme ahlaki olarak bir temel ve açıklama kazandırmak için kullanıldığını ifade etmektedir. Ona göre kapitalist sistemle beraber, feodal sistemde olduğu gibi kendi kendine yetebilen üretim tarzından pazar odaklı bir ekonomiye geçilmiştir. Temel olarak ekonomi politik bilimi, feodal sistemin içinde gelişmiş olan kapitalist ekonomik sistemin meydana getirdiği toplumsal sorunları çözümlemeyi amaçlamaktadır. Bu sebeple ekonomi politik toplum bilimlerinin babası konumunda yer alarak tarihsel ve ahlaki bir kaynaktan beslenmektedir. Kellner (2008: 151) ekonomi politiğın yapılanma şeklinden bahsederken kapitalist toplumlardaki kültürel üretime dikkat çekmektedir. Ona göre kapitalist toplumlar, kültürel üretimi kâr ve pazar merkezli kılabilmek amacıyla kurum ve pratikleri, metalaştırmanın ve sermaye birikiminin mantığına uyacak şekilde yapılandıran egemen bir üretim şekline göre örgütlenmiştir.

Ekonomi politik ilk olarak liberal kuram tarafından ele alınmıştır. İlerleyen dönemlerde ise özellikle Karl Marx'ın geliştirdiği düşünlerle birlikte, eleştirel ekonomi politik anlayışı ortaya çıkmıştır. Yaylagül (2009: 161), liberal ekonomi politiğın temel argümanlarından bahsederken toplumun bireylerden oluştuğu ve bütün bireylerin eşit olduğunu ifade etmektedir. Liberal yaklaşıma göre bireyler arasındaki ilişkiler piyasa mekanizması aracılığıyla kurulmaktadır. Piyasa serttir ve piyasada çokseslilik bulunmaktadır. Devlet mekanizması toplumun üzerinde ve dışındadır. Aynı zamanda devlet, pazar mekanizmasının işleyişine müdahalede bulunmamaktadır. Böylece liberal ekonomi politik yaklaşım, ekonomi ile politik süreçler arasında bir set kurmakta ve ekonomiyle politikayı birbirinden ayırmaktadır. Oysa kapitalist devlet sistemi olmadan kapitalist ekonominin işlemesi mümkün değildir.

2.1.2. Eleştirel Ekonomi Politik

Anaakım (liberal) ekonomi politik, özellikle Karl Marx tarafından eleştirilmiştir. Marx eleştiri yaparken yaparken tarihsel ve materyalist yaklaşımı kullanmaktadır. Bu anlayışa göre kendi koşullarını oluşturan insanlar, toplumsal faaliyetlerin diğer alanlarını şekillendirmektedir. Yani insan doğası, onların üretimini belirleyen maddi koşullara bağlıdır. Başka bir ifade ile insanların kullandıkları üretim araçları ve toplumsal olarak üretimi örgütleme biçimlerine dayanan üretim ilişkileri, toplumun gerçek temelini oluşturmaktadır. Bu temel üzerinde yükselen siyasi üstyapı ve ona uygun toplumsal bilinç biçimleri, bütün düşünsel, siyasal ve toplumsal yaşamı koşullandırmaktadır (Yaylagül, 2009: 164).

Eleştirel ekonomi politik yaklaşımı, belirli noktalara eleştiriler yönelterek anaakım ekonomi politikten ayrılmıştır. Bu ayrışma temelde dört esasa dayanmaktadır. Golding ve Murdock (2014: 53)’a göre bu ayrımların ilki bütüncül (holistic), ikincisi tarihseldir. Üçüncüsü merkezi olarak devlet müdahalesi (public intervention) ile kapitalist girişim arasındaki denge ile ilgilenir. Dördüncüsü ise diğerlerinden daha önemli olan adalet, eşitlik ve kamu yararı gibi ahlaki problemlerle ilgilenebilmek için verimlilik (efficiency) gibi teknik meselelerin üzerine eğilmektedir. Özçetin (2018: 209-210) ise eleştirel ekonomi politğin özelliklerini sıralarken beş temel özelliğe vurgu yapmaktadır. Ona göre eleştirel ekonomi politik ilk olarak toplumsal değişim ve tarihsel dönüşümlere odaklanmaktadır. Eleştirel ekonomi politik anlamlandırmaya çalıştığı yapıları donuk, hareketsiz yapılar olarak düşünmek yerine her zaman için değişim ve dönüşümün nasıl meydana geldiğini anlamaya çalışmaktadır. İkinci olarak, eleştirel ekonomi politik bütüncüldür. Bu sebeple eleştirel ekonomi politik, toplumu ve toplumsal ilişkileri bağımsız tekil unsurlar olarak görmemektedir. Aksine toplumsal, siyasal ve ekonomik ilişkilerin birbirine kenetlendiğini ve birbiriyle bütünleştiğini savunmaktadır. Üçüncü olarak eleştirel ekonomi politik bir ahlak felsefesine dayanmaktadır. Anaakım yaklaşımın aksine kâr ve verimlilik konularında eleştirel davranmaktadır. Örneğin bir medya kuruluşunun kâr ve verimliliğini araştırmak yerine, kârın ve verimin kaynaklarına, verilen tavizlere, emek sömürsüne veya medyanın yabancılaştırıcı etkilerine odaklanmaktadır. Dördüncü olarak eleştirel ekonomi politik “praksis” fikrine dayanır. Praksis, genel anlamıyla insanların dünyayı inşa ederken ve değiştirirken başvurdukları özgür ve

yaratıcı etkinliğe karşılık gelmektedir. Beşinci olarak Golding ve Murdock'un da bahsettiği gibi eleştirel ekonomi politik kapitalist girişim ve devlet müdahalesi arasındaki dengeyi incelemektedir.

Anaakım ekonomi politik, kapitalizmin egemen bireyleri üzerine eğilirken, eleştirel ekonomi politik ise iktidar oyunu ve toplumsal ilişkilere odaklanmaktadır. Eleştirel ekonomi politik, anlam üretimi ve tüketimin toplumsal ilişkilerdeki yapılanmış bakışsımsızlık tarafından nasıl her düzeyde şekillendirildiğini ortaya koymakla ilgilenir. Bunlar; haberin, medya sahipleri, editörler veya gazeteciler ile haber kaynakları arasındaki ilişkiler tarafından yapılandırılma şeklinden, televizyon izlemenin ev yaşamını düzenlenmesi ve ailedeki iktidar ilişkilerini etkilenmesine kadar uzanmaktadır (Golding ve Murdock, 2014: 54).

2.1.3. Medyanın Ekonomi Politik

Medyanın ekonomi politik; kitle iletişim araçlarının sahiplik yapısı, bu yapıdan beslenerek gelişen medya-iktidar ilişkileri ve bu ilişkilerin medyada üretilen içeriklere nasıl yansıdığı gibi konular üzerine eğilmektedir. Adorno, Chomsky, Herman, Murdock, Garnham, Golding, Mosco gibi isimlerle birlikte biçimlenen medyanın ekonomi politik, temelde Marksist gelenek içinde şekillenen eleştirel ekonomi politığe dayanmaktadır. Özgürlük, serbest rekabet, eşitsizlik ve sömürü ilişkileri temelinde kurulmuş olan kapitalizme bir eleştiri olan Marksist ekonomi politik, özellikle Frankfurt Okulu düşünürlerinin öncülüğüyle kitle iletişim araçlarının işlev ve işleyişine dair incelemelere de uyarlanmıştır. Medyanın ekonomi politikine göre kapitalist sistem içinde büyük sermayenin sahipliğinde şekillenen kitle iletişim araçlarının; sistemdeki siyasal ve ekonomik güçlerle nasıl işbirliğine girdiği, egemen yapıda nasıl yerini aldığı, egemen kesimlerin kitleleri kandırma çabalarına nasıl ortak olduğu eleştirel bir bakışla incelenmektedir (Güngör, 2018: 145). Ekonomi politik yaklaşım, medyayı endüstriyel düzeyde ve diğer endüstriler ile ilişkisi içerisinde ele almakta ve medyanın mülkiyeti, kontrolü gibi temel meselelerin üzerine eğilmektedir. Ayrıca tekelleşme, ticarileşme, uluslararasılaşma, kâr güdüsü ve reklam gibi konuları sorunsallaştırmaktadır. Bu bakımdan ekonomi politik en genel anlamda mevcut olan düzenin (kapitalizmin) incelenmesi olarak görülmektedir (Aras, 2008: 11).

Medya ve kültür yapılanmaları, siyasal otoritelerin ve pazar ekonomilerinin sınırlandırdığı bir ortamda faaliyet göstermektedirler. Medyanın ekonomi politiği de böyle bir ortamda medya içeriklerini ve kültürel alanda yapılan üretim ve dağıtım süreçlerini incelemektedir. Kapitalist sistem içerisinde birer emtia olarak üretilen kültürel ürünler ile içeriklerin dağıtımı ve tüketimi, egemen üretim yapısının kurallarına bağlıdır. Fakat kültürel ürünler ve içerikler, üretilen diğer emtialardan farklı olarak ayrıca ideolojik bir işlevi de yerine getirmektedir. Bu işlevler, egemen toplumsal yapının ve iktidar ilişkilerinin meşrulaştırılmasını, pekiştirilmesini ve yeniden üretilmesini sağlamaktadır (Yaylagül, 2014: 143-144). Medya alanındaki ekonomi politik incelemeler, medyada üretimin nasıl yapıldığı, üretilen ürünlerin tüketiciye nasıl ulaştığı, ürünlerin izleyicilerin bilinci, davranışları ve gündelik yaşam pratikleri üzerine nasıl bir etkisi bulunduğu gibi konuları kapsamaktadır. Bu bağlamda ekonomi politik, medyanın üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerini bir bütünlük içerisinde ekonomik ve sosyal süreçlerle ilişkilendirerek anlamaya ve açıklamaya çalışmaktadır (Bulut, 2009: 8). Bu sebeple medya emtialarının üretiminden tüketiciye ulaşmasına ve sonrasında toplumdaki yansımalarına kadar devam eden süreçte ekonomik ve politik ilişkilerin incelenmesi söz konusu olmaktadır.

Ekonomi politikçiler, genellikle daha geleneksel bir Marksist yapıyı kabullenmektedirler. Bu bağlamda Marks'ın altyapı/üstyapı benzetmesini kullanarak ideolojinin, ekonomik altyapı tarafından belirlenen bir üstyapı olduğunu belirtmektedirler (Shoemaker ve Reese, 2014: 106). Eleştirel ekonomi politiğe göre toplumsal bilinç, bireylerden ziyade yönetici sınıf tarafından oluşturulmaktadır (Şeker ve Uzun, 2018: 109). Toplumsal bilincin oluşumunda medyanın önemli rolü bulunmaktadır. Curran, Gurevitch ve Woollacott (2005: 21) medyanın rolünden bahsederken medyanın asıl amacının, yanlış bilinç üretimiyle medyaya sahip olan ve medyayı kontrol eden sınıfın çıkarlarını meşrulaştırmak olduğunu belirtmektedir.

Güngör (2018: 145-146) kitle iletişim araçları üzerine inceleme yapanların temelde mülkiyet ve sahiplik yapısı üzerinde durduğunu belirtmektedir. Ona göre ekonomi politik incelemeler, kitle iletişim araçlarının mülkiyetinin kimlerde olduğu, nasıl bir sahiplik yapısının bulunduğu, kurumsal yönetimin hangi kurallar ve ilişkiler çerçevesinde belirlendiği, medya patronlarının toplumdaki diğer egemen güçlerle nasıl bir ilişki içinde olduğu gibi sorular üzerine eğilmektedir. Ayrıca bu süreçlerin, kitle iletişim araçlarının ileti örgüsünü nasıl etkilediği çözümlenmeye çalışılmaktadır. Murdock (1978: 112)

ekonomi politiğın kendini devlet-ekonomi ilişkilerinin merkezinde varsaydığını ifade etmektedir. Bu sebeple ekonomi politik, devlet (hükümet) ve medya ilişkileriyle de ilgilenmektedir. Medyanın ekonomi politiğı, anaakım yaklaşımın aksine medyayı hükümetleri halk adına denetleyen ve kamuya karşı sorumlu olan kurumlar olarak görmenin geçersiz olduğunu belirtmektedir. Çünkü kapitalist devlet ve kapitalist ekonomi ilişkileri, medyanın kapitalist bir gurubun siyasi ve ekonomik çıkarlarına hizmet eden kurumlara dönüşmesine sebep olmuştur (Yaylagöl, 2014: 144-145).

Medya kuruluşları kapitalist ekonomi içerisinde, kapitalizmin gerektirdiğı şekilde örgütlenen ekonomik yapılardır. Medya kuruluşları birer ticari işletme olduğu için bu kurumlarda üretilen ürünler (haber, sinema filmi, TV programı vs.), kültürel değere sahip olduğu kadar ekonomik değere de sahip metalardır. Üretilen metaların ekonomik değerleri, onların üretim biçimini ve üretim koşullarını da belirlemektedir (Öztekin, 2008: 132). Witten (2014: 391-392), medyada üretilen içeriklerin aynı anda hem meta hem de kamu malı olması nedeniyle bu ürünlerin sorgulanması gerektiğini ifade etmektedir. Ona göre medya kuruluşlarının ürünleri kâr amaçlı kullandığından dolayı üretilen içerikler özel birer metadır. Ayrıca bu içerikler, belirli seviyeye kadar kamusal alanı inşa ettiğinden aynı zamanda kamu malı olarak görölmektedir. Bu nedenle medya kuruluşları bir taraftan toplumsal, kültürel ve politik bir fonksiyona sahipken diğer taraftan ekonomik çıkarlar tarafından yönlendirilmektedir. Medya içeriğinin bu ikili doğası sebebiyle medyanın bağımsız bir güç olduğu, demokrasiyi ve kamusal çıkarları doğal olarak koruduğı varsayımları sorgulanabilir hale gelmektedir. Medyanın ekonomi politiğı, tam da bu noktada kitle iletişiminde pusulanın hangi tarafa işaret etme eğiliminde olduğunu tespit etmeye çalışmaktadır. Böylece medya üzerine ekonomi politik bir yaklaşımla inceleme yapanlar, ticari amaç ve kamusal sorumluluk arasındaki tartışmalı durumun, etik ilkesiyle de ilişkilendirilerek belli bir uzlaşmaya taşınması yönünde birtakım görüş ve öneriler geliştirmeye çalışmışlardır. Bu görüşe göre medya, kendi varlığını devam ettirmek amacıyla kazanç sağlayacak faaliyetlerde bulunabilir; ancak bunları, kamusal sorumluluğunu göz ardı etmeksizin yapmak zorundadır. Ne kadar kârlı olursa olsun medya, kamu yararıyla zıt ve tutarsız faaliyetlere girişmemelidir. Toplumsal sorumluluk olarak isimlendirilen bu ilkeye, özel sektörün serbest rekabet ortamında faaliyet gösteren kitle iletişim kurumlarının uymadığı görölmektedir (Güngör, 2018: 147-148). Kamu

yararı ve kazanç konusundaki tartışmaların boyutu medya alanındaki şirketleşme ve holdingleşmeyle birlikte daha da ileri bir boyuta taşınmıştır.

Medyanın ekonomi politiği yaklaşımı kültürel ürünlerin üretimini ve bu üretim sürecinde meydana gelen dönüşümleri incelemektedir. Yaklaşımın özellikle üzerine durduğu bir diğer nokta ise kültürel alanda şirket egemenliğinin sürekli olarak büyümesidir (Özçetin, 2018: 211). Golding ve Murdock (2014) şirketleşmenin bir sonucu olarak medya sahiplerinin, demokrasinin yaşayabilmesi için gerekli olan enformasyon akışını kısıtlayabileceklerini ifade etmektedir. Yirminci yüzyılın başında büyük medya baronlarının yükselişiyle birlikte bu kısıtlamaların arttığı görülmektedir. Örneğin Birleşik Devletler'deki Pulitzer⁶ ve Hearst⁷ ile Birleşik Krallık'taki Northcliffe⁸ gibi mülk sahipleri sadece yüksek tirajlı gazetelere ya da şirket zincirlerine sahip olmakla kalmamış, ayrıca medyayı siyasal hedeflerini gerçekleştirmek veya uyuşmadıkları kişileri kötülemek için kullanmışlardır. Bu durum merkezi iletişim sektöründe önemli hisseleri olan çoklu-medya holdinglerinin ortaya çıkmasıyla daha da pekişmiştir. Rupert Murdoch'un News International imparatorluğu buna örnek olarak gösterilebilir. Medya holdinglerinin yükselişi, mülkiyet sahibinin gücünü potansiyel olarak kötüye kullanmasıyla ilgili eski tartışmalara bir yenisini daha getirmiştir. Kültürel üretim, şirketin farklı medya çıkarları arasındaki kesişimleri kullanan “görevdeşlikler” (synergies) çerçevesinde kurulan ticari stratejilerce de etkilenmektedir. Şirketin gazeteleri, kendi televizyon kanallarına bedava reklam imkânı sağlamakta ya da plak ve kitap birimleri film biriminin piyasaya sürdüğü yeni bir filmle bağlantılı ürünler üretmektedir. Bu durum da piyasada kültürel ürünlerin çeşitliliğinin azalmasına sebep olmaktadır. Sayısal anlamda dolaşımda daha fazla ürün olmasına rağmen bu ürünler birbirine benzemektedir.

Sönmez (2014: 87), ayrıca konunun başka bir boyutuna değinerek medya ürünleri üretiminin, sadece ekonomik kazanç sağlamadığına; bunun haricinde “ekonomi dışı” faydalar da sağladığına dikkat çekmektedir. Ona göre medya üretimi, ideolojik yeniden üretime olan katkısından dolayı sahiplerine veya onu kontrol edenlere ekonomi dışı bir nüfuz sağlamaktadır. Bu güç herhangi bir meta üretiminin getirisinden çok daha fazla bir

⁶ Joseph Pulitzer: Macar kökenli Amerikalı gazeteci.

⁷ William Randolph Hearst: Amerikalı iş adamı, gazeteci ve politikacı.

⁸ Northcliffe: (Asıl ismi “Alfred Harmsworth”) İngiliz medya patronu.

kazanç sağlamaktadır. Şeker ve Uzun (2018: 110) ise bu kazanç nedeniyle maddi hiçbir getiri beklemeden medyaya yatırım yapılabileceğinin; hatta ekonomik olarak zararın bile göze alınabileceğini ifade etmektedir. Bu sebeple medya, nüfuz gücünü artırmada önemli rol oynamaktadır. Aynı şekilde Herman ve Chomsky (2012: 15) de medyanın, kendini denetleyen ve ekonomik olarak finanse eden güçlü toplumsal grupların çıkarlarına hizmet ettiğini ve onların lehine propaganda yaptığını belirtmektedir.

Eleştirel ekonomi politik, aynı zamanda medya ürünlerini satın alan kitlenin, satın alma tercihinin nasıl geliştiğini de açıklamaktadır. Klasik ekonomi politikçiler, serbest pazarda herkesin özgür satın alma ve kullanma imkânlarına sahip olduğunu savunurken eleştirel ekonomi politikçiler ise böyle bir özgürlükten bahsetmenin söz konusu olmadığını söylemektedir. Eleştirel ekonomi politikçilere göre bireyin tercihleri, aslında kendi tercihleri değil; başkaları tarafından oluşturulmuş tercihlerdir. İnsanlar kendilerine sunulmuş olan seçenekler arasından tercih yapmaktadır. Sunulan seçenekler ise temelde birbirinin aynısı olan seçeneklerdir (Güngör, 2018: 148). Böylece satın alma sürecinde bir özgürlükten bahsetmek mümkün değildir.

Bireysel tercihler meselesinde eleştirel ekonomi politikçilerin üzerinde durduğu bir diğer konu ise reklamcılıktır. Yaylagül (2014: 163) reklamcılığın toplumsal bir iletişim biçimi olduğunu belirterek, endüstriyel pazar ekonomilerinde reklamcılığın temel kurumlardan biri olduğunu ifade etmektedir. Ona göre reklamcılar, kimlik, prestij ve anlamlar sistemi oluşturmaktadır. Reklamı yapılan ürünlerle hayat biçimleri, sembolik değerleri ve estetik zevki birleştirilmektedir. Reklamlar bireylere moda olanı göstermektedir. Ayrıca insanlara popüler ve başarılı olmak için neler yapması gerektiğini söylemekte ve bu amaçlara ulaşmak için kitleyi belirli ürünleri almaya ikna etmektedir. Reklamlar, bireylerin toplumsal yeniden üretiminde önemli bir yeri olan kalıplaşmış anlam sistemlerini oluşturmaktadır. Kapitalist sistemde pazar, sadece ürünlerin ve paranın dolaştığı bir mekanizma değil aynı zamanda kültürel bir sistemdir.

2.1.4. Sinemanın Ekonomi Polisiği

Günümüzde sinema, insanların gündelik yaşamlarında -kişiden kişiye göre değişse de- hayatın bir parçası olmuştur. Gerek salonlarda gerekse de dijital ekranlarda (Tv, bilgisayar, tablet, telefon vb.) filmlere ilginin yoğunlaşması, sinemayı günümüzde önemli kitle iletişim aracı olarak öne çıkarmaktadır. Bu nedenle sinema, birçok araştırmaya konu

olmuştur. Çalışmanın bu kısmında sinema, ekonomi politik yaklaşım çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Ekonomi politik çalışmalarında, sinemanın da içinde bulunduğu kültür endüstrileri, ekonomik olarak ham materyallerin, üretilen ürünlerin ve zenginliklerin üretim ve dağıtım boyutu ele alınmaktadır. Politik olarak ise toplumsal süreçlerin düzenlenmesinde güç ve iktidarın etkisi yer almaktadır (Yaylagül, 2009: 166-167). Ekonomi politik yaklaşımına göre yapım şirketleri, hem ticari bir kuruluş olduğu için hem de serbest piyasa koşullarında üretim/dağıtım faaliyetinde bulunduğundan dolayı kâr etmeyi ve daha fazla izleyiciye ulaşmayı amaçlamaktadır (Dağtaş vd., 2018: 189). Wasko'ya göre (1999: 227) sinemanın ekonomi politik, filmleri kapitalist bir endüstriyel yapı içerisinde üretilen ve dağıtılan metalar olarak görmektedir. Wasko'ya göre bu yaklaşım tamamen pazar yapısı ve performansı ile alakalı sorularla ilgilenmektedir. Fakat bu tür meselelerle ilgilenen ekonomi politikçi; küreselleşmenin, serbestliğin, rekabetin mitlerini tartışmakta ve film endüstrisini, büyük iletişim sektörünün ve toplumun bir parçası olarak görmektedir. Örneğin ABD film endüstrisi sadece ürettiği filmlerin popüler olmasından dolayı önemli değildir. Bu, sadece etmenlerden biridir. Ekonomi politikçiler, Hollywood'un başarısını övmekten çok, ABD filmlerinin uluslararası film pazarına nasıl hâkim olduğunu, pazar hâkimiyetini sürdürmek için hangi mekanizmaların yürütüldüğünü, devletin buna nasıl dâhil olduğunu, film ihracatının diğer medya ürünlerinin pazarlanmasıyla nasıl ilişkili olduğunu, diğer ülkelerdeki yerli film endüstrileri için etkilerinin neler olduğu ve bu durumdan hangi siyasi/kültürel etkilerin ortaya çıkabileceği gibi konularla ilgilenmektedir.

Yaylagül (2009: 161)'e göre liberal ekonomi politik, sinemanın da içinde bulunduğu bütün sektörlerde arzın talep tarafından belirlendiği bir alandır. Bu açıdan bakıldığında medya ve iletişim endüstrilerinde kontrolün kimlerin elinde olduğunun önemi yoktur. Önemli olan, iletişim endüstrilerinin sahipleri ile bu kurumları işletenlerin farklı kişiler olmasıdır. Yani sektöre sahip olanlar içeriklerin oluşumuna karışmamaktadır. İçeriklerin oluşumu tüketicilerin istek ve beklentisi doğrultusunda, yani talebe göre oluşturulmaktadır. Kurumlarda çalışan tasarımcı ve diğer personel, içeriklerin oluşmasında görece özerktir. Çalışanların ve sektördeki firmaların arasında bir rekabet mevcuttur. Rekabet, üretilen ürünlerin kalitesinin artmasında en önemli unsur olmuştur. Sinema endüstrisi, izler kitlenin eğlence ihtiyacını karşılamaktadır. İzleyiciler de kendi

ihtiyaçlarının ne olduğunu bilen rasyonel bireylerdir. Bu doğrultuda izleyici, kendi ihtiyaçlarını karşılamak için sinemayı etkin bir şekilde kullanmakta ve bu kullanımda bir doyuma ulaşmaktadır. İzleyici, üretim sürecinde aktif konumda olması nedeniyle sinema endüstrisine, talepleriyle yön vermektedir (Dağtaş vd., 2018: 190). Kısaca liberal ekonomi politiğe göre izleyicinin aktif konumda olmasından dolayı sektör, izleyicinin taleplerine uymaktadır. Medya sahipleri de üretimin ve kârın devamı için içerik üretiminin dışında yer almaktadır.

Golding ve Murdock (2014: 69-70), liberal ekonomi politiğin ortaya attığı tüketici merkezli üretim anlayışını eleştirmektedir. Onlara göre arz ve talebin birbirini dengelemesi popülist bir söylemdir. Çünkü tüketicinin egemenliği tam anlamıyla mümkün değildir. Hiçbir birey, hiçbir sınırlama olmadan istediği gibi ve dilediği zaman kültürel ürünlere ulaşamaz. Bu yüzden de ekonomi politiğin temel görevi tüketicinin özgürlüğünü sınırlayan engelleri incelemektir. Ekonomi politik bu tür engelleri maddi ve kültürel olmak üzere iki şekilde yorumlamaktadır.

Sinema, temelde üç pratikten (yapım-dağıtım-gösterim) oluşan bir endüstridir. Fakat günümüzde bu pratiklerin ötesinde daha büyük bir endüstriden söz edilebilmektedir. Bir filmin; müzikleri, kitapları, oyuncular ve tişörtleri gibi birçok unsurla birlikte pazara girdiği görülmektedir. Sinema ortaya çıkışından bu yana bir üretim alanı olmuştur. Satma, satın alma, kiralama ve çoğaltma gibi birçok ticari faaliyette yer almaktadır (Hıdıroğlu, 2019: 39). Sinema, bu sebeple kitle iletişimindeki kültürel metalaşmadan etkilenmektedir. Çakmur (1998: 118) kültürün, temelde medyanın oluşturduğu kültürel üretimi (sembolik biçimlerin/imgelerin üretimini) de kapsadığını belirtmektedir. Ancak kültür endüstrisi ve medya dolayımı ile oluşturulan üretim süreci, toplumsal ve bireysel ilişkilerin gerçekleştiği kültürel yapıyı sermayenin ihtiyaçlarına göre devamlı olarak dönüştürmektedir. Ona göre, gerek medya kuruluşları gerekse de medya dolayımı ile hayata geçen üretim, genel olarak kapitalist bir yapının gerektirdiği ölçüde örgütlenmektedir. Bu sebeple de medya dolayımı ile oluşturulan üretimin endüstriyel bir üretim olduğu da söylenebilmektedir. Diğer bir ifade ile kültür endüstrisi tarafından ortaya çıkan üretim bir meta üretimidir. Yani üretilen ürünler ücretli emek ile üretilmiş ve pazarda değiş tokuşa konu olan metallerdir. Bu açıdan bakıldığında sinema endüstrisinin ürettiği filmler birer meta; film üretimi de meta üretimidir. Çünkü filmler, ücretli emek ile üretilmiş ve pazarda değiş tokuş değeri olan ürünlerdir. Bu sebeple

sinema sektörünün ürettiği ürünlerin de tüketiciye sunulmak üzere tasarlanmış birer “kültürel meta” olarak değerlendirilmesi uygun olacaktır (Dağtaş vd., 2018: 191).

Sinemanın devletlerin veya hükümetlerin siyasal düzenlemelerine konu olması, bu alanın siyasal boyutunu da gündeme getirmektedir. Marksist ekonomi politik anlayışa göre devlet, üretimin kapitalist özel mülkiyetlerde olduğu bir toplumda, kapitalistlerin özel mülkiyetlerini koruyarak mevcut olan düzenin devamlılığını sağlamaktadır. Bu sebeple devlet, liberallerin iddia ettiği gibi, toplumun tümünü düşünen ve koruyan bir aygıt değildir. Aksine kapitalist sınıfın hâkimiyetini sağlayan bir aygıttır. Bu açıdan bakıldığında devlet, iletişim ürünlerini siyasal ve yasal olarak düzenlerken bu ürünlerin egemen sınıfın menfaatlerine uyacak şekilde biçimlendirilmesini ve kapitalistlerin mülkiyetlerini yasalarla teminat altına alınmasını sağlamaktadır. Ayrıca devlet, egemen sınıfın menfaatlerini tehdit edecek içeriklere karşı çeşitli cezai yaptırımlar uygulamaktadır (Yaylagül, 2009: 168). Wasko (1999: 227) da bu konuya değinerek, sinemanın ekonomi politikasında filmlerin, bütünlük içerisinde sosyal, ekonomik ve politik bağlamlara yerleştirilmesine, iktidar yapılarının sürdürülmesine ve yeniden üretilmesine yaptığı katkı nedeniyle eleştirilmesi gerektiğini belirtmektedir.

Eleştirel ekonomi politik yaklaşıma göre kapitalist toplumlar sınıflardan oluşmaktadır. Bu sınıflar arasındaki ilişkiler, eşitsizlik üzerine kurulmaktadır. Kapitalist toplumda egemen sınıf; üretimi, düşünce üretimini ve devleti kontrol etmektedir. Devlet ise bir yandan ekonomik kaynakların siyasal yollarla egemen sınıfa aktarılmasına hizmet ederken diğer yandan bu düzene karşı çıkanlara karşı baskı ve düzeni meşrulaştırma işlevini yürütmektedir. Bu açıdan yaklaşıldığında sinemanın da içinde bulunduğu iletişim sektörü bir endüstri konumundadır. Burada da temel amacı kâr etmektir. Bu kâr ediniminin kaynağında, sektör çalışanlarının emek güçlerinin film şirketi sahipleri tarafından mülk edinilmesi bulunmaktadır. Film üretiminde kamera önü ve kamera arkası pozisyonlarda pek çok personel çalışmaktadır. Filmler, teknik becerilere ve uzmanlaşmış alanlara dayalı bir iş bölümü içerisinde üretilmektedir. Fakat sektör çalışanları, kapitalist üretim biçiminde ürettikleri filmin sahibi değildir. Çalışanlar yalnızca emeklerinin karşılığı olan ücreti almaktadır. Filmin asıl sahibi ise sinema sektörünü kontrol eden kapitalistlerdir. Sektördeki şirket sahipleri kendi amaçları doğrultusunda çalışanları sınırlandırmakta ve biçimlendirmektedir. Böylece tek yönlü bir düşünce üretimi ve dağıtımı meydana gelmektedir. Bu da egemen ideoloji olarak karşımıza çıkmaktadır.

Farklı sınıfların kendi düşüncelerini halka aktarmak için kaynak ve araçlara sahip olmaması, rekabetin azalmasına ve tekelleşmesine sebep olmaktadır (Yaylagül, 2009: 170-171). Bunun sonucunda ise Hollywood örneğinde olduğu gibi küresel çapta ulus ötesi tekelleşmeler meydana gelmektedir.

Bu noktada sinema sektöründe küresel bir güç olan Hollywood'dan bahsetmek gerekmektedir. Sinema, gelişmesinden kısa süre sonra dünyanın pek çok yerine mesaj iletme imkânını sağlayan bir araç haline gelmiştir. Birinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki yıllarda sinema sektörü endüstriyel üretime geçmiş ve bazı Avrupa ülkeleri film ihraç eden ülke konumuna gelmiştir. Fakat 1929 yılındaki kriz ortamı ve onu takip eden İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da sinema endüstrisi, pazardaki yerini kaybetmiş ve film piyasası Hollywood'un pazarı haline gelmiştir. Küreselleşmenin de etkisiyle çoğu ülkenin sinema endüstrisi yok olma noktasına gelmiştir. 1930'lardan başlayarak özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Hollywood neredeyse tüm dünya pazarlarını ele geçirmiştir (Yaylagül, 2009: 175). Stüdyo sistemi⁹ ile birlikte giderek fordist yapıya bürünen Hollywood, günümüzde dünyanın en önde gelen yapım şirketlerine ev sahipliği yapmaktadır.

Amerikan film şirketleri olan 20th Century Fox, Warner Bros., Paramount Pictures, Columbia Pictures, Universal Pictures ve Walt Disney Pictures, "Big Six" (Büyük Altılı) veya "The Majors" (Büyükler) olarak adlandırılmaktadır. Sektörün geneline bakıldığında bu listeye Lionsgate şirketi de eklenebilir. 20th Century Fox, Warner Bros. ve Paramount Pictures, Hollywood'un Altın Çağı'nda (1920'lerin sonlarından 1940'ların ortalarına kadar) hali hazırda faaliyet gösterirken, diğer üçü – Columbia Pictures, Universal Pictures ve Walt Disney Pictures – pazara sonradan hakim olmuştur. Günümüze gelindiğinde Hollywood film stüdyolarının oluşturduğu oligopol¹⁰ piyasa, tüm sektöre hâkim olmuştur (Sarasola, 2021: 10). Günümüzde dünya çapında en fazla gişe hasılatına sahip olan filmler, Hollywood sektöründeki stüdyolar tarafından üretilmektedir.

⁹ ABD'nin Kaliforniya eyaletindeki Los Angeles şehrinde kurulan Hollywood, film stüdyoları ve yerleşim yerlerine ev sahipliği yapmaktadır. Filmler Hollywood'da kurulan platolarda çekilmektedir. Bu durum film üretiminde oransal artışı ve hızlı üretimi sağlamaktadır.

¹⁰ Oligopol: Genellikle 2, 3 veya 4 oyuncunun (üretici, aracı veya satıcı) hâkimiyetinde şekillenen piyasa.

Tablo 2. 1: Dünya çapında en fazla gişe hasılatına sahip olan stüdyo ve filmler:

	Film	Hasılat (\$)	Stüdyo
1	Yenilmezler: Son oyun	2.797.800.564	Walt Disney
2	Avatar	2.790.439.092	20th Century Fox
3	Titanik	2.471.751.922	20th Century Fox
4	Star Wars: Bölüm VII	2.068.454.133	Walt Disney
5	Yenilmezler: Sonsuzluk Savaşı	2.048.359.754	Walt Disney
6	Jurassic World	1.670.401.444	Universal
7	Aslan Kral	1.657.138.876	Walt Disney
8	Yenilmezler	1.518.815.515	Walt Disney
9	Hızlı ve Öfkeli 7	1.515.253.888	Universal
10	Karlar Ülkesi 2	1.450.026.933	Walt Disney

Kaynak: www.boxofficemojo.com

Yaylagül (2009: 180), sinema pazarındaki Hollywood egemenliğinden bahsederken Hollywood'un bir ülke sinemasını ele geçirdiği zaman onu zayıflattığını ve hatta yok olma eşiğine getirdiğini belirtmektedir. Hiçbir ülkenin sinema endüstrisi, Hollywood ile rekabet edememektedir. Bu nedenle ABD dışındaki ülkelerde yerli film endüstrisini elinde bulunduran kapitalistler, film üretmek yerine ithal etmeyi ve Hollywood'un işletmeciliğini yapmayı tercih etmektedir. Hollywood filmlerinin ithalatı, aynı zamanda kültür ve bilinç ithalatı anlamına gelmektedir. İthal edilen Hollywood filmleri, izleyici kitlesinin bilincinin değişmesine ve dönüşmesine sebep olmaktadır. ABD yapımı filmler, kapitalist sisteme karşı olan ulusal ve sınıfsal bilinç şekillerini ve bunlara ilişkin olan kültürel biçimleri yok etmektedir. Ayrıca her şeyi bireysel başarıya, paraya ve tüketim olgularına bağlayan ticari bir mantığa sahip kapitalist kültür oluşturmaktadır. Bunlara ek olarak Wasko (2005: 14) Hollywood şirketlerinin, genellikle "Küçük Dışişleri Bakanlığı"

olarak anılan ve bir ihracat karteli¹¹ olan Motion Picture Association (MPA) aracılığıyla küresel çapta faaliyet gösterdiğinden bahsetmektedir. MPA, genellikle stratejilerle Hollywood ürünlerinin uluslararası alanda satışını sağlamaktadır. Böylece Hollywood'un büyük şirketleri, sadece piyasadaki diğer şirketlerle rekabet ederek değil, aynı zamanda devletten koruma ve yardım elde etmek için girişimlerde bulunarak yerel ve küresel film pazarında hâkimiyetini sürdürmeyi amaçlamaktadır.

2.2. Sanat Sineması

Bu kısımda sinemada anaakım anlayışın dışında konumlanan sanat sinemana bakılmaktadır. Sinema, ilk dönemlerinde bir sanat olarak kabul görmemiştir. Mekanik bir cihazın bir nevi çıktıları olarak görülen filmlerin sanat olarak kabulü, ilk dönem sinema kuramcıları sayesinde olmuştur. Sinemanın sanat olarak kabul görmesinin ardından ise bu sanatın nasıl yapılacağı tartışma konusu olmuştur. Bu tartışmalar iki farklı sinema anlayışını doğurmuştur. Bunlardan biri Avrupa merkezli sanat sineması, diğer ise popüler anaakım sinemadır. Endüstrileşmede diğer ülkeleri geride bırakan ABD sineması, klasik anlatının merkezinde konumlanmaktadır. Diğer taraftan ise Hollywood'un hem endüstriyel boyutuna hem de anlatısal özelliklerine karşı eleştiriler getirilmiş ve çeşitli anlayışlar ortaya çıkmıştır. Sanat sineması da eleştirilerin merkezi konumuna gelmiştir.

Sanat sinemasının incelendiği bu bölümde, ilk olarak sinemanın sanat olarak kabulüne ve ardından sanat sinemasının ortaya çıkışına ve özelliklerine değinilmiştir.

2.2.1. Sanat Olarak Sinema

İlk dönemlerinde, sinemanın sadece geçici bir eğlence olacağını ve seyirlik bir araçtan öteye geçemeyeceğini düşünülmüştür. Sinemanın henüz ne olduğunun tartışıldığı dönemlerde özellikle Hugo Münsterberg ve Rudolf Julius Arnheim gibi kuramcıların öncülüğü yaptığı girişimler sayesinde sinemanın bir sanat olabileceği tartışılmıştır.

Sinemanın ilk yıllarında bu yeni icada getirilen eleştirilerin başında, sinemanın gerçeğin bir kopyasını kaydettiği ve bu sebeple de sanat olamayacağı gibi iddialar yer almıştır. İlk film kuramcılardan olan Münsterberg, Immanuel Kant'ın felsefesinden

¹¹ Kartel: Birbirinden bağımsız işletmelerin, daha fazla kazanç elde etmek veya başka kuruluşların ve işletmelerin rekabetini ortadan kaldırmak için kurduğu büyük birliktir.

etkilenerek bu eleştirilere sinema-gerçeklik ilişkisini derinleştirerek karşı çıkmıştır. Münsterberg'e göre sinema, gerçeklikten soyutlanmış görüntülerden oluşmaktadır. Gerçeklikten soyut olan bu görüntüler insan zihninde algılanarak yeni bir gerçeklik oluşturmaktadır. Sinema-gerçek ilişkisini zihin üzerinden kuran Münsterberg, sinemadaki yakın plan, flashback, flashforward ve kurgu gibi teknikler ile sinemanın farklı bir dile ulaştığını ve bu dilin de zihnin çalışma prensipleri ile ilişkili olduğunu belirtmiştir. Bu sebeple Münsterberg, tiyatro ile kıyaslanan sinemanın, tiyatrodan hangi şekilde ayrıldığını ortaya koymuştur (Özarslan, 2015: 16-17). İlk film kuramcılardan Arnheim ise Gestalt psikolojine dayanarak zihnin görüntüleri algılamada sürece dâhil olduğunu ifade etmiştir. Arnheim'a göre film, görüntülerden meydana geldiği için gerçek değildir. Ona göre aslında film gerçeğe değil, gerçek dışılığa dayanmaktadır. Filmde önemli olan, görüntülerin kaydedilmesi değildir. Önemli olan aslı nokta görüntülerin kullanılması, yani parçaların düzenlenme şeklidir. Ayrıca Arnheim, sinemanın, dünyayı simgeleyebildiği ve soyutlama yapabildiği ölçüde sanat olabileceğini savunmuştur (Özarslan, 2015: 17-18).

Arnheim (1985: 66), çekilen bütün filmlerin mutlaka bir sanat eseri olması gerekmediğini ifade etmektedir. Ona göre sinema, sanatsal sonuçlar üretmek amacıyla kullanılabileceği gibi bu amaç doğrultusunda kullanılması zorunlu olmayan bir araçtır. Nasıl ki renkli resimli kartpostallar, askeri bir marş ya da striptease gibi ürünler sanat değilse sinemada da bütün filmler sanat değildir. Karadoğan (2010: 2), Arnheim'in bu yaklaşımının altında aslında bir başka zıtlığın yattığı ifade etmektedir: *gerçekçilik* ve *biçimcilik*. Lumiere'den gelen gerçekçi gelenek sinemada daha çok Siegfried Kracauer ve Andre Bazin tarafından temsil edilmiştir. Melies'den gelen biçimci gelenek ise Sergei Eisenstein ve Rudolf Arnheim tarafından devam ettirilmiştir.

Arnheim, sinema sanatını tarif ederken göz ile algılanan gerçek ile sinema gerçekçiliğini karşılaştırmaktadır. Çünkü ona göre filme sanatsal olarak kaynak olan şey, algılanan gerçeklik ile sinemasal gerçeklik arasındaki farktır. Arnheim bu farklılıkları altı temel başlık altında toplamıştır. Bunlar; *“Cisimlerin düz bir yüzeye yansıtılması”*, *“azalan derinlik hissi”*, *“renklerin yokluğu ve ışıklandırma”*, *“görme dışındaki duyuların yokluğu”*, *“zaman-uzam devamlılığının yokluğu”*, *“görüntünün sınırlanması ve nesneye olan uzaklık”* tır (Erdikmen, 2015: 39). Arnheim, bu prensipler ile birlikte sinemasal gerçekliğin, algılanan gerçeklikten ayrıldığını ve bu sebeple sinemanın

gerçeğin bir yeniden üretimi olmadığını ortaya koymuştur. Bu da o dönem için sinemanın sanat sayılabileceğinin göstergesi olmuştur.

Gerçekçi gelenek, sinemanın sanat olduğunu belirtmektedir. Bu görüşün temsilcileri, gerçeğin peşinden gittikçe sinemanın sanat olabileceğini savunmaktadır. Örneğin Bazin gerçekliğe farklı bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Kendi gerçeklik kuramını açıklarken görüntüye inanan yönetmenleri, gerçekliğe inanan yönetmenlerin karşısında konumlandırmaktadır. Ona göre görüntüye inanan yönetmenler kurgu, dekor ve aydınlatma gibi yöntemlerle resme alınan nesnelere eklemeler yapmaktadır. Gerçeğe inanan yönetmenler ise gerçeğin derin yapısını ortaya çıkarmaya çabalar ve gerçeğe hiçbir şey eklemeyiz ve onun biçimini bozmaz. Bazin'in kendi ifadesiyle bu, biçimin gerçeklik uğruna kendini feda edişidir (Henderson, 1985: 113). Biçimci kuramcılardan Eisenstein, Bazin'in savının tam aksine doğalcılığın veya gerçekçiliğin sinemada hiçbir öneminin olmadığını vurgulamaktadır. Dış dünyadaki gerçekliğin yansıtılmasının sanat değeri taşımayacağını savunmaktadır. Ona göre sinemacının asıl görevi varlıkların, nesnelerin ve bunlar arasındaki eşyanın doğası gereği bitmeyen ilişkinin derininde yatan gerçekliğe ulaşmaktır (Küçükdoğan ve Yengi, 2015: 116). Eisenstein, bu derindeki gerçekliğe ulaşmak için de kurgunun gerekli olduğunu düşünmektedir. Hatta sinemanın bir kurgu sanatı olduğunu savunmaktadır.

Eisenstein, sinemada kurgu ile dış dünya gerçekliğinden bağımsız yeni bir anlam oluşturulabileceğini savunmaktadır. Ona göre, birbirinden bağımsız a ve b görüntüleri peş peşe getirildiğinde, bu iki anlam çarpıştırılarak yeni bir c anlamı ortaya çıkmaktadır. Eisenstein'dan önce kurgu denildiği zaman a ve b'nin peş peşe gelmesiyle ab'nin ortaya çıktığı savunulmuştur. Eisenstein'ın kuramı ile c, a ile b'nin birleşme noktası olmaktan çıkmış ve a ile b'den farklı bir anlam olarak ortaya çıkmıştır (Küçükdoğan ve Yengi, 2015: 118). Bu da sinemanın anlam üretme işlevinin çok güçlü olduğunu ortaya koymaktadır.

Sinemanın sanat olup olmadığına dair tartışmalar, ilerleyen zamanlarda farklı bir boyuta taşınmıştır. Bu bağlamda “sanat sineması”nın ayrı bir tür olduğu tartışılmıştır. Ayrıca klasik sinema, ticari sinema, anaakım sinema vs. gibi isimlerle nitelendirilen sinemaya alternatif olarak farklı anlatı türleri ve biçimsel özellikler denenmeye başlanmıştır.

2.2.2. Klasik Biçime Karşı Çıkış: Sanat Sineması

İkinci Dünya Savaşı öncesinde sinemanın anlatı filmi, avangard film ve belgesel film olmak üç türü bulunmaktaydı. Modern film yapmak o dönem için geçerli bir durum değildi. Çünkü dönemin yönetmenlerine göre bir film yapmak zaten modern bir sanatı icra etmek anlamına gelmekteydi. Kısa bir süre sonra yönetmenler ve film eleştirmenleri, sanat filmi ve eğlence filminin farkını tartışmaya başlamışlardır (Kovács, 2010: 21). Bu tartışmalar, sinemada anaakım film (egemen film, klasik film, ticari film, tecimsel film veya eğlence filmi vb. olarak da nitelendirilebilir) ve sanat filmi ayrımının temellerini atmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıktığı söylenen sanat sineması aslında sinema tarihi kadar eskidir. “Sanat filmi” deyiimi ilk olarak 1908 yılında Fransa’da *cinéma d’art* olarak kullanılmaya başlanmıştır. Genellikle tiyatrolarda müzik eşliğinde izleyicilere sunulan filmler, sanat sineması deyiiminin ilk kullanıldığı filmlerdir. 1920’lerde Alman Dışavurumculuğu ve Fransız Avangard sineması akımlarının ortaya çıkmasıyla birlikte sanat sineması, avangard sinemayla yakın anlama gelecek şekilde kullanılmaya başlanmıştır. Aynı yıllarda ABD’de ise sanat sineması kavramı daha çok erotizm ile ilişkilendirilerek farklı bir çerçevede ele alınmıştır. 1930’lu yıllarda sanat sineması terimi, sosyal ve psikolojik gerçekçiliği de içinde alacak şekilde yan anlamlar kazanarak genişlemiştir. 1950’li yıllarda ise “auteur politikası”nın¹² gündeme gelmesiyle birlikte sanat sineması terimi dokunulmazlık kazanmıştır (Hayward, 2000’den aktaran Karadoğan, 2010: 3). Bu süreç içerisinde özellikle 1940’lı yıllarda başlayan İtalyan yeni gerçekçiliği ve 1950’lerin sonlarında başlayan Fransız yeni dalgasına ayrı bir parantez açmakta fayda bulunmaktadır.

İtalyan yeni gerçekçiliği, İtalyan toplumun yaşadığı olumsuz koşulların ardından ortaya çıkmış olması açısından Alman dışavurumculuğu ile benzerlik göstermektedir. Coşkun (2017: 174), İtalyan yeni gerçekçiliğini ortaya çıkaran şartların Musollini’nin faşist iktidarı ve İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan olumsuzluklar olduğunu söylemektedir. Ancak, savaş öncesindeki diktatörlük rejiminin ve sonrasında yaşanan Nazi işgalinin sinemada toplumsal eğilimlerin büyümesine ve gelişmesine olanak

¹² Auteur politikası: François Truffaut tarafından geliştirilen kuramdır. Kurama göre, film yönetmenleri benzersizdir ve kendi tarzı bulunmaktadır. Ayrıca filmler de yönetmenin kişiliğini yansıtmaktadır.

tanımadağı ifade edilmektedir. Nazi işgaline direniş, Müttefiklerin İtalya'yı işgali ve ekonomik sarsıntılar, sinemada özgür ifadenin oluşmasını geciktirmiştir. Coşkun'a göre bu tür süreçlerin siyasal ve sanatsal bir takım sonuçlarının olması olağandır. İtalyan yeni gerçekçiliği de zor şartlar altındaki halkın gündelik gerçeğini, acılarını ve sefaletini perdeye taşıyarak olgunlaşmıştır.

İtalyan yeni gerçekçi yönetmenler, yeni bir algı oluşturmuş ve bu doğrultuda eserler vermişlerdir. Önbayrak (2014), yeni gerçekçiliğin kendinden önceki gerçekçilik estetiğiyle karşılaştırıldığında bir takım zıtlıkların ortaya çıktığını belirtmektedir. Özellikle natüralizm¹³ ve verism¹⁴ anlayışlarıyla karşılaştırıldığında aralarındaki zıtlık daha belirgin hale gelmektedir. Yeni gerçekçilik anlayışı, karakterlerin ve karakter davranışlarının politik, psikolojik, ahlaki, mantıksal ve sosyal açıdan çözümlenmesini reddetmektedir. Bunların yerine gerçekliğe bütünsel olarak yaklaşmaktadır.

Yeni gerçekçi sinema; Amerikan, Fransız ve İngiliz sinemasının sık sık kullandığı tragedya dekorlarını, neredeyse soyut ve yansız bir sosyal çevre oluşturduğu için reddetmiştir. Yeni gerçekliğe göre senaryonun temelini oluşturan toplumsal alan filmde ayrılmamalıdır. Filmlerde günlük gerçeğe tam ve doğal bir kenetlenme olmalıdır. Ayrıca İtalyan yeni gerçekçiliğinin önemli özelliklerinden biri de profesyonel olmayan oyuncuların filmlerde yer almasıdır. Öncesinde de gerçeklik adına amatör oyuncuların yer aldığı filmler bulunmaktaydı ancak yeni gerçekçilik anlayışında bu durum farklı bir anlam ifade etmektedir. Oyucu seçimi, filmdeki karakterin rolüne uygun yapılmalıdır. Yeni gerçekçilikte oyuncuların çoğu, filmlerde oynayacakları rollere uygun mesleklerden seçilmiştir. Bu sebeple de oyuncudan rol yapmaması istenmiştir. Oyuncudan beklenen şey, rol yapmaktan ziyade kendini canlandırmasıdır (Coşkun, 2017: 175-176). Yeni gerçekçilik, yaşamın gerçeğe en yakın halini yakalayıp seyirciye sunmayı hedeflediği için stüdyo yapaylığına, ünlü oyunculara ve sıradan senaryolara karşı çıkmıştır. Ayrıca yeni gerçekçiliğe göre çekimlerde ise karmaşık olmayan, son derece yalın açı ve kompozisyonlar kullanılmalıdır (Niş ve Eryılmaz'dan aktaran Karadoğan, 2010: 3-4). İtalyan yeni gerçekçiliğinin sinemaya getirdiği bu yenilikler, daha sonra Fransa'da ortaya çıkacak olan Yeni dalga akımının da etkilemiştir.

¹³ Natüralizm: Edebiyat, felsefe ve sanat alanında Dünya'yı merkeze alan akımlara verilen ortak isim.

¹⁴ Verism: Sanat ve edebiyatta gerçekliği benimseyen ekol.

İtalyan yeni gerçekçiliği, sinemada ortaya çıkacak yeniliklere öncülük etmiştir. Yeni gerçekçilik, sinemada değişime ihtiyaç duyulduğunu diğer ülkelere hatırlatmıştır. Fransa'daki ilk modern sinema hareketi olarak nitelendirilen “Yeni Dalga”, sinemada değişime duyulan ihtiyacın bir sonucu olarak 1950’lerin sonunda ortaya çıkmıştır (Coşkun, 2017: 199). Yeni dalga akımı mevcut Fransız sinemasına tepki olarak çıkmıştır. Akım, Hollywood tarzı klasik filmlerden farklı olarak sinemada yeni bir dilin bulunması gerektiğini savunmuştur (Sucu, 2012: 121). Yeni dalga, ilk kez François Giroud tarafından L’Express dergisinde “Nouvelle Vogue”¹⁵ olarak nitelendirilmiştir. Yeni dalga, 1958 yılından itibaren etkisini göstermeye başlamıştır. Fransa’nın İkinci Dünya Savaşı sonrasında dünya sinema pazarında Amerikan sinemasının gerisine düştüğü dönemde Yeni dalga ortaya çıkmıştır (Coşkun, 2017:199). Fransız sinemasının yaşadığı zorlukları aşmasını ve yenilenmesini gerçekleştirecek asıl olay ise 1951 yılında meydana gelmiştir. Andre Bazin tarafından yayımlanan Le Cahiers du Cinéma dergisi etrafında toplanan Fransız gençler, film yapmaya başlamıştır. Bu dergide sinema üzerine yazılar ve eleştiriler kaleme alan gençler, sonraki dönemde Fransız sinemasının önemli isimleri arasına girmiştir. Bu gençler arasında François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Erik Rohmer, Pierre Kast, Jacques Rivette, Claude de Givray, Charles Bitssch, Jacques Doniol-Valeroze gibi isimler bulunmaktadır (Coşkun, 2017:201-202). Yeni dalganın yönetmenleri, sinemadaki bu yeni anlayışın temellerini birlikte atmışlardır. Ancak özellikle biçim ve üslup bakımından birbirlerinden oldukça farklı filmler çekmişlerdir. Filmlerde öykünün ele alınışı, eserin yazılma tarzı, mizansen, ses ve kamaranın kullanımı gibi konularda benzerlik taşımaktadır. Sinema anlayışları açısından başlıca ortak özellikleri ise; öykünün bütünselliğine ve dramatik yapıya verilen önem, doğrusal zamana karşı çıkış, zaman içerisinde ileriye ve geriye büyük sıçramalar yapmaları, anlamı bozmadan bazı kısımları dışarda bırakılarak eksiltile bir anlatımı tercih etmeleri, aynı film içinde anlatılmak isteneni en iyi şekilde ifade etmek için belgesel, haber, ara yazı gibi farklı üslupları kullanmaları ve çekimlerde doğaçlamalara ağırlık vermeleri şeklinde sıralanabilir (Çetin, 2014: 152).

Fransız sinemasında Yeni dalga hareketi dışında başka önemli gelişmeler de yaşanmıştır. *Auteur* anlayışının ortaya çıkması, en önemli gelişmelerden biridir (Graham,

¹⁵ Nouvelle Vogue: Fransızca kökenli “yeni dalga” anlamına gelen ifade.

2003: 652). Alexandre Astruc, sinemanın da edebiyat gibi bağımsız ve özgür bir sanat dalı olması gerektiğini belirtmiştir. Ona göre, sinemacılar da roman yazarları gibi eserlerinin yaratıcısı konumunda olmalıdır (Coşkun, 2017: 206). Yeni dalga akımına bağlı yönetmenlerin kendi filmsel tarzlarını geliştirmeleri ve bunu oldukça önemsemeleri sonucunda Astruc'un kamera-kalem (Camera-stylo) fikrini Truffaut yeniden ele almış ve yönetmene eşsizlik ve benzersizlik atfetmiştir. Bu fikir, Fransız sinemasının önemli özelliklerinden biri olan "Auteur Sineması"nın önünü açmıştır. Auteur politikası olarak nitelendirilen bu yaklaşım, film yönetmeninin kişiliğini referans almış; yönetmenin kişiliğinin bir filmde diğerine sürdüğünü ve geliştiğini öngörmüştür (Karadoğan, 2010: 5). Yazarlara benzetilerek filme tarzıyla damga vuran, ayırt edici özellikleri ön plana çıkan yönetmenler için auteur terimi kullanılmıştır. Nowell-Smith (2003: 643) auteur sinemasından bahsederken bu anlayışın, sadece Avrupa'da kabul görmediğini; Hollywood'da da yükselişe geçtiğine ifade etmektedir. Ona göre, 1960'larda auteur sinemasının Hollywood'da yasal bir statüsü olmamasına rağmen Hollywood filmleri giderek yönetmen eseri olarak görülmeye başlamıştır. Avrupa'da yönetmenler, filmleri üzerinde daha fazla korumaya ve yasal denetime sahiptir. Bu sebeple izleyici avantajından da faydalanarak sarsıcı ve entelektüel filmlere imza atmışlardır.

Andrew Sarris (2010: 42-43), auteur sinemanın üç önermesi olduğunu ifade etmektedir. İlk önerme *bir değer kriteri olarak yönetmenin yeterliliğidir*. Auteur anlayışı içinde, eğer bir yönetmen teknik yeterlilikten ve temel bir sinema sezgisinden yoksun ise yönetmen olarak kabul görmemektedir. Büyük bir yönetmen en azından iyi bir yönetmen olmalıdır. İkinci önerme *bir değer kriteri olarak yönetmenin ayırt edilebilir kişiliğidir*. Yönetmenin, çektiği filmlerde karakteristik özelliklerini sergilemesi gerekmektedir. Yönetmenin fikirleri ve hisleriyle filmin görünüşü ve seyri birbiriyle ilişkili olmalıdır. Bu durum Amerikalı yönetmenlerin diğer yönetmenlere göre daha üstün olduğu bir alandır. Çünkü Amerikan sinemasında filmlerin büyük bir bölümü sipariş üzerine üretildiği için yönetmenler, kişiliklerini eldeki malzemenin edebi içeriği ile değil, görsel olarak o malzemenin işlenmesiyle filme yansıtmaya çalışmaktadır. Üçüncü ve son önerme ise sinemanın bir sanat olarak şanını gösterdiği *iç anlam* ile ilgilidir. İç anlam, film yönetmeninin kişiliği ve elindeki malzemenin arasındaki gelirimden ortaya çıkmaktadır.

İç anlam, kavram olarak Astruc'un *mise en scène*¹⁶ olarak nitelendirdiği duruma yakınlaşsa da tam olarak aynı şey değildir. Mise en scène, yönetmenin ne dünya görüşünün bir yansıması ne de hayata karşı bir duruşudur. Mise en scène sinemayla ilgili bir kavram olduğu için sinema-dışı kavramlarla ifade edilemez. Truffaut, mise en scène kavramını yönetmenin setteki hareketleri olarak nitelendirmektedir.

İtalyan yeni gerçekçiliği ve Fransız yeni dalgası, sanat sinemasının oluşumunda önemli yere sahiptir. Çünkü her iki akımda da, klasik Hollywood anlayışı dışında filmlerin çekilmesi ve başarılı olması, sanat sinemasının tam olarak sınırlarını çizmese de nasıl yapılacağı konusunda fikir vermektedir.

1959 yılı sanat sineması için bir dönüm noktası olmuştur. O yıl Cannes Film Festivali'nde Truffaut'un *400 Darbe* (Les Quatre Cents Coups, 1959) filminin en iyi yönetmen ödülünü alması, Altın Palmiye'nin Camus'un *Siyah Orfe* (Ofreu Negro, 1959) filmine verilmesi ve ödül alamaması rağmen Resnais'in *Hiroşima Sevgilim* filminin adından çokça söz ettirmesi, sanat sinemasının farklı bir sinema olarak tanınmasını sağlamıştır (Karadoğan, 2010: 4-5).

1960'lı ve 1970'li yıllara gelindiğinde ise sanat filmlerinde ortak özellikler görülmeye başlanmıştır. Bunlar; Eylemin ve konunun gereklerine bağlı olan geleneksel anlatı oluşturma yöntemlerini bozarak veya göz ardı ederek bağlantısız hikâye anlatma (Godard ve Bunuel) ve hiçbir şey olmuyormuş gibi görünen *ölü zaman* ve eyleme eşit zamanda (Antonioni, Eric Rohmer, Wim Wenders) anlatma özgürlüğü gibi özelliklerdir. Felsefeci Gilles Deleuze'un bahsettiği gibi hareket-imge yerini zaman-imgeye bırakmıştır (Nowell-Smith, 2003: 643).

Sanat sinemasından bahsederken Godard'ın karşı sineması ile sinemanın yedi günahı ve yedi erdemi üzerinde de durulmaktadır. Karşı sinema, 1970'li yılların başında Peter Wollen tarafından Godard'ın çekmiş olduğu filmler kaynak alınarak ortaya konulmuştur. Karşı sinema, temelde anaakım sinemaya dair her şeyin reddedilmesine ve sinemada yeni anlatım modellerinin geliştirilmesine dayanmaktadır. Egemen olana karşı olma fikri, karşı sinemanın temel görüşüdür (Topçu ve Seraslan, 2019: 39). Peter Wollen geleneksel Hollywood filmleriyle "*liberalize edilmiş klasizmin estetiğinin dışında*" olduğunu ifade ettiği Godard'ın radikal karşı sinemasının farklarını ortaya koymuştur

¹⁶ Mise en scène: Sahneleme.

(Karadoğan, 2010: 8). Wollen (2010: 113), Godard'ın Ortodoks sinemasının değerlerine tamamen zıt değerlere sahip yeni bir sinema getirdiğinden bahsetmektedir. Hollywood ve Godard'ın sinema değerlerinden yedisini almış ve karşılaştırmıştır. Bunlar bir anlamda sinemanın yedi büyük günahı ve yedi temel erdemidir. Bu unsurlar aşağıdaki gibi sıralanabilir:

Sinemanın Yedi

Büyük Günahı

Geçişli anlatı

Özdeşleşme

Saydamlık

Tek anlatım

Son

Hoşlanma

Yapıntı

Sinemanın Yedi

Temel Erdemi

Geçişsiz anlatı

Yabancılaşma

Öne çıkma

Çok anlatım

Açık uç

Rahatsız olma

Gerçek¹⁷

Seçil Büker (1985: 99-100), klasik anlatıyı ve yedi büyük günahı Arsitoteles'in Tragedyasına dayandırarak anlatmaktadır. Ona göre, olayların belirli bir tutarlılık ilkesine göre bağlandığı, bütünlüğü olan anlatılar **geçişli anlatı**dır. İzleyici olayları kolaylıkla kavramaktadır. Tragedyanın görevi yalnızca öyküyü anlatmak değil; korku ve acıma duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir. Arınmanın gerçekleşmesi için izleyicinin kahramanla **özdeşleşmesi** gerekmektedir. İzleyicinin kahramanla özdeşleşebilmesi için de aracın (medium) **saydam** olması gerekmektedir. Ayrıca filmin **tek anlatımı** olmalıdır. Başı, ortası ve sonu olan bir öykü anlatılmalıdır. Bu tür filmlerin mutlaka belirli bir **sonu** bulunmaktadır. İnsanlar üzerinde **hoşlanma** duygusu yaratmaktadır. İzleyici bu unsurların bulunduğu bir filmi izlerken gerçek dünyada değildir. Başka bir evrendedir. Kendisi için hazırlanmış olan **yapıntıyı** (kurmacayı) izlemektedir.

Büker (1985: 100-101) yedi büyük günahın karşıtı olan yedi temel erdemi şöyle tarif etmektedir: **Geçişsiz anlatılarda** bütünün birliğı, özellikle bozulmaktadır. Anlatım,

¹⁷ Sinemanın yedi büyük günahı ve yedi büyük erdemi tablosu Seçil Büker'in *Sinema Dili Üzerine Yazılar* (Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985, ss.99) kitabından alıntıdır.

alıntı, kesme, ara yazı gibi unsurlar bulunmaktadır. Bu sebeple izleyici filmde uzaklaşmakta ve *yabancılaşmaktadır*. Seyirciyi anlatıya yabancılaştıran araç, saydam değildir. Aksine kendini öne çıkarmaktadır. *Öne çıkma*; alıcıları gösterme, yönetmeni gösterme, ışıkları gösterme vb. gibi olabilir. Filmler *çok anlatımlıdır*, çünkü tek anlatımlı filmlerde olduğu gibi olay örgüsü değil, karakterler önemlidir. Bu türde belli bir son bulunmamaktadır. *Açık uçlu* anlatılardır. Anlatılar izleyicide hoşlanma duygusunun yerine *rahatsızlık* yaratmaktadır. Son olarak ise bu unsurlarından farklı anlamlar çıkaran izleyici *gerçek* dünyadadır. Çünkü ona bir yabancı karşısında olmadığı, gerçek karşısında olduğu sürekli olarak hatırlatılmaktadır.

Yukarıda bahsedildiği gibi Godard'ın karşı sineması, klasik anlatıya getirilen zıtlıklar üzerine kurulmuştur. Farklı ve yeni bir anlatıyla yeni bir sinema dili oluşturmuştur. Bu sayede sanat sinemasını sınırları daha da netleşmeye başlamıştır.

Sanat sinemasının özelliklerinden biri, filmin kahramanın kendisiyle ve çevresiyle psikolojik olarak mücadele etmesidir. Bu açıdan sanat sineması, klasik olarak psikolojik bir nedenselliğe bağlıdır. Karakterlerin birbirleri üzerindeki etkisi, filmin merkezi ilkesi olmaktadır. Klasik anlatıda kahramanların belirgin ve açık amaçları bulunurken sanat sinemasının kahramanları belirgin amaçlardan, isteklerden ve arzulardan yoksundur ve tutarsız eylemlerde bulunmaktadır (Karadoğan: 2010: 12). Sanat sinemasının bir diğer özelliği ise farklı okuma stratejilerine ve anlatım şekillerine aynı anda yer vermesidir. Gerçekçiliğini, ihtimaller çeşitliliği etrafında kuran sanat filmleri, “çok anlamlı” gerçekliği ortaya çıkarabilmek (hatta yeniden kurabilmek ve var olan gerçekçiliği yapı-bozumuna uğratmak) için belgesel gerçekçiliğinden, psikolojik öznelliğe kadar farklı bakış açılarını anlatı içinde birlikte kullanmaktadır. Aynı filmin içinde “yanılsama” ve “gerçeklik” ikiliği bir arada bulunabilmektedir (Bordwell, 1979'dan aktaran Karadoğan, 2010: 12).

Sonuç olarak sanat sineması, çok geniş bir alanı kapsamaktadır. Hatta bazen kendi sınırlarını anaakım dışı olan filmler olarak çizmektedir. Anaakım sinemanın temel biçimi ve anlatısal özellikleri üzerine getirilen eleştirilerle sanat sinemasının çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. Sürekli olarak değişim ve dönüşümler yaşamıştır. Birbirinden farklı görüş ve fikirleri kucaklayarak geniş bir sinemasal anlayışa ev sahipliği yapmıştır.

3. TÜRKİYE'DE ANAAKIM VE SANAT FİLMİ YAPIMCILIĞININ FARKI, KONUMU, İŞLEYİŞİ VE SORUNLARI

3.1.Yöntem

Türkiye’de sinema üzerine yapılan bilimsel yayınlarda film yapımcılığının yeterince çalışmadığı görülmektedir. Bu konu üzerine eğilen sınırlı sayıda akademik çalışma bulunmaktadır. Ayrıca sinemada yapımcılık üzerinde yapılan mevcut çalışmalar, konunun sadece endüstriyel boyutu üzerine eğilmektedir. Yapımcılık faaliyetinin sinemanın içeriğine olan etkisi, alanyazında eksik kalan taraf olmuştur. Bu sebeple sinemanın sanatsal boyutuna direkt olarak etkisi olan yapımcılık, sinema ve sanat açısından önem arz etmektedir.

Çalışmada, Türkiye’de anaakım ve sanat sinemasının, yapımcılıkta ne tür farklılıklar oluşturduğunu detaylı bir şekilde ortaya koymak amaçlanmıştır. Ayrıca anaakım ve sanat sinemasının Türkiye’deki durumunu, işleyişinin nasıl olduğu ve farkların nelerden kaynaklandığı üzerinde durulmaktadır.

Sektördeki yapım, dağıtım ve gösterim ayaklarının filmin türüne göre farklılık göstermesi, yapımcılığın da filmin türüne göre değerlendirilmesi gereğini doğurmuştur. Anaakım ve sanat filmi yapımcılığı birbirinden ayrı olarak ele alınmalıdır. Bu bağlamda çalışmanın hipotezi, bugüne kadar tek bir olgu olarak kabul edilen film yapımcılığının anaakım ve sanat filmi yapımcılığı olarak ikiye ayrılması üzerinde kurulmuştur. Bu nedenle çalışmada şu konulara cevaplar aranmaktadır:

- a. Yapımcı kimdir? Sanatsal olarak yapımcının konumu nedir?
- b. Yapımcılığın sorunları nelerdir?
- c. Anaakım ve sanat sineması film ayrımında yapımcılığın durumu nedir?
- d. Sinema ve gişe ilişkisi ne kadar önemlidir?
- e. Türkiye’de anaakım ve sanat sineması birbirlerini nasıl etkiler?
- f. Popüler film ve sanat filmi çekmenin zorlukları nelerdir?

Çalışma Türkiye’deki film yapım-üretim faaliyetlerine odaklanmıştır. Bu sebeple yabancı ülke sinemaları konuya dâhil edilmemiş ve Türkiye’deki yapımcılarla sınırlı tutulmuştur. Çalışmanın konusu günümüz film yapıcılığı üzerine eğildiği için görüşme yapılan kişiler sektörde aktif çalışan yapımcılar arasından seçilmiştir.

Çalışmada yapımcılık olgusuna daha derin ve ayrıntılı bir şekilde bakılması gerektiği için nitel araştırma teknikleri kullanılmıştır. Nitel araştırmalarda sosyal bir olay doğal ortamında ve doğal oluşumu içerisinde ele alınmaktadır. Nicel araştırmalardaki gibi olayın değişkenleriyle oynanmaz. Nitel araştırmalar, olaydaki durumu ilişki bağlantıları içerisinde anlamlandırmaya çalışmaktadır. Nitel araştırmalar grup ve insan davranışlarının “niçin”ini anlamaya yöneliktir (İlgar ve Coşkun İlgar, 2013:199). Nitel araştırma için herkes tarafından kabul edilebilecek bir tanım yapmak mümkün değildir. Bu durum nitel araştırmanın birçok kavramı içinde barındıran bir şemsiye kavram olarak kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Kültür analizi, durumsal araştırma, antropoloji, yorumlayıcı araştırma, doğal araştırma, eylem araştırması, betimsel araştırma, içerik analizi ve kuram geliştirme nitel araştırma içinde yer alan kavramlardır. Bu kavramlar, araştırma modeli ve analiz yöntemleri açısından benzerlikler taşıdığından dolayı “nitel araştırma”, bu kavramları kapsayan genel bir kavram olarak kabul edilmektedir. Nitel araştırmanın kapsayıcı bir tanımlaması yapılamasa da kısaca şöyle tarif edilebilir: gözlem, doküman analizi ve görüşme gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların veya olayların kendi doğal ortamında gerçekçi ve bütüncül olarak ortaya konulmasına yönelik süreçlerin takip edildiği bir araştırma yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 40-41). Bu çalışmada da yapımcılık kavramı, sinema ve seyirci ilişkileri içerisinde anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bu sebeple de nitel veri toplama ve analiz tekniklerinin uygulanmasının daha uygun olacağı düşünüldüğü için nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

Çalışmada yöntem olarak nitel araştırma teknikleri içerisine yer alan olan fenomenolojik yaklaşım kullanılmıştır. Bu yöntemin temelinde sosyal olayları/olguları meydana geldiği şekilde incelenme ve anlama anlayışı bulunmaktadır (Coşkun vd., 2017: 70). Bu yaklaşımda incelenen nesne, nesnel bir gerçeklik değildir. Aksine insanın bu gerçeklik ile bağlantı kurarken kullandığı bilinç sürecidir (Erbaş, 1992: 1960). Fenomenoloji, farkında olduğumuz fakat derinlemesine ve detaylı bilgiye sahip olmadığımız olgulara odaklanmaktadır. Olgular; çevremizde meydana gelen olaylar, deneyimler, algılar, yönelimler, kavramlar ve durumlar gibi pek çok farklı şekilde karşımıza çıkabilir. Bu olgularla gündelik hayatta farklı şekillerde karşılaşabiliriz fakat bu aşinalık, o olguları tam anlamıyla anladığımız anlamına gelmemektedir. İnsanların tamamen yabancı olmadığı ve aynı zamanda tam anlamıyla kavrayamadığı olguları

incelemeyi amaçlayan çalışmalar için fenomenoloji uygun bir araştırma zemini oluşturmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 69). Film yapımcılığı kavramı da aşına olunan fakat hakkında yeterince bilgi ve anlayış sahibi olunmayan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sebeple çalışmada yöntem olarak fenomenolojik yaklaşımın seçilmesinin daha uygun olacağı düşünülmüştür.

Çalışmanın evrenini Türkiye’de film üreten ve aktif olarak çalışan film yapımcıları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklem seçiminde ise amaçlı örneklem kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme, örneklem belirlenirken araştırmanın sorununa uygunluğu en yüksek olduğu düşünülen unsurların seçimine özen gösterilmektedir. Bu konuda önemli olan nokta, örnekleme dâhil edilen unsurların araştırmanın amaçları açısından nitelikli olmasıdır (Şimşek, 2018: 121).

3.1.1. Katılımcılar

Çalışmanın katılımcılarının belirlenmesi noktasında amaçlı örneklemin seçilmesinden dolayı yapılan araştırmalarla çalışmanın amaçlarına uygun olduğu düşünülen film yapımcıları ile temasa geçilmiştir. Yapılan temaslar sonucunda 8 yapımcı örnekleme dâhil edilmiştir.

Örneklemi oluşturan 8 yapımcıdan 4’ü sektörde sadece yapımcılık yaparken; geriye kalan 4’ü ise yönetmen-yapımcı (hem yönetmen hem de yapımcı) olarak konumlanmaktadır. Sadece yapımcı olan isimler; Baran Seyhan, Cemal Okan, İsmail Murat Erdağı ve Muhteşem Tözüm’dür.

Baran Seyhan’ın yapımcılığını üstlendiği filmler arasında *İsmail ve Roza* (2016), *Ateşin Düştüğü Yer* (2012), *Nokta* (2008) ve *Cenneti Beklerken* (2005) gibi yapımlar bulunmaktadır. Cemal Okan’ın yapımcılığını üstlendiği filmler arasında *Cinayet Süsü* (2019), *Ölümlü Dünya* (2018), *Ay Lav Yu Tuu* (2017), *İkimizin Yerine* (2016) gibi yapımlar bulunmaktadır. İsmail Murat Erdağı, *Dilsiz* (2019) filminin yapımcısıdır. Muhteşem Tözüm’ün yapımcılığını üstlendiği filmler arasında *Siccin* serisi, *Üç Harfliler* serisi, *Oha Diyorum* (2017) ve *Gulyabani* (2014) gibi yapımlar bulunmaktadır.

Çalışmanın örneklemindeki yönetmen-yapımcı isimler ise Haydar Işık, Nazif Tunç, Mehmet Bahadır Er ve Mustafa Karadeniz’dir.

Haydar Işık, *Zifir-i Azap* (2018), *Umudun Kıyısında* (2017) ve *Aşkopat* (2015) gibi yapımların hem yönetmeni hem yapımcısıdır. Nazif Tunç, *Karınca* (2019) ve *Amentü* (2014) filmlerinin hem yönetmenin hem yapımcısıdır. Mehmet Bahadır Er, *Omar ve Biz* (2019), *Sev Beni* (2013) ve *Kara Köpekler Havlarken* (2008) filmlerinin hem yönetmeni hem de yapımcısıdır. Mustafa Karadeniz ise *Çınar* (2019) filminin hem yönetmeni hem de yapımcısıdır.

Çalışmanın örneklemini oluşturan yapımcıların listesi aşağıda verilmiştir.

Tablo 3. 1: Çalışmanın örneklemini oluşturan film yapımcıları:

Yapımcı	Yönetmen-Yapımcı
Baran Seyhan	Haydar Işık
Cemal Okan	Nazif Tunç
İsmail Murat Erdağı	Mehmet Bahadır Er
Muhteşem Tözüm	Mustafa Karadeniz

3.1.2. Veri Toplama Süreci

Nitel araştırmalarda, insanların deneyimlerini olduğu gibi tanımlamak ve açıklamak hedeflenmektedir (Balaban, 2018: 142). Bu sebeple çalışmanın veri toplama sürecinde nitel veri toplama araçlarından faydalanılmıştır. Çalışmada fenomenolojik yaklaşım kullanıldığından dolayı derinlemesine bilgilere ve deneyimlere ihtiyaç duyulacağı düşünülmüş ve nitel veri toplama yöntemlerinden “Görüşme” tekniği kullanılmıştır. Görüşme, belli amaçlar doğrultusunda iki veya fazla sayıda insan arasında belirli bir düzen çerçevesinde yapılan ve soru-cevap olarak gerçekleştirilen araştırma türüdür (Coşkun vd., 2017: 99).

Çalışmada görüşme türünün belirlenmesi konusunda ise katılımcılardan aynı konularda bilgi toplanması ve ayrıca esnek davranılması gerektiği için yarı-yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Yarı-yapılandırılmış görüşme tekniğine göre, görüşme öncesinde hazırlanan görüşme formunda katılımcıların yanıt vermesi istenen bütün konular geniş bir biçimde listelenmektedir. Araştırmacı, listedeki soruları

sorabildiği gibi ayrıca ayrıntılı bilgi toplamak için ek sorular yöneltebilir. Bu teknikte listede yer alan soruların belirli bir öncelik sırasıyla sorulma zorunluluğu yoktur. Görüşme sırasında bir sorunun cevabı tamamıyla alınmış ise o soru tekrar yöneltilmeyebilir veya katılımcının geribildirimine bağlı olarak ek sorular sorulabilir (Balaban, 2018: 145).

Çalışmanın veri toplama sürecinde, örnekleme oluşturan 8 film yapımcısından 3'ü ile yüz yüze görüşme yapılmıştır. İsmail Murat Erdağı ile 17 Kasım 2019, Mehmet Bahadır Er ile 19 Kasım 2019 ve Mustafa Karadeniz ile de 18 Kasım 2019 tarihinde Malatya'da yüz yüze görüşme yapılmıştır. Geriye kalan 5 yapımcıyla ise Covid-19 küresel salgını sebebiyle yüz yüze görüşme yapılamamıştır. Nazif Tunç ile 28 Ekim 2020, Haydar Işık ile de 10 Aralık 2020 tarihinde telefonla sesli olarak görüşme yapılmıştır. Baran Seyhan ile 30 Aralık 2020, Muhteşem Tözüm ile 15 Haziran 2021 ve Cemal Okan ile de 17 Haziran 2021 tarihinde çevrimiçi görüntülü olarak görüşme yapılmıştır. Telefon görüşmesi ve çevrimiçi görüntülü olarak yapılan görüşmeler sırasında aynı mekândalık sağlanamasa da aynı andalık sağlanarak karşılıklı etkileşim kurulmuştur.

Bütün görüşmeler ses kayıt cihazı ile görüşme sırasında kayıt altına alınmıştır. Görüşmelerin ardından alınan ses kayıtları bilgisayar ortamında deşifre edilerek yazılı doküman haline getirilmiştir. Ayrıca herhangi bir etik ihlalin olmaması için katılımcıların sözlü onayı alınmıştır.

Çalışmada veri analiz yöntemi olarak ise betimsel analiz kullanılmıştır. Betimsel analiz yaklaşımına göre toplanan veriler belirli temalara ayrılarak özetlenmekte ve yorumlanmaktadır. Betimsel analiz yönteminde görüşme yapılan bireylerin görüşlerini etkili bir şekilde yansıtmak amacıyla analizde doğrudan alıntılara sık sık yer verilmektedir. Bu yaklaşımda asıl amaç toplanan verilerin düzenlenmiş ve yorumlanmış bir şekilde okuyucuya sunulmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 239). Bu sebeple çalışmada elde edilen veriler, belirli temalar halinde bulgular kısmında analiz edilmiştir.

Çalışmada verilerin analizi 7 ana temaya ve alt temalara ayrılmıştır. Aşağıdaki tabloda belirlenen temalar ve alt temalar yer almaktadır.

Tablo 3. 2: Veri analizinin temaları ve alt temaları:

Film yapımcılığı • Yapımcılık • Yapımcıların film tercihleri • Yapımcıların iş alanı çeşitliliği • Yapımcılık ve politik film arasındaki ilişki
Yapımcılığın ekonomik boyutları • Gişe ve yapımcılık arasındaki bağlantı • Sanat filmi yapımcılığında ekonomik dengeler
Sanat sineması ve yapımcılık arasındaki ilişki • Yapımcının sanatsal yönü • Sanat sinemasının konumu • Sektöre hâkim olan anaakım sinemanın sanat sinemasına etkisi • Yönetmenlerin yapımcılık yapması
Yapımcılığın sorunları • Anaakım sinemanın yaygınlığı • Yapımcıların film üretirken karşılaştığı sorunlar
Oyunculuk ve sinema ilişkisi • Yıldız oyuncular ve ticari sinema
Sinema ve seyirci ilişkisi • Gişe filmleri ve seyirci üzerine etkisi
Meslek Birlikleri • Meslek birlikleri ve yapımcılar arasındaki ilişki

Çalışmada belirlenen temalar yapımcının bireysel tercihlerinden ekonomik meselelere, sektör sorunlarından oyunculara, seyirci ilişkilerinden meslek birliklerine ve sanat sineması-anaakım sinema ilişkisine kadar geniş bir alanı kapsamaktadır.

3.2.Bulgular ve Yorum

3.2.1. Film Yapımcılığı

Sinemada yapımcı kavramı ilk başlarda İngilizce “*producteur*” kavramından aktarılarak “*prodüktör*” kelimesiyle ifade edilmiştir. Günümüzde ise “yapım” kelimesinden türemiş olan “*yapımcı*” kavramı kullanılmaktadır. TDK (2021)’ya göre yapımcı, **“Bir filmin çevirilişle ilgili bütün yönetim işlerini üzerine alan, sermayesini veren kimse, prodüktör”** olarak tanımlanmaktadır. Nazif Tunç (2020, Kişisel Görüşme), **“Filmin yolunu açan, önünü temizleyen, ilerlemesini sağlayan kişidir yapımcı. Nasıl ki bir çocuk anne tarafından doğuruluyorsa, filmin de doğurarı yapımcıdır. Bu yüzden yönetmenler her ne kadar senaryoları yazarlar olsa da sinema endüstrisi yapımcı çarkı üzerinden yürüyen, Dünya’ya dağılan ve seyirciye kavuşan sanattır”** diyerek yapımcılığın sinemanın en temel unsuru olduğuna dikkat çekmektedir. Tunç, ilk başlarda yapımcıların ön plana çıktığını daha sonra ise yönetmen sinemasının ortaya çıkmasıyla durumun değiştiğini ifade etmektedir.

Ne zaman ki yönetmen sineması var edilmeye başlandı, ne zaman ki devlet sinema destekleriyle yönetmenlere, proje sahiplerine bir takım destekler vermeye başladı, ne zaman ki özel televizyonlar bazı yönetmenlerin direkt olarak projelerini destekler hale geldiler işte o zaman tamamen endüstrinin ve dağıtım ağının dışında bağımsız sayılabilecek bir sinema ortaya çıkmaya başladı (Tunç, 2019, Kişisel Görüşme)

Baran Seyhan (2020, Kişisel Görüşme), yapımcılığın farklı iş kollarını uyumlu bir şekilde bir araya getirme işi olduğuna değinmekte ve **“Bir filmin ortaya çıkması için gerekli tüm koşulları bir araya getirme ve onları bir ahenk ile sürdürme işidir”** diyerek yapımcılığın bir harmoni işi olduğunu belirtmektedir. Haydar Işık ise yapımcılığın anaakım ve sanat filmi yapımcılığı olarak ayrılması gerektiğini ifade etmektedir.

Bir arthouse sinema¹⁸ var. Bir de ticari sinema var. Bu ikisini birbirinden ayırmak gerekiyor. Hatta yapımcılığı da aynı şekilde ayırmak gerekiyor. Sanat filmlerinin maalesef ekonomik olarak bir dönüşü yoktur. Ama ticari filmleri yaptığınız zaman tamamen para kazanma amaçlıdır. Bunu yönetmen ya da yapımcı yaparken de aynı şey oluyor. Dolayısıyla bir yönetmen nasıl ki sanat filmi yapacağı zaman cebinden, vaktinden gideceğini bildiği gibi aynı şekilde bir yapımcı da sanat filmi yaparken cebinden, vaktinden gideceğini çok iyi bilir. Bu sebeple bence burada yapımcılığı ikiye ayırmak gerekiyor. Ticari yapımcı mı yoksa sanat filmi yapımcısı mı? (Işık, 2020, Kişisel Görüşme).

Çalışmanın temel savı olan anaakım ve sanat filmi yapımcılığının birbirinden ayrılması gerektiğine dair görüş, yönetmen-yapımcı Haydar Işık tarafından da dile getirilmiştir.

Film yapımcılığı genel itibariyle bir filmin hazırlık aşamasından seyirciyle buluşana kadar geçen süreci kapsayan, her türlü gereksinimlerin karşılandığı ve ekonomik faaliyetlerin düzenlendiği bir süreç olarak görülebilir. Bu sürecin ilk bölümünde üretilecek filmin türüne, konusuna ve senaryosuna karar verme yer almaktadır.

Gerek anaakım gerekse de sanat sinemasında üretilecek filmlere karar verme süreçlerinde yapımcıların, kendi bakış açılarına göre belirli ölçütleri bulunmaktadır. Kimi zaman senaryodaki hikâyeye kimi zaman oyunculara kimi zaman da ekonomik durumlara göre bu tercihler değişiklik gösterebilmektedir. Bu tercihler yapımcının anaakım veya sanat filmi üretme isteğine göre şekillenebilmektedir. Sanat sinemasında yer alan Mehmet Bahadır Er (2019, Kişisel Görüşme) üretilecek filmlerin belirlenmesinde genellikle konunun ön planda olduğunu ve buna ek olarak da filmi üretecek kişinin bu iş için ne kadar istekli olduğunu önemli bir ölçüt olduğunu belirtmektedir. **“Özellikle bizi konu cezbediyor. ‘Bu konu üzerine bir film yapılmasına destek verilmesi lazım’ diyebiliyoruz. Diğer de şahıs, bunu yapacak kişinin bunu ne kadar istediği, ‘imkânlarını daha da yükseltebilir miyiz?’ gibi şeyler”** (Er, 2019, Kişisel Görüşme) diyerek film tercihinde konunun ve yönetmenin kendisi için önemli olduğunu ifade etmektedir. Diğer taraftan anaakım sinemada yer alan Cemal Okan ise özellikle gişe hasılatının iyi olması gerektiğini düşünmektedir.

¹⁸ Arthouse sinema: Sanat sineması.

Ben çalışmayacak işi bilebiliyorum. Ama çok iyi çalışacak, milyon üstü bir işi göremeyebilirim. 1,5 milyonu görebilirim ama 5 milyonu göremiyorum. Mesela Ayla filmi ilk bize geldi. Müslüm de ilk bize geldi. İkisi de harika işlerdir. Çok başarılı oldular. Bravo... Ama biz onlar gibi göremedik. Görememe sebebimiz de şuydu; bütçelendirdiğimde her iki film de 20 milyon liraya çıktı. Çünkü ben Ayla'nın Kore'de geçen kısmını gerçekten Kore'de çekmeyi hayal ettim. İşte o zaman bütçe direkt 20 milyona çıktı. O arkadaşımız burada çekti. O günkü parayla 20 milyon, 4,5 milyon seyirciye tekabül ediyordu. Düşünüyorum 2 milyon seyirci gelir mi diye. Gelir diyorum. 2 milyonu 4,5 ile çarpıyorum 9 milyon lira ediyor. Sonra televizyon satışımız da çok iyi. 3 milyona da oraya sattık diyorum. Eder 12 milyon. 20 milyon maliyet ve 12 milyon gelir var. 8 milyon zarar. Bunu nereden bulacağız? Onun için yapmadık bu filmleri. Hesabı 2 milyon üzerinden yapınca matematiği tutturamıyorsun. Yapmama sebebimiz tamamen buydu (Okan, 2021, Kişisel Görüşme).

Film tercihlerindeki bir başka boyutun ise yapımcının kendi ilgi alanı olduğu söylenebilir. Baran Seyhan (2020, Kişisel Görüşme), **“Mesela hiç hazzetmediğim alanlar var. Korku filmi gibi. Hiç keyif aldığım bir şey değildir. Ben insanların neden korku filmi seyrettiklerini de anlamış değilim. Bana böyle bir proje gelse yeterince katkı sunamayacağımı düşündüğüm için girmem o işe”** diyerek kendi estetik duygusuna ve sanatsal zevkine uygun olmayan bir filmin yapımcılığını üstlenmeyeceğini ifade etmektedir. Ayrıca Nazif Tunç, ahlaki değerlerin de bu noktada önemli bir etmen olduğuna dikkat çekmektedir.

Filmin iş yapacak bir senaryosunun olması gerekir. Herkesin aradığı şey bu. Burada ideoloji olmaz, kısıtlamalar olmaz. Bu, nefes almak gibi, bir işin devamını sağlayacak bir durumdur ve mutlaka aranan bir ölçüdür. Bunu bulduktan sonra bazı yapımcılar da benim gibi “millete, seyirciye, halka bir zararı var mı?” diye bakar. İktisadi açıdan olsun, ahlaki açıdan olsun veya başka türlü bir takım sakıncalı açılardan “aile kurumuyla ilgili halka bir zarar verecek mi?” diye bakarım. Eğer zararı yoksa faydasıyla ilgili “manevi, ahlaki ve iyilik olarak nasıl bir yere götürecek?” diye bakarım. Senaryoda aile kurumuyla ilgili, bireylerin gelecekte umutlu çalışmaları ve çabalarıyla ilgili örnek olacak bir takım temsilleriyle ilgili durumları barındırıyorsa destek oluruz (Tunç, 2020, Kişisel Görüşme).

Buradan hareketle yapımcıların, çekilecek filmleri belirlemede sinemadan beklentilerinin ön planda olduğunu görülebilmektedir. Eğer yapımcı anaakım bir film yapmak istiyor ve bundan para kazanmak istiyorsa üretilecek filmi belirlemede de ekonomik getirisi ön planda tutulmaktadır. Fakat yapımcı bir sanat filmi yapmak istiyorsa bu durumda senaryo ve yönetmen gibi filmin içeriğini etkileyen unsurlar

önemsenmektedir. Ayrıca yapımcının kendi ahlaki değerleri veya estetik zevkleri de film belirlemede önemli bir faktör olarak görülebilmektedir.

Yapımcılıkla ilgili bir diğer önemli nokta ise yapımcıların hangi sektörlerde ticari faaliyetler yürüttükleridir. Sinema, kullanılan teknikler açısından farklı alanlarla da (TV dizisi, reklam, video klip vb.) benzerlik göstermektedir. Bu sebeple film yapımcılarının bu alanlarda da faaliyet göstermeleri olasıdır. Bazı yapımcılar sadece sinemayla ilgilenmekte, bazıları ise başka alanlarda da ekonomik faaliyet yürütmektedirler. Mustafa Karadeniz (2019, Kişisel Görüşme) **“Ben reklam, klip yaptım uzun süre. Yaklaşık 180 tane klip, 80 tane reklamın yapımcılığını yaptım. Ondan sonra son 4 yıldır art sinemada yapımcılık yapıyorum”** diyerek birden fazla alanda işler yaptığını belirtmiştir. Ayrıca İsmail Murat Erdağ (2019, Kişisel Görüşme) da farklı işlerle uğraştığını ancak sinemanın yerinin ayrı olduğunu belirterek **“Şu an için benim ayriyeten bir grafik animasyon stüdyom var İstanbul’da. Motion-grafik olarak hizmet veriyor. Profesyonel olarak reklam yapıyoruz. Ama sinema bence bir tutku. Ondan uzaklaşmak da çok mümkün değil”** ifadelerine yer vermiştir. Bu bağlamda farklı alanlarda ticari faaliyet gösteren yapımcıların, sinemadan uzak alanlar yerine teknik olanaklar bakımından sinemayla benzerlik gösteren alanlara yöneldiği söylenebilmektedir.

Diğer yandan ise sadece sinema ile ilgilenen yapımcıların varlığı da yadsınamaz. Örneğin Muhteşem Tözüm (2021, Kişisel Görüşme) sinemada çalışmanın daha rahat olduğunu değinmekte ve **“Daha konforlu bir şekilde çalışmak istediğimizden dolayı şu an sadece sinema filmi üretiyoruz. Sinema filminin başlangıç-bitiş tarihini kendimiz belirliyoruz ve haftalık bir periyod içinde yetiştirme telaşı yok”** diyerek kısıtlama olmadan çalışmanın kendi için daha iyi olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca Cemal Okan da kişisel tercihindan dolayı sadece sinema ile ilgilendiğini belirtmektedir.

Dizi bana uzak bir şey değil ama benim konsantrasyonum o değil. Zaten ortaklarım dizi yapıyorlar. TİMS&B diye bir ortak şirketimiz var. Aslında ortağım Timur’un ortak olduğu bir şirket. Zaten para elinde dizisini yapıyor. Benim focus ve konsantrasyonum o değil. Sinema ağırlıklı çalışmayı seviyorum. Dijitale kısa işler de yapabiliriz. Planlarımız var. “Cinayet Süsü” filminin dizisini dijital platforma yapmaya hazırlanıyoruz. Ama kısa yapacağız. 1-2 sezon yahut 36-72 gibi katlanarak giden bir işin benim yapabileceğim bir iş değil. Bu güne kadar sinemada kalmayı kendime ilke edindim (Okan, 2021, Kişisel Görüşme).

Bazı film yapımcıların yine kişisel tercihlerine bağlı olarak başka sektörlerde de faaliyet gösterdiği görülmektedir. Bazı yapımcılar ise sadece sinema ile ilgilenmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta ise farklı sektörlerde ekonomik faaliyetler yürüten yapımcıların iş alanları sinema ile benzerlik taşımaktadır. Teknik olanaklar bakımından TV dizisi, reklam, video klip, vb. gibi sektörlerde kullanılan cihazlar sinema ile benzerlik taşımaktadır. Bu sebeple yapımcıların farklı sektörlerde yer almasında başka iş kolları yerine sinema ile teknik olarak benzerlik taşıyan sektörleri tercih ettikleri söylenebilmektedir.

Yapımcılık konusundaki bir diğer önemli mesele ise politik film ve yapımcıların politik filme olan yaklaşımıdır. Sinema popüler bir anlatı biçimi olduğu kadar aynı zamanda politik bir üründür. Sinema, mevcut kurumların yerleşmesi veya sistemin kendini yeniden üretmesi açısından ideolojik bir ürün olarak görülebilmektedir. Filmler egemen siyasal kültürün kendini yeniden üretmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Filmler, diğer taraftan karşı-hegemonik düşünce anlatılarını da kapsayabilir. Sonuç olarak politik sinema kendi içinde barındırdığı farklılıklarla birlikte bu tür süreçlerin ürünü olagelmıştır (Cengiz, 2018: 108).

Sinema, belirli dönemlerde farklılık göstermekle birlikte sürekli olarak sosyal ve siyasal olaylardan beslenmiştir. Özellikle Alman ekspresyonizmi ve İtalyan yeni gerçekçiliği akımlarında sosyal ve siyasal olayların ön planda olduğu görülmektedir. Politik filmlerin kendini en çok hissettirdiği gelenek ise Üçüncü Sinema hareketidir.

Alman sinemasının İkinci Dünya Savaşı sonrası ekspresyonizm¹⁹ anlayışına yönelmesinin nedeni, toplumun her kesimi tarafından şiddetli bir şekilde yaşanan acıların sanat aracılığıyla dile getirilmeye çalışılmasıdır. Ekspresyonistlerin sanatı anlayış ve uygulayış biçimleri; sanatta sadece güzel olanı ifade etmenin ikiyüzlülük olduğu, sanatın acı, sefalet, vahşet gibi gerçekleri ifade etmesi gerektiği yönündedir. Bu durum savaştan mağlup çıkmış, acı ve sefalet içerisinde olan insanlar için çok şey ifade etmektedir (Coşkun, 2017: 78). Benzer şekilde İtalya'daki savaş sonrası sosyal, ekonomik ve politik koşullar yeni gerçekçilik akımının sinemada da kendini göstermesine yol açmıştır. Savaş, direniş hareketi, köylü ve işçi sınıfının kendi haklarını almak için verdikleri mücadele, savaş sonrasındaki ekonomik sosyal değişimlerin arasında kalan halk, halkın entelektüel

¹⁹ Ekspresyonizm: Dışavurumculuk.

ve kültürel sorunları, yaşayış biçimleri bu sorunlara karşı çözümleri gibi konular yeni gerçekçiliğin temel konuları arasındadır (Kuray, 1990: 331). Alman ekspresyonizmi ve İtalyan yeni gerçekçiliği akımı başka ülke sinemalarında da kendini göstermesine rağmen yoğun olarak ortaya çıktığı ülkelerde yer almışlardır. Ancak 1960'lı yılların gelişyle birlikte dünyada pek çok ülkede politik sinema kendine yer bulmuş ve bir ülke sineması olarak nitelenmek yerine “Üçüncü Sinema” olarak kabul görmüştür.

1960'lı yıllara gelindiğinde, gelişmiş olarak nitelenen ülkelerin, sinemayı ideolojik amaçlarla kullandığı fark edilmiştir. Üçüncü sinema özellikle 2. Dünya Savaşı sonrası dünya sinemasında Hollywood egemenliğine karşı diğer ülke sinemalarının “bir şeyler yapma” isteği sonucunda başlayan bir harekettir. Ülkelerin ulusal sinemalarında anti-empyralist bir yaklaşım arayışıyla ortaya çıkmıştır. Üçüncü Dünya olarak nitelenen ülkelerin İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki anti-empyralist mücadelesine dayanmaktadır (Sevimli, 2019: 16). Üçüncü Sinema hareketine göre, sinema üç temel sınıfa ayrılmaktadır. Birinci sinema (ticari sinema), ikinci sinema (sanat sineması) ve üçüncü sinema (devrimci sinema) olarak belirtilmektedir. Anlayışa göre birinci sinema (ticari sinema), egemen ideolojinin sözcülüğünü yapmaktadır. İkinci sinema (sanat sineması), egemen ideolojiye karşı bireysel olarak sistem içi bir karşı çıkışı temsil etmektedir. Üçüncü sinema ise (devrimci sinema) gerçek dünyadaki devrim ile sinemadaki devrimin bağlantısını devamlı olarak akıllarda tutan ve ayrıca izleyicileri, izleyici konumundan çıkarmayı amaçlayan ve devrimci öznellikler üretmeyi hedefleyen bir sinemadır (Acar, 2019: 354). Bu sebeple Üçüncü Sinema, diğer iki sinemaya göre sosyal ve politik konuları daha fazla gündemine almaktadır.

Türkiye’de politik filme olan ilgiye bakıldığında, yapımcıların bu türe olan yaklaşımlarının farklılık gösterdiği görülmektedir. Bazı yapımcılar politik sinemayla ilgilenmezken bazıları da politik filmin olması gerektiğini savunmaktadır. Mehmet Bahadır Er (2019, Kişisel Görüşme), “**Tabi ki olurum. Hiç sorun değil. Hatta ben sosyolojiden beslenen filmlere inanıyorum. Türkiye’ye gerekli olduğunu düşünüyorum. Böyle filmlere her zaman destek olmak isterim**” diyerek sinema ve toplumsal alan arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir. Baran Seyhan (2020, Kişisel Görüşme) da politik filmlerin içinde olabileceğini belirterek “**Siyaset benim hayatımın önemli bir parçası. Onun için uzak olduğum bir alan değil ama burada da siyasi bir filmin propagandist bir film olmasından endişe ederim. Propagandist bir filme hayır**

ama siyasi bir filme evet” ifadeleriyle filmin propaganda amaçlı olamamasının kendi için önemli bir ölçüt olduğunu söylemektedir.

Diğer taraftan Cemal Okan ise politikayla kişisel yaşamında ilgilenmediğini, bu sebeple politik filmlere de destek vermediğini belirtmektedir:

Biz hiçbir zaman politik olmadık. Hiçbir zaman politikayı önde tutmadık. Ben iş adamıyım ve hayata öyle bakıyorum. Hiçbir zaman siyasi bir kimliğimiz olmadı. Ben okurken, sağ-sol meseleleri varken bile hayatında bir tane bile fiske yemeden okuldan çıkmış adamlardan bir tanesiyim. Kimse bana dokunmadı. Çünkü siyasetle hiç alakam olmadı. Bu yüzden siyasi bir iş yapmayı hiçbir zaman istemem. Hayatımın hiçbir döneminde yapmadım. Hiçbir dönemde de yapmayı düşünmem. Bir tarafa bağlanmadım. Hepsi arkadaşım çünkü. Oradan da var. Buradan da var. Hiçbir zaman siyasi işlerin peşinden koşmadım (Okan, 2021, Kişisel Görüşme).

Haydar Işık (2020, Kişisel Görüşme), **“Sanatçı dediğimiz kişinin taraf tutmaması lazım. Toplumun o bütün kültürel yapısını, mirasını, geçmişini, değerlerini vs. bütün bunların hepsini barındırmak zorunda. Sanatçı eğer bir konuda siyaseten bir tarafta duruyorsa o sanat da taraf oluyor”** diyerek politik sinemanın bir taraf tutma meselesi olduğunu ve taraf tutarak da sanatın icra edilemeyeceğini ifade etmektedir. Bu sebeple de politik bir filmde yer alamayacağını söylemektedir.

Mustafa Karadeniz (2019, Kişisel Görüşme) filmlere destek verirken filmin konusunun politik olup olmamasına bakmadığı, bunun yerine filmin hikâyesinin ve senaryosunun güçlü olup olmadığına baktığını belirtmektedir. Ancak diğer yandan **“Milliyetçi bir adam olarak tabi ki Türkiye’yi kötü gösterecek ya da çok sert işlere de girmem diye düşünüyorum”** (Karadeniz, 2019, Kişisel Görüşme) diyerek politik filmlere destek verirken kendi ölçütünün Türkiye’nin filmde kötü gösterilmemesi olduğunu ifade etmektedir.

Nazif Tunç ise politik filmle farklı bir açıdan yaklaşarak siyaset ve sinemanın birbirinden ayrılamayacağını belirtmektedir:

Filmin kendisi zaten bir siyasi görüş ifade etmek zorunda. Hiç siyasi görüş ifade etmediği söylenen bir filmin bile meseleler, insanlar, olaylar ve zaman karşısında bir duruşu vardır. Bir komedi filmi bile bir görüştür. Siyasi bir görüştür. Siyaset, politikasız bir adım atamazsın. Filmiyle, akl-ı selimiyle geleceği var etmeye çalışan varlıkları. Siyaset olmadan, dengeler olmadan olmaz yani. Biz hayvanat değiliz. Biz nebatat değiliz. Ürettiğimiz işlerde de elbette bir duruş, bir görüş, bir yaklaşım olacaktır. Bundan dolayı da siyasi bir filmi kendi görüşüme,

dünyaya bakışına, kendi tarihsel geleneğime, kültürüme uygun bir işe öncelik veririm. Bu politik olur, ideolojik olur, manevi gerçekçiliği olur. Ne sayarsan say sağma soluma bakmadan ben kendi görüşümdeki şeyin tarafında dururum (Tunç, 2020, Kişisel Görüşme).

Yapımcıların kendi beyanlarından da anlaşılacağı üzere politik sinemaya karşı farklı görüşler bulunmaktadır. Bir tarafta politik sinemanın desteklenmesi gerektiğini düşünen yönetmen-yapımcılar, diğer tarafta ise siyasetin ve sinemanın farklı şeyler olduğunu ve bu sebeple politik sinemayla ilgilenmeyeceklerini söyleyenler bulunmaktadır. Sanat sinemasında yer alan yapımcıların politik filme olan yaklaşımının daha olumlu olduğu görülmektedir. Ayrıca Nazif Tunç'un da belirttiği üzere teması ve konusu fark etmeksizin filmlerin bir politik duruşu olduğu ve bunun sadece sinemayla sınırlı olmadığını, hayatın her alanında siyasetin var olduğunu ve bu sebeple de film üreticilerinin kendi fikirlerine uygun olan görüşe göre filmler ürettikleri görüşü de bulunmaktadır.

3.2.2. Yapımcılığın Ekonomik Boyutları

Sinema endüstriyel olarak üç önemli sektörü içerisinde barındırmaktadır. Sinemanın temel bileşenlerini oluşturan bu üç sektör yapım (1), dağıtım (2) ve gösterim (3)'dir (Allen, 1985: 131). Sinemanın bu üç temel endüstriyel boyutu birtakım riskleri de beraberinde getirmektedir. Çünkü bu ekonomik çarkın dengeli bir şekilde dönmesi gerekmektedir. Bir yandan halkın zevklerine karşılık verme gerekliliği diğer yandan da bazı beğenilen ürünlerin kopyalanarak sunulmasının getirdiği hoşnutsuzluk sinemayı riskli bir iş haline getirmiştir (Prindle, 1993: 5). Ayrıca sinemanın toplumsal bir sanat olduğu da düşünülürse üretilen filmlerin genellikle daha fazla izleyiciye ulaşması arzu edilmektedir.

Ancak günümüz yapımcıların gişe beklentisinde değişiklikler olduğu görülmektedir. Özellikle sanat filmlerinin üretiminde ayrı kaynakların da kullanılması farklı görüşleri belirleyen etmenlerden biri olmuştur. İsmail Murat Erdağı bu konuda film türünün, yapımcının gişe beklentisinde önemli olduğunu vurgulamaktadır:

Yapımcının varlığını sürdürebilmesi için, diğer bir filme yatırım yapabilmesi için o filminden bir gişe elde etmesi gerekiyor. Ama bu dediğim gibi gişe filmleri ile festival filmleri farklı. Yani onu aynı kategoride değerlendirmemek lazım. Niçin yaptığınıza bağlı. Bana yönetmen geldiği zaman, senaryoyu getirdiği zaman ilk sorum şu olur: "Sen bir gişe filmi mi

hedefliyorsun? Sen festivalde yarışacak bir film mi hedefliyorsun?” Ona göre değerlendiririm (Erdağı, 2019, Kişisel Görüşme).

Mehmet Bahadır Er (2019, Kişisel Görüşme) de bu konu hakkında **“Tabi ki gişe önemlidir ama şöyle oluyor, filmlerin gelir kaynakları vardır ve gişe bunlardan bir tanesidir. Televizyon, video satışı, uluslararası satışlar, ortak yapımlar, fonlar, geri ödemesiz fonlar...”** diyerek sanat filmlerinin tek gelir kaynağının gişe olmadığına belirtmektedir. Mustafa Karadeniz (2019, Kişisel Görüşme) de kendinden örnek vererek **“Gişe benim için önemli değil; çünkü ben gişe işi, anaakım yapmıyorum. Hiç önemli değil”** ifadelerine yer vermiştir. Bu sebeple film türünün, yapımcının gişe beklentisinde önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir.

Sanat sinemasında gişe hasılatı ekonomik olarak tek belirleyici unsur olmazken anaakım sinemada bu durum farklılık göstermektedir. Anaakım sinemada yer alan Cemal Okan ise gişenin en önemli mesele olduğunu şu sözlerle belirtmektedir:

Yüzde 99 gişe önemlidir. Ben yüzde 99 gişeye bakarım. Ben hesabımı kurarken gişe üzerine kurarım. Biz sene başında yapacağımız filmleri şirkette beraber oturup tartışırız. Tahtaya hesabını yazarız. “Bu X filmini yapıyoruz. Bu filmde hedefiniz ne? Beklenti ne kadar seyirci?” diye konuşuruz. “Matematik tutuyor mu?” diye sorarız. Mesela Bölük filmini konuşuyoruz diyelim. Bölük’e 500 bin seyirci yazdık tahtaya. 500 bin yazdığımız zaman ne kadar hasılat yapar? 2,5 milyon yapar. Ama bu filmin bütçesi 8 milyon. Nasıl tutturacağız biz bu işi? Hemen hesap soruyorum tabii ki. Elbette riskli işler de yaptık. Para kaybettiğimiz işler de yaptık. Çok oldu hem de. Ama mesela Ölümlü Dünya diye bir film yaptım. İş çok sevmiştim orada. Para kaybının da bir yüzdesi var. O film ileride uzun zaman boyunca sana gelir getireceği için o kayıp kapanabilir. Bir de şu var; keyifli bir iş yaptığında o kaybı göze alabiliyorsun. Fakat 10 birimde 2 birim harcadın, 8 birim kaybettiye o can acıtır işte. Bu kaybın da tahammülü bir yere kadar (Okan, 2021, Kişisel Görüşme).

Gişe beklentisinde, film türü haricinde farklı konular da etkili olabilmektedir. Muhteşem Tözüm bu konu hakkında filmde yer alan oyuncuların ve ekibin de filmin türüne göre aldığı ücretlerin değiştiğine dikkat çekmektedir:

Bir oyuncunun gişe filmde yer aldığı bütçeyle sanat filminde yer aldığı bütçe aynı olmuyor. Starlar da böyle. Nuri Bilge Ceylan filmlerinde oynuyorlar mesela orada aldıkları rakamlar daha sembolik oluyor. Orada oyuncular başka duygularını tatmin etmek istiyor. Ama gişe yapıyorsanız, bu daha ticari kaygılarla yapıldığı için ederi neyse ya da kendine biçtiği değer neyse onun karşılığını almak istiyor. Dolayısıyla gişe sineması yapıp da başarısız olmak, sanat filmi yapıp da ödül alamamak ya da beğenilmemek gibidir (Tözüm, 2021, Kişisel Görüşme).

Nazif Tunç (2020, Kişisel Görüşme) ise **“Sinema neredeyse bütün sanatları birleştiren, yedinci sanat olmasına karşın halk sanatı sayılan bir sanattır. Halk sanatıdır. Halk seyredecek. Sinema, keşfinden itibaren seyirciyle beraber yürümüş bir sanattır”** diyerek sinema ve seyirci ilişkisinin, ekonomik beklentiden boyutundan ziyade birbirine eklenmiş unsurlar olduğuna dikkat çekmektedir. Aynı şekilde, Baran Seyhan da sinema ve seyirci ilişkisine işaret ederek üretilen filmlerin mutlaka seyircide karşılığı olması gerektiğini belirtmektedir:

Gişeyi sadece para dönüşümü olarak alırsak başka bir cevap verebilirim ama gişeyi bir filmin seyirci nezdinde karşılık bulması, seyirciyle buluşması olarak değerlendiriyorsak da başka türlü bir cevap verebilirim. Şöyle ki, yalnızca para kazanmak adına herhangi bir işin yapılmasını prensip olarak, dünya görüşü olarak ben doğru bulamam. Ama bir filmin de kesinlikle ve kesinlikle izleyici karşılığı olması gerektiğini düşünüyorum. Yani izleyicide karşılığı olmayan, izleyiciyle buluşmayan her filmin eksik kaldığını düşünüyorum. Bunun sebepleri tabii ki tartışılabilir. Gişe kaygısı derken ticari kısmını da şöyle yorumlamış olalım; sonuç itibarıyla sinema hiç de ucuz olamayan hatta son derece pahalı bir üretim alanı. Onun için bunun ekonomik olarak geri dönüşünün ve sürdürülebilirliğinin de gözetilmesi gerek. Bu açıdan baktığımızda gişe kaygısı da anlaşılabilir bir şeydir (Seyhan, 2020, Kişisel Görüşme).

Gişe hasılatına filmin ekonomik geri dönüşü olarak bakıldığında filmin türünün burada belirleyici bir unsur olduğu söylenebilmektedir. Sanat sinemasında yer alan yapımcılar için gişe beklentisi daha azken, anaakımda yer alan yapımcılar için bir filmin gişedeki durumu çok önemlidir. Ancak diğer taraftan sinema ve seyircinin bir bütün olduğunu, sinemanın seyircisiz, seyircinin de sinemasız olamayacağını belirten, üretilen filmlerin mutlaka kendi kitleleriyle buluşması gerektiğine dikkat çeken yapımcıların da bulunduğu ifade edilebilir.

Bu konudaki bir diğer önemli mesele ise film yapımcılarının sanat filmleri üretirken para kaybetme korkusu yaşayıp yaşamadığıdır. Sanat sinemasında her ne kadar gişe hasılatı, gelir kaynaklarından sadece bir tanesi olsa da en önemli gelir kalemlerinden biri olduğu gerçeği de geçerliliğini sürdürmektedir. Bu sebepten dolayı bir sanat filmi üretilirken yapımcının filme yatırdığı paranın karşılığını alamaması, bir sonraki filme yapacağı yatırımı engelleyebilir hatta sinema sektöründen çekilmesine dahi sebep olabilir. Yukarıda da değinildiği gibi sanat filmlerinin gişe beklentisinin daha düşük olması yapımcılık açısından bu türün riskli bir iş olduğunun göstergesidir. Ancak sanat

sinemasında genelde para kazanma amacı güdülmemesi ve ayrıca sanat filmlerinin farklı gelir kaynaklarının da bulunması bazen risklere rağmen üretilmesine sebep olmaktadır.

Haydar Işık (2020, Kişisel Görüşme) bu konu hakkında **“Bunu direkt olarak göze alır zaten. Eğer sanat filmi yapıyorlarsa bunun farkında olarak yapıyorlar”** diyerek bu riske rağmen filmlerin üretildiğini belirtmektedir. Yine aynı şekilde Baran Seyhan ise yapımcının böyle bir korkuya düşmeyeceğini aksine zaten para kaybının bilindiğini ifade etmektedir:

Artık yaşamıyorum çok kaybettim (!). Örneğin bundan on beş sene önce seyirciyle buluşma imkânı daha az olan filmlerin bile kendince bir ekonomileri vardı. Belli ölçüde tekrar film yapılabilecek noktaya yapımcısını, yönetmenini, yazarını, müzisyenini getiriyordu. Onların da bir şekilde hayatını idame ettirebileceği koşullar sağlıyordu. Ama artık bu tamamen ortadan kalktı. Yani bugün tarif ettiğiniz biçimde bir filmi yapıp da para kazanma imkânı yoktur. Hiç yok. Onun için yapımcı herhangi bir biçimde bu tarif ettiğiniz filmi yaparken para kaybedecek miyim diye bir korkuya düşemez çünkü bu filmin para getirmeyeceğini bilir (Seyhan, 2020, Kişisel Görüşme).

İsmail Murat Erdağı (2019, Kişisel Görüşme), sanat sinemasının maddi kaygılarla yapılamayacağını dile getirmekte ve **“Her zaman yaşarsınız. Yani eğer sanat filmi yapıyorsanız para kaygınız olmamalı bence. Önemli olan burası. Ben bu filmde para kazanırım diye sanat filmi yapamazsınız”** diyerek sanat sinemasının maddiyatla ilgisinin olmaması gerektiğini vurgulamaktadır. Ayrıca Mustafa Karadeniz (2019, Kişisel Görüşme) de bunu doğrular şekilde konuşarak **“Hiç yaşamadım. Ben kişisel söylüyorum, bu benim kendi düşüncem. Hiç öyle bir korkum olmadı. Son 6 işimde de kâr etmedim. Kâr etmek için yapıyor olsaydım anaakım yapardım”** ifadelerine yer vermiştir. Bu konu hakkında Mehmet Bahadır Er, meselenin maddi yönünden ziyade emek kısmının daha büyük bir sermaye olduğunu ve bunun çok daha kıymetli olduğunu belirtmektedir:

Tabi ki her zaman oluyor. Çünkü gelir meselesi. Aslında sadece para değil bu. Şimdi sanat sineması yapan insan için iki tane şey vardır. İnsanlar emeklerini de sermaye ediyorlar. Bir film yapabilmek için belki ticari sinemada çalışmıyor, sanat sinemasında bir yıl, iki yıl bu filmi gerçekleştirmek için çalışıyor. Bu insanın zamanı da bir maliyettir aslında. Bu hiç hesaba katılmıyor. Matematiksel karşılığı da yok. Bence bu çok daha önemli. Sanat sinemasıyla uğraşan insanlar, çok şanslıysa 4-5 senede 1 tane film yapabiliyor. Bu insanların ömründe -Allah ömür versin- 10 film yapabileceği anlamına geliyor. Bunun başka bir maliyet hesabı daha var bence.

Paradan daha değerli. Burada sanat sineması yapan insanlar hayatlarını sermaye ediyorlar (Er, 2019, Kişisel Görüşme).

Meseleye genel olarak bakıldığında yapımcılara göre sanat sinemasında para kaybının, bu işin bir parçası olduğu ve maddi kaygılar ile bu işin yapılamayacağı görülmektedir. Ayrıca Mehmet Bahadır Er'in de ifade ettiği gibi maddi sermayenin yanında emek ve zaman sermayesinin de önemli bir unsur olduğu görülmektedir. Bu bağlamda anaakım ve sanat filmi yapımcılığının, filmin gişedeki durumu konusunda ayrıldığı söylenebilir.

3.2.3. Sanat Sineması ve Film Yapımcılığı İlişkisi

Film üreten bir yapımcının, sanatçı olup olmadığı sinemada önemli tartışmalardan biridir. Sinema filmleri birer sanat eseri ise bu sanat eserinin vücut bulmasını sağlayan kişi (yapımcı) de sanatçı mıdır? Bu soru üzerinde durulmasının sebebi, filmlerin ortaya çıkmasında pek çok kişinin ortak çabası üretilmesidir. Sinema filmlerinin yapımında sanat sayılamayacak kadar teknik işler ve ekonomik meseleler de bulunmaktadır. Örneğin bir filmin müziklerini yapan kişi sanatçı olarak kabul edilirken; aynı filmin ses kayıtcısı sanatçı olarak kabul edilmemektedir. Ancak bu örnek yapımcılık meselesine tam olarak uyum sağlayamamaktadır. Yapımcının, ortaya çıkan filmin hak sahibi olması, yapımcının sanatçı olup olmadığı konusunda farklı görüşleri beraberinde getirmektedir.

Sanatçı kendisine “kim?” sorusunun yöneltildiği, sanat eseri ise kendisine “ne?” sorusunun yöneltildiği bir “kimlik (kişilik)” ve “nelik” olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat eserini ortaya koyan, kimliği ve kişiliği olan bir insandır. Sanat eseri ise bu kimlik ve kişiliğin o insanda ne’leştiği bir ne-olandır (Soykan, 1997: 108). Bu açıdan bakıldığında sanat eserinin, sanatçının kişiliğini ve kimliğini yansıtmaması gerekmektedir. Ancak sinemada bu durum farklı işlemektedir. Yönetmen, filmin hem manevi hak sahibi hem de filme kendi kişiliğini ve kimliğini yansıtan kişidir. Bu sebeple yapımcının sanatçılığı konusunda farklı görüşler bulunmaktadır.

Yapımcılar sanatçı olarak kabul edilmese bile ortaya çıkan ürün bir sanat eseri olduğu için yapımcılarda da estetik kaygıların bulunmasının gerekip gerekmediği bu noktada ortaya çıkan önemli konulardan biridir. Mustafa Karadeniz (2019, Kişisel Görüşme) bu konuda **“Bence işin tamamen her şeyini yapan insanın da bu şekilde değerlendirilmemesi çok acı. Müzisyeni de senaristi de yönetmeni de hepsi bir**

sanatçı aslında. Bence bunların hepsini bu işe dâhil eden de yapımcı olduğu için yapımcının önemli bir sanatçı olduğunu düşünenlerdenim ” diyerek yapımcıların da sanatçı olduğunu belirtmektedir. Ancak diğer taraftan Haydar Işık filmin sanatsal yönünü belirleyen yönetmen olduğunu ifade etmektedir:

“Yapımcılar sanatçı olarak kabul edilmiyor” ifadesi yerinde bir ifadedir. Çünkü yapımcı demek yatırımcı demektir. Yani parayı koyan kişidir. Ama diğer tarafta sanat icra eden kişi yönetmendir, sanat yönetmenidir, görüntü yönetmenidir, ışık şefidir. Yapımcı parayı veren, filmi çektiren kişidir. Ama tabii hepsi için geçerli olduğu da söylenemez. Bütün yapımcılar sadece parayı verip çektiren değildir. Birçok yapımcının da aynı zamanda estetik kaygısı vardır. Filmlerinin güzel olması için yönetmenin, sanat yönetmenin çalışmalarına dikkat eden, görüntü yönetmeniyle toplantılar yapan yapımcılar da var. Ama bazı yapımcılar da “Kaç para lazım kardeşim?”, “Bir milyon.”, “Al bir milyonu, filmi çek bana getir” der. Bu tarz insanın tabii ki de sanat, estetik kaygısı olamaz. Ama diğer taraftan baktığınızda sanat işi tamamen yönetmenindir. Böyle düşünülmesi gerekiyor (Işık, 2020, Kişisel Görüşme).

Mehmet Bahadır Er (2019, Kişisel Görüşme) ise film yapımcısında sanatsal estetik kaygıların kesinlikle bulunması gerektiğini vurgulamakta ve **“Filmin teknik, estetik ve ekonomik değerlerini en yüksek şekilde kurabileceği ekipleri kurmakla da yükümlü kişidir. Yani bu sadece parayla alakalı bir durum değil. Aynı zamanda estetik, ekonomi bilgisi, organizasyon kabiliyeti gibi bunların hepsine sahip olması lazım ”** diye ekleyerek yapımcının sadece maddi anlamda etkili olmasının yeterli olmayacağını ve ayrıca çok fonksiyonlu olması gerektiğini belirtmektedir.

Nazif Tunç, film yapımcısının birçok alanı uyumlu bir şekilde bir araya getiren kişi olduğuna dikkat çekerek yapımcının da sanatçı olduğunu ifade etmektedir:

Filmi sıfırdan vücuda getiren, senaryosunu yazdıran, yönetmeni bulan, oyuncularını toparlayan, mekânları ayarlayan, teknik ekipte marifetli insanların bulunmasını sağlayan, filmin duygusuna ve biçimine göre görüntü yönetmenini seçen, oyuncuların tanınmış veya az tanınmış olmasıyla ilgili bir takım hesapları yürüten ve akla gelmeyecek bir sürü dertle uğraşan birisi var. Kimdir o? Yapımcı. Yapımcı sıfırdan bir filmi var ediyor. Oyuncunun kamera önünde bir karakter ortaya çıkarmasına “sanat” diyoruz da; bir ressamın tualini her renkten boyamasıyla bir sanat eseri çıkarmasına benzeyen yapımcılığı da sanatkarlık saymayacak mıyız? Öyle bir şey düşünün ki bir araya getirdiği renklerin, kıvamların, unsurların miktarını tutturmak yapımcının inceliğine bağlıdır. Yani filmler yapımcıların kişiliklerine göre oluşur. Bir adam tüccardır, onun filmi de tüccarın filmi olur; bir adam daha yoğun bir sanatsal mecradadır o da festivallik film yapar. Kıvamını, mayasını veren adamın da filmin rengine, türüne, diline yansıdığını görüyoruz. Bu bir sanattır (Tunç, 2020, Kişisel Görüşme).

Anaakım film yapımcıları da bu konu hakkında, yapımcılıkta mutlaka sanatsal ve estetik değerlerin bulunması gerektiğini vurgulamaktadır. Muhteşem Tözüm (2021, Kişisel Görüşme), **“Sanatsal önceliği olmayan bir yapımcının kalıcı olması mümkün değil zaten. Böyle bir şey söz konusu değildir. Bütün yapım tasarımı zaten yapımcıdan çıkıyor aslında. Yönetmeni de seçen o, bütün ekibi oluşturan da o. Projenin lokomotif yapımcıdır”** diyerek yapımcının ortaya çıkan sanat eserine direkt olarak sanatsal değer kazandırdığını belirtmektedir. Aynı şekil de Cemal Okan da anaakım sinemada yapımcılığın, sanat eserini oluşturmada uygun parçaları bir araya getirme işi olduğuna dikkat çekmektedir:

Tabii ki olmalı. Zaten anaakım sinemaya baktığınızda bizim (yapımcıların) kurduğumuz bir oyun oluyor bu. Yönetmeni ben seçiyorum. Mesela senin elinde bir proje vardır. Bana gelir dersin ki “Abi, ben böyle bir proje yaptım”. Eğer o proje benim hayalime uygun bir projeyse seçiyorum zaten. 8 senede binlerce senaryo geldi. Bu arada bunların hepsini de değerlendirdik onu da söyleyeyim. O binlercesinin içinden 5 tanesini yaptık. Geri kalan filmlerin hepsini biz kendimiz oluşturduk. “Kardeşim Benim” diye bir iş yapmıştık. Burak Özçivit geldi beraber bir yol haritası çizmek istedi. “Murat Boz ile birlikte yapmak istiyoruz” dedi. Tamam dedik. Hemen çağırdık senaryo ekibini. “Bu ikiliye bir iş çıkarın” dedik. Böyle oldu. Yani filmi oluşturan da biziz (Okan, 2021, Kişisel Görüşme).

Anaakım veya sanat sinemas fark etmeksizin yapımcıların genel görüşü, ortaya çıkan sanat eserine yapımcının direkt olarak etkisinin bulunduğu ve bu sebeple sanatsal ve estetik kaygısının mutlaka bulunması gerektiği yönündedir. Bir filmin ortaya çıkmasında en temel unsurlar senaryo ve yönetmen olsa da yapımcının, görüntü yönetmeni, ışık ekibi, kurgucu, sanat yönetmeni gibi pek çok kişiyi bir araya getirmesi ve çalışanları projenin ruhuna uygun olarak seçmesi açısından yapımcıların da sanatsal değerler taşıması gerektiği düşünülmektedir.

Bu konu içerisinde değinilmesi gereken önemli bir mesele de yapımcıların Türkiye’de sanat sinemasının durumu hakkındaki görüşleridir. Türkiye’de 1990’lı yılların ortalarına gelindiğinde yeni bir yönetmen kuşağının ilk filmlerini yapması ve film festivallerinden ödüller almasıyla birlikte “bağımsız sinema”, “yönetmen sineması” ve “sanat sineması” gibi söylemler gündeme gelmiştir. Yapılan bu kavramsallaştırmalar, çekilen filmlerin ekonomik olarak yapım koşulları, tarzları, en çok da film biçiminde klasik anlatıdaki öykü merkezli anlatımın dışında geliştirilmiş farklı anlatım yöntemleriyle birlikte Türkiye’de yeni bir anlayış olarak “sanat sineması” geleneğinin

geliştiğine işaret etmektedir (Koca, 2017: 4). 90'lı yılların ortalarından itibaren günümüze kadar geçen sürede Türkiye'de sanat sineması gelişim göstermiştir. Uluslararası ortak yapım fonları, devlet destekleri vb. gibi desteklerin de etkisiyle beraber sanat sinemasında, yeni yönetmenlerin ortaya çıkması ve kendi seyirci kitlesinin oluşması bakımından da ilerleme sağlanmıştır.

Nazif Tunç Türkiye'de sanat sinemasının durumuna değinirken özellikle 2006 yılında yürürlüğe giren 5224 sayılı "Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun"un çıkarılmasıyla birlikte sanat filmlerinde bir artışın olduğunu belirtmektedir:

Bağımsız sinema yapan yönetmenler ve yapımcılar 2006 öncesi döneme göre sayıca artmış ve güçlenmişlerdir. Yönetmenler bilinir olmuştur. Uluslararası ve ulusal festivallerde ödüller alır duruma gelmiştir. Bu da bağımsız sinema yapanların –ister yönetmen olsun ister yapımcı- hayli yol aldığını gösteriyor (Tunç, 2020, Kişisel Görüşme).

Mustafa Karadeniz (2019, Kişisel Görüşme) de bu iyi gidişata değinmektedir. **"Ben iyi olarak görüyorum. Anaakım da olması lazım. İkisinin birbirini tetiklemesi lazım. Ben art iş yaptığım için art'ı daha çok seviyorum. İkisinin de olması gerektiğini düşünenlerdenim"** diyerek şu an için sanat sinemasının iyi durumda olduğunu ifade etmektedir.

Ancak diğer tarafta Cemal Okan Türkiye'de sanat filmlerinin, ekonomik kaynaklarına göre oldukça fazla üretildiğini vurgulamaktadır:

Bence fazla üretiliyor. Bana göre bağımsız sinema anaakımdan daha fazla üretiliyor. Bakanlık destekleriyle, diğer desteklerle birlikte çok üretiliyor. Yeni Sinemacılar diye bir akım vardı. Sevilay'ın, Yamaç'ın da içinde olduğu bir akım. Şimdi bana diyorlar ki "Cemal abi sen haklıymışsın". Haklı olduğumu yeni mi anladınız? Siz bu filmleri yaparken hep gelip yardım istediniz. Bir kere yardım ettik, iki kere ettik. Ama her defasında da yardım edilir mi kardeşim? Biz ne yiyeceğiz, ne içeceğiz?" dedim. Bu iş böyle yapılırsa o sinema da doğru yapılamıyor. Ben orayla ilgilenmiyorum ki. Sadece yardım etmek için yapıyorum. Kalbimle sarılmıyorum o sinemaya. O zaman ne yapıyorum? Parmağımın ucuyla ittiriyorum o da öyle yapıyor. Şimdi Yamaç bana diyor ki "Ben artık yapmıyorum". Sevilay yapmıyor, o yapmıyor, bu yapmıyor. Ben bunları seneler evvel söylemiştim. Biz kime yapma dediysek yaptı ve boyunun ölçüsünü de aldı (Okan, 2021, Kişisel Görüşme).

Bu meselede yapımcıların içinde yer aldığı sinema anlayışı, beraberinde görüş farklılıklarını da getirmektedir. Okan bu konuda sanat filmlerinin ekonomik kaynakları

göz önüne bulundurulduğunda üretimin olması gerektiğinden çok fazla olduğuna dikkat çekerken diğer taraftan Mehmet Bahadır Er de ekonomik kaynakların çok kısıtlı olduğuna değinmektedir. Ancak Er'e göre sanat filmi sayısı fazla değil; aksine olması gerekenden azdır. Ayrıca film üreticilerinin sinemaya bakışlarının genelde kazanç odaklı olması sanat filmi üretiminde olması gereken seviyeyi düşürmektedir.

Bence genel olarak sanat sineması değil bütün iş yapma biçimimiz birbirine benziyor. Yani Türkiye'de futbol neyse, marangozluk neyse Türk sinemasının da durumu odur. İnsanlar az emek harcayarak çok para kazanmak üzerine hayaller kurduğu için sanat sinemasına olan ilgi, yapım ilgisi azalıyor. Çünkü sanat sinemasında çok emek, kısıtlı bir gelir imkânı var. Bu da yapım sayısını azaltıyor. Ama özgün filmler üretiyoruz, öyle o kadar da karamsar değilim ben. Sadece dediğim gibi kaynak bulma, kaynakların çeşitliliği sorunu var. Onun çözülmesi gerekiyor (Er, 2019, Kişisel Görüşme).

Bütün bu görüşlerin aksine Baran Seyhan, sinemada sınıfsal bir ayrım yapılmasına sıcak bakmadığını belirterek meselenin film ve seyirci ilişkisi üzerinden düşünülmesi gerektiğine belirtmektedir:

En kötü, en rezil durumdaki işlerin bile belli ölçülerde sanatsal kaygısı olması gerek. Bu sanat filmidir, bu gişe filmidir diye ikiye ayırmak bana çok sağlıklı gelmiyor. Ben iyi film ve kötü film olarak ayırabilirim en fazla. Ama şunu söyleyebiliriz, seyircisine odaklanmayan filmler var Türkiye'de. Bunların da haddinden fazla olduğunu söyleyebilirim. Ben her filmin öncelikle hedefinin ticari dolaşımda çok büyük rakamlar elde etmek olsun veya sanatsal düzlemde takdir almış olsun her türlü filmin sonuç itibarıyla seyirciyi gözetmesi gerektiğini düşünüyorum (Seyhan, 2020, Kişisel Görüşme).

Haydar Işık ise konunun başka bir boyutuna ele alarak üretilen filmlerin içeriklerine vurgu yapmaktadır. Sanat filminin insanlar tarafından farklı algılandığını ifade etmektedir:

Türkiye'de sanat filmi deyince çok özür dileyerek söylüyorum, toplumun benimsediği değerlerin çok dışında hareket etmek, bazı camialarda sanat filmi olarak nitelendiriliyor ama bence öyle değil. Bir kere sanatın tarifini doğru olarak yapmak lazım. Sanat nedir? İnsanın önce bunu sorması lazım. Sanatın kısaca anlamı bana göre bir insanın anlık olarak hissettiği duygu yoğunluğudur. Öz ve net... Şimdi baktığınız zaman Türkiye'de adam sanat filmi yaptığını söylüyor. İnsanların kişisel yaşamlarına müdahale etmek benim için kesinlikle söz konusu değildir fakat LGBT tarzı filmler mesela çok daha fazla ön plana çıkarılıyor sanat filmi olarak. Böyle bir algı yönetiliyor. Tabii ki de onların da yaşama hakkı var, kimse bir şey demiyor. Ama sanki sanat filmlerinin içinde mutlaka böyle bir şey olması gerekiyormuş gibi bir algı

oluşturuluyor. Burada bir hata var. İçinde bu tip unsurlar bulunmayınca sanat filmi olmuyormuş gibi bir algı yönetiliyor. Ben buna son derece karşı çıkıyorum (Işık, 2020, Kişisel Görüşme).

Genel kanıya bakıldığında Türkiye’de sanat sinemasının iyiye gittiğine dair görüşler bulunmaktadır. Ancak bazı yapımcıların, hem yer aldığı sinema anlayışının (anaakım sinema - sanat sineması), hem de kendi ilgi alanının farklı olması sebebiyle bu konuda farklı görüşlere sahip olduğu görülmektedir. Sanat filmlerinin ekonomik kaynak sorunu ise en çok göze çarpan konulardan biri olmaktadır.

Üzerinde durulması gereken bir başka konu ise sinemada anaakım filmlerin sektördeki hâkimiyetidir. Anaakım filmlerin fazlaca üretiliyor olmasının sanat sinemasına ne denli etkilediği, buradaki asıl tartışılması gereken konudur.

Türkiye’de tüm zamanların en çok izlenen filmlerine bakıldığında, ilk on içindeki filmler şöyledir:

1. Recep İvedik 5 (2017) – 7.437.050 izleyici
2. Recep İvedik 4 (2014) – 7.369.098 izleyici
3. Düğün Dernek (2013) – 6.980.070 izleyici
4. Fetih 1453 (2012) – 6.572.618 izleyici
5. Müslüm (2018) – 6.480.563 izleyici
6. Düğün Dernek 2 (2015) – 6.073.364 izleyici
7. Ayla (2017) – 5.589.872 izleyici
8. 7. Koğuştaki Mucize (2019) – 5.362.622 izleyici
9. Aile Arasında (2017) – 5.289.051 izleyici
10. Arif v 216 (2018) – 4.968.462 izleyici²⁰

Türkiye’de en çok izlenen filmler listesinde ilk on sıralamada 6 komedi filminin bulunduğu görülmektedir. Geriye kalan filmlerin ise dram ve epik türünde olduğu söylenebilir. Filmlerin türü farklı olsa da listenin tamamını anaakım filmlerin oluşturduğu görülmektedir. Bu listeden yola çıkılarak Türkiye’de en çok gösterilen ve izlenen filmlerin anaakım filmler olduğu söylenebilir. Anaakım filmlerin sayıca fazla üretilmesinin, sanat filmlerine olan etkisi ise konunun aydınlatılması gereken kısmıdır.

²⁰ Kaynak: boxofficeturkiye.com

Baran Seyhan (2020, Kişisel Görüşme) bu konuda ülke sinemalarının bir bütün olduğuna vurgulamakta ve **“Bir renk paleti düşünün (...) Yani o çok gişe yapan filmlerin de olması, daha az sayıda seyirciyle buluşan filmleri besler. O daha az sayıda seyirciyle buluşan filmlerin niteliği, derinliği de bir takım çok izlenen filmleri besler. İç içe geçmiş bir şeydir”** diyerek her iki türün de birbirlerinin kötü anlamda etkilemeyeceğini belirtmektedir.

Haydar Işık ise sektördeki anaakım film yoğunluğunu izleyici taleplerine bağlamaktadır. Ayrıca toplumsal meselelerin de burada önemli olduğuna değinmektedir:

Bu konu aslında arz talep meselesi. Toplumun istediği şeyler. Acaba neden komedi filmi çok fazla tercih ediliyor? Bunu hiç düşündünüz mü? Çünkü çok fazla acı çeken bir toplumuz. Ben doğmuşum darbeyle, 40 yaşına gelmişim yine darbelerle karşılaşıyorum. Aralarında da bir sürü ekonomik krizler, koalisyon hükümetler vs. Yani toplum zaten acı çekiyor. Acı çeken bir toplum da sinema üzerinden bu stresini atmak istiyor. Dolayısıyla da komedi filmleri daha çok tercih ediliyor. İnsanlar stresini atıp rahatlamak istiyor (Işık, 2020, Kişisel Görüşme).

Bu konuda Türkiye’de sinemanın desteklenmesi için, bilet ücretlerinden alınan vergilere de değinmekte fayda vardır. Sinema biletlerinden alınan %10’luk rüsum vergisi T.C. Maliye Bakanlığı bünyesinde toplanmakta ve toplanan tutarın %75’i Kültür ve Turizm Bakanlığı’na aktarılmaktadır (Tomur vd., “Sinema Hizmetleri Sektörü Raporu” 2016). Kültür ve Turizm Bakanlığı’na aktarılan vergiler ile her yıl sinemaya kaynak oluşturulmaktadır. Muhteşem Tözüm (2021, Kişisel Görüşme) de bu konuya temas etmekte ve **“Ayrıca bu filmlerin biletlerinden kesilen eğlence vergisinin %75’i bakanlığa, %25’i belediyelere aktarılıyor. Bu aktarılan paralarla sanat sinemasına destekler sağlanıyor (...) Filmler ne kadar izlenirse bakanlığın fonu da genişleyecek daha çok destek olunacak”** diyerek sanat filmi veya anaakım film fark etmeksizin bütün filmlerin elde ettiği gişe hasılatından toplanan vergilerle sanat sinemanın desteklendiğini belirtmektedir.

Mehmet Bahadır Er de kamu desteklerinden bahsederek anaakım sinemanın sanat sinemasına olumsuz bir etkisinin bulunmadığına değinmektedir. Ayrıca bu durumun tüketim alışkanlıkları ve para kazanma arzusuyla da ilgili olduğunu ifade etmektedir:

Ben olumsuz etkilediğini düşünmüyorum. Bir kere Kültür Bakanlığı’nın oluşturduğu havuz sisteminde bilet paralarından alınan vergilerle oluşan fondan sanat sineması destekleniyor. Yani bu manada seyircinin oraya gitmesi, doğrudan olmasa bile dolaylı olarak zaten sanat

filmlerine verilen Kültür ve Turizm Bakanlığı fonunu besliyor. Bu manada bir zararı yok. Ayrıca bu Şey gibidir yani organik beslenmekle konvansiyonel beslenmek gibi bir Şeydir. Yani bir tanesi cips,  okolata gibi çok tüketilen Şeyler. Zararlı olduğunu bile bile insanlar çok tüketiyor. Ama mesela daha organik ürün çok daha az tüketilir, hatta yararlı olduğu bilinmesine rağmen az tüketilir. Bu tamamen insanların tüketim alışkanlıklarıyla alakalı bir Şey. Tüketim alışkanlıkları da para kazanmak isteyenlerin üretim hedeflerini değiştiriyor. Bu böyle birbirini tetikleyen bir mesele. Ben bu oranın hiçbir zaman değişeceğini düşünmüyorum. Türkiye’de kitap okuma oranlarına ilgiyle sanat sinemasına olan ilgi aynı Şekilde nitelikli ürünlere olan ilgi, bu gıda olabilir, tekstil olabilir, her Şey olabilir. Asıl önemli olan tüketim alışkanlıklarımızı nitelikliye doğru yönlendirmemiz gerekiyor. Bu sadece yapımcıların ve sadece sinemacıların çözebileceği bir Şey değil. Topyek n ülkenin bütün tüketim alışkanlıkları nitelikliye doğru y nlendiğinde bu da otomatik olarak artacaktır (Er, 2019, Kişisel Görüşme).

Nazif Tunç ise sanat filmlerinin gösterim alanlarının çeşitliliğinden bahsetmekte ve alternatif yolların varlığına değinmektedir:

Tamamen sanat filmlerinin köreltildiği, salonlardan tamamen dışlandığı ya da – evrimi i mecralar olsun, televizyonlar olsun- reddedildiği bir durum yok. Mesela bir sanat filmi, bir bağımsız film yapan adam önce festivallerde seyirciyle buluşmaya  alışıyor. Yurt dışında önemli festivaller var. Oralarda kabul edilmediyse yurt içindeki festivallerde bir Şekilde seyircisini bulmaya, adını duyurmaya  alışıyor. Bunu başaramadıysa filmin  evrimi in mecralarda ücretli olarak gösterilmesiyle ilgili bir yol var. O da başarlamadıysa sinema salonları var. Oralarda takipçileriyle buluşmasını sağlayacak bir ortam var. O da olmadı televizyona verecek. Bugün TRT 2 diye gerçekten sanat ürünlerinin seyircisiyle, meraklısıyla, takip isiyle kavuştuğu bir yer var. Son yıllarda üretilen neredeyse bütün bağımsız filmler Türk filmleri burada seyircisiyle sıralı/sırasız bir Şekilde yer buluyor. Eğer o da olmazsa Youtube var. Youtube’a kanal açacak orada filminin seyircisiyle buluşmasını sağlayacak (Tunç, 2020, Kişisel Görüşme).

Sanat filmlerinin gerek festivallerde gösterim olanağının bulunması gerekse de anaakıma göre gelir kaynaklarının farklı ve çeşitli olması nedeniyle ülke sinemasında her iki türün de birbirlerini kötü anlamda etkilediği kesin ve net olarak söylenemez. Anaakım sinemada temel gelir kaynağı gişe olarak görülmekte ve yapımcıların bir sonraki filmi fonlama imkânı yine gişeden elde edilen gelirlerle oluşmaktadır. Sanat sinemasında ise sponsorluk, bakanlık destekleri, uluslararası fonlar ve ortaklıklar gibi destekler filmlerin devamlılığı konusunda önemli bir gelir kaynağı olmaktadır. Sinema biletlerinden alınan rüsum vergisinin varlığı ise aslında bir bakıma bu iki sinemanın birbirini beslediğinin bir göstergesidir.

Her iki türün de birbirini beslemesine rağmen anaakım sinemanın ekonomik olarak daha kazançlı bir alan olduğu yadsınamaz. Kanburoğlu'nun ("İstanbul'da Film Sektörünün Durum Analizi ve Sektörün Geleceği Projesi Analiz Raporu" 2017) raporuna göre 2014 yılı ve öncesindeki son 7 yılın gişe verilerine bakıldığında her yıl ortalama olarak 100'ü aşkın yerli filmin vizyonda yer bulduğu ve toplam gişe hasılatının %70 ile %85'inin ilk 10 film arasında paylaşıldığı görülmektedir. Ayrıca ilk 10'daki filmlerin neredeyse tamamında TV yıldızlarının başrolleri üstlendiği ve TV dizileri ile tür olarak benzerlik taşıyan filmler olduğu belirtilmiştir. Bu analize bakıldığında Türkiye'de en çok gişe hasılatı elde eden filmlerin anaakım filmler olduğu görülmektedir. Bu durum yapımcılar açısından da cazip olabilmektedir. Film yapımcılarının oransal olarak sanat filmleri yerine anaakım filmleri neden daha fazla destekleme eğiliminde oldukları buradaki konuların başında gelmektedir.

Mustafa Karadeniz (2019, Kişisel Görüşme), bu eğilimin tamamen ekonomik olduğunu belirtmektedir. Aynı şekilde Haydar Işık (2020, Kişisel Görüşme) da **"Anaakım sinema ticari amaçlı olup para kazanmak içindir. Anaakım para kazanmak için yapılır"** diyerek bu görüşe katılmaktadır. Anaakım sinemada elde edilen gelirin daha fazla olmasının yanı sıra ayrıca filmde elde edilecek gelirin yapımcıya dönüşü de önem arz etmektedir. Mehmet Bahadır Er (2019, Kişisel Görüşme), **"(...) yapımcılar bu tip filmler yapıyor çünkü onun gelirinin dönme hızı, yapım hızı, gelirinin yapımcıya geri dönme hızı sanat sinemasıyla kıyaslandığında belki 3-4 kat daha hızlı ve geliri belki 20-30 kat daha fazla oluyor"** diyerek filmin ekonomik olarak geri dönüşüne vurgu yapmaktadır.

Anaakım sinemada film gelirlerinin sanat sinemasına göre daha fazla ve hızlı olması, yapımcılar tarafından tercih edilmesinde çok büyük bir rol oynasa da tercihin tek sebebi bu değildir. Farklı etmenler de bu konuda etkili olmaktadır. Baran Seyhan, yapımcıların film tercihinde günümüz yaşam tarzının de etkisinin olabileceğine değinmektedir:

Buna biraz kolaya kaçma alışkanlığı diyebiliriz. Kolaycılığın çağımızın, bir hastalığı olduğunu söyleyebiliriz. Bu sadece sinema için değil edebiyat için de geçerli, plastik sanatlar için de geçerli. Bırakın sanatı, kültürün bambaşka alanları için de geçerli. Yemek kültürü için de geçerli. Beş dakikada yapıp hemen tüketebileceğiniz bir şeyle karın doyurmak başka bir şeydir;

emek vererek, uğraşarak hazırlayacağınız bir yemekle beslenmeniz başka bir şeydir. Biraz çağ hastalığı (Seyhan, 2020, Kişisel Görüşme).

Diğer taraftan sektörün içinde farklı pozisyonlardaki kişilerin de bu meselede rol oynaması olasıdır. Sinema filmlerinin manevi hak sahiplerinden biri olan yönetmenlerin yapımcılarla olan diyalogu doğrudan filmleri de etkilemektedir. Yapımcının, üretilcek filminden belirli bir gişe hasılatı elde etmesi ve bu gelirle bir sonraki filmi fonlayabilmesi gerekirken diğer taraftan yönetmenin de kendi estetik anlayışı çerçevesinde sanatını icra etmesi gerekmektedir. Bu durumda bir dengenin sağlanması önemlidir. Nazif Tunç'un (2020, Kişisel Görüşme) bu konu hakkındaki **“Yönetmenin sektör gerçekliğinden uzak, seyirci ilişkisinden uzak bir senaryoda ısrar etmesi yapımcıyı o işten uzaklaştırır. Bu yüzden de adam anaakım yapmaya devam eder”** ifadeleri zaman zaman yapımcıların anaakım sinemaya yönelmesindeki sebeplerinden birinin de yönetmen ve yapımcı arasındaki ilişki olduğunu göstermektedir.

Yapımcıların anaakıma olan eğilimi konusunda unutulmaması gereken bir diğer unsur ise filmin ekonomik başarısıdır. Anaakım sinemadaki farklı tarz filmler arasında da bu durumun farklı olmadığı görülmektedir. Üretilen bir film gişede beklenenin üzerinde bir maddi gelir elde etmesi, filmin devam serilerinin ya da aynı tarz filmlerin üretimine ilgiyi artırmaktadır. Bazı dönemlerde ise bu durumun bir moda gibi yükselişe geçtiği görülmektedir. Yapımcı Mustafa Uslu'nun gerçek kişiler ve olaylardan uyarlanarak çektiği *“Ayla”* (2017) filmiyle 66.055.356 TL'lik gişe hasılatı elde etmesinin ardından benzer şekilde *“Müslüm”* (2018) ve *“Cep Herkülü: Naim Süleymanoğlu”* (2019) filmlerini çekmesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. *“Müslüm”* (2018) filmi 84.601.438 TL, *“Cep Herkülü: Naim Süleymanoğlu”* (2019) filmi ise 31.744.207 TL gişe hasılatı elde etmiştir (www.boxofficeturkiye.com). Muhteşem Tözüm de bu konuda kendi ürettiği filmlerden bahsetmekte ve filmin gişe başarısının önemine değinmektedir:

Aslında bu filmin karşılığını bulmasıyla ilgili bir şey. Biz mesela Siccin²¹ serisine başladığımız zaman komedi filmi de ürettiyorduk. Siccin serisinin performansı çok daha başarılı olduğu için o devam etti. Yoksa altı tane Siccin filmi yapmak için başlamadık biz o projeye. Sonra bu seyircide karşılık bulunca; son dört yıldır da üst üste yerli-yabancı en çok izlenen korku filmini üretince; yurtdışı satışları başlayınca; Endonezya, Malezya, Singapur'da gösterime girmesiyle falan o işin devamlılığı kaçınılmaz oluyor. Eğer yaptığımız komedi filmleri daha çok

²¹ Yönetmenliğini Alper Mestçi'nin, yapımcılığını ise Muhteşem Tözüm'ün üstlendiği altı filminden oluşan korku film serisi. İlk filmi 2014 yılında vizyona girmiştir. Altıncı filmi ise 2019 yılında vizyona girmiştir.

başarılı olsaydı oradan devam ederdik. Bunu aslında seyircinin takdiri belirliyor. Yapımcı olarak böyle bir seçim yapacak durumumuz yok. Herkes başarılı olmak için bir şeyler yapıyor (Tözüm, 2021, Kişisel Görüşme).

Buradan yola çıkarak film yapımcıların belirli film türlerine ve tarzlarına olan eğiliminin, sadece anaakım ve sanat sineması arasında olmadığı görülmektedir. Anaakım sinemanın kendi içerisindeki farklı tarzlar arasında da bu eğilim kendini göstermektedir. Meseleye genel olarak bakıldığında ise film yapımcılarının, anaakım sinemaya olan eğiliminde birden fazla sebebin olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte en büyük unsurun ekonomik kaygılar olduğu görülmektedir.

Sanat sineması ve film yapımcılığı ilişkisi başlığı altında ele alınan son konu ise kendi yapım şirketini kurmuş yönetmenlerdir. Bazı yönetmenlerin şirketleşerek kendi filmlerini fonlamaları ve çektikleri filmlerin hem yönetmeni hem yapımcısı olması, üzerinde durulması gereken önemli konulardan biridir. Ayrıca kendi yapım şirketini kuran yönetmenlerin genellikle sanat sinemasında yer alması da dikkat çeken bir noktadır. NBC Film (Nuri Bilge Ceylan), Kaplan Film (Semih Kaplanoğlu), Maraton Filmcilik (Derviş Zaim), Ustaoglu Film (Yeşim Ustaoglu), Atlantik Film (Reha Erdem), Mavi Filmcilik (Zeki Demirkubuz) gibi şirketler ilk akla gelen örneklerdir.

Yukarıda belirtilen bilinirliği yüksek isimlerin dışında, yönetmenler tarafından kurulan çok sayıda yapım şirketi bulunmaktadır. Bu yapım şirketlerinin ömrü, yapılan filmlere ve yönetmenin üretimdeki devamlılığına bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Mehmet Bahadır Er (2019, Kişisel Görüşme) bu konuda **“Bu mecburiyetten doğuyor. Genellikle de ilk filmini çektikten sonra bu şirketler batıyor. Türkiye’de yapılan filmlerin yüzde 70’i ilk film oluyor. Onlar ikinci kez film üretemiyor çünkü batıyor”** diyerek şirketlerin devamlılığının olmadığını belirtmektedir. Nazif Tunç da bu noktaya değinerek, özellikle devlet desteklerinin de bu konuda etkili olduğunu ifade etmektedir:

Bakanlık destekleri ilk yönetmene çıkar. Yönetmenin de filmini çekebilmesi için bir şirkete, bir tüzel kişiliğe ihtiyacı vardır. Başka bir yapımevine gidip başka bir yapımcıyla filmini ortak olarak yapmaktansa kendi şirketini kurar. Hem yapımcısı hem de yönetmeni olur. O filmi yapmak üzere, ticari faaliyetini sürdürmek üzere şirketini kurar. Filmin yapımını tamamlar. Daha sonra faturasını keser ve kapanır. Bir film yapmış bir şirket olarak ömrü de biter. Yönetmenlerin kurduğu şirketlerin genellikle akıbeti budur. Yani o filmin faaliyeti bitince muhasebesinin ücretini vermek hatta beyanname harcını bile vermekte güçlük çektiği, bunlara bile katlanamadığı için “Kilit vurayım. Ne kira vereyim. Ne boşuna BAĞ-KUR ödeyeceğim. Ne boşu

boşuna beyanname ücreti vereceğim” diyerek iki senede kapatır. Bu yüzden bir tür yönetmen şirketi çöplüğüne döner ortalık. Bu doğru bir şey değildir (Tunç, 2020, Kişisel Görüşme).

Yönetenlerin kurduğu yapım şirketlerinin devamlılığın olmaması ve şirketlerin kısa sürede kapanması sanat sineması açısından olumsuz bir durum olarak görülebilir fakat yönetmenlerin sektör tarafından şirketleşmeye zorlanması da üzerinde durulması gereken konulardan biridir. Üretilecek filmin, yapımcılar tarafından beğenilmemesi veya ekonomik olarak geri dönüşünün olmayacağı düşünülmesi, yönetmenin kendi yapım şirketini kurmasını mecbur kılmaktadır. Muhteşem Tözüm (2021, Kişisel Görüşme) **“Yönetmen açısından çok zor bir şey ama bazen de mecbur kalıyorlar. Çünkü fikir ayrılıkları oluşabiliyor. Uyuşmazlık olunca ‘Yapımcıya derdimi anlatana kadar şirketi ben kurar ve filmi yaparım’ diyorlar”** şeklinde yorumlayarak meselenin bu boyutuna eğilmektedir. Aynı şekilde Cemal Okan da bu noktaya dikkat çekmektedir. Ona göre yönetmelerin kendi şirketlerini kurması genellikle olumsuz sonuçlanmaktadır:

Onlar büyük bir ihtimalle önceden filmlerini getirip sağa sola sunmuş ve kabul edilmemiştir. Sonra da kendileri yola çıkmak istemişlerdir diye düşünüyorum. O da bir yoldur. Yapım işinin çok fazla yolu var. Mesela bana getirmiştir, ben beğenmemişimdir. Bu çok doğal bir şeydir. Böylece kendi yapmak istemiştir. Önemli olan zarar görmesinler. Benim derdim orada. Yoksa kimin yaptığında değilim. Ama bu durumların hep negatif ile sonuçlandığını gördüm. Bugüne kadar pozitif ile çıkmış insan sayısı yok denecek kadar az (Okan, 2021, Kişisel Görüşme).

Yönetmenlerin mecburiyetten dolayı kendi yapım şirketlerini kurmaları ve kurulan şirketlerin de kısa ömürlü olması genel anlamda yapımcıların, sanat sinemasından uzak durduğunun bir göstergesidir. Bu da Türkiye’de sanat sinemasının yaşadığı temel sorunlardan biri haline gelmektedir.

3.2.4. Türkiye’de Film Yapımcılığının Sorunları

Türkiye’de özellikle multipleks²² salonların yaygınlaşmasıyla birlikte sinemada tekelleşme sorununun arttığı görülmektedir. 1980’li yılların sonlarında Yabancı Sermaye Kanunu’nda değişiklikler yapılmıştır. Sinema sektörü yabancı yatırımcılara açılmasından sonra multipleks salonlar hizmete girmeye başlamıştır. ABD’nin büyük yapım ve dağıtım şirketleri Türkiye’de şubeler açmış, yerli girişimcilerle ortaklıklar kurmuş ve bunun

²² Aynı anda farklı salonlarda ve perdelerde, farklı filmleri gösterme imkânına sahip büyük sinema salonları.

sonucunda da sektörün yeniden yapılanmasına sebep olmuştur (Tüzün, 2013: 91). 1990'lı yıllardan bu yana Türkiye'de dağıtım sektörü üç büyük firmanın egemenliğine girmişti. Bunlar; Warner Bross, UIP ve Twentieth Century Fox firmasıdır (Çetin Erus, 2007: 9-10). Dağıtım ve gösterim sektöründeki bu tekelleşme ciddi sorunları da beraberinde getirmektedir. Özellikle sanat filmleri başta olmak üzere pek çok film salon bulmakta zorlanmaktadır. Sanat sinemasında yer alan yönetmen Semih Kaplanoğlu kendinin de bu sorunu yaşadığından bahsetmektedir:

Türkiye sinemasında, dağıtım konusunda bir tekelleşme var. O nedenle sınırlı sayıda sinemalarda gösterim yapabildik. Bu durum Türkiye'deki sinemacıların temel sorunlarından biridir. Belli dağıtımcılar ve sinemacılar sinema salonlarını kaplamış durumdadır. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Türkiye'de her yıl 60-70 filmin yapılmasına destek oluyor. Ancak bu filmleri seyirci ile buluşturma konusunda ciddi sıkıntılar yaşıyoruz (www.iha.com.tr)

Sektördeki tekelleşme, sistemin tıkanmasına da sebep olmaktadır. Kaplanoğlu'nun da belirttiği üzere desteklenen filmler, tekel engeline takılmakta ve gösterim imkânı bulamamaktadır. Bu durum, gişeden elde edilen gelirin yabancı sermayeye kaymasına ve yerli sinemanın da ekonomik sıkıntılar yaşamasına sebep olmaktadır. Tekelleşmeden en çok sanat filmlerinin etkilendiği söylenebilir. İsmail Murat Erdağı (2019, Kişisel Görüşme) **“Salon bulma, arthouse bir film yaptığınız zaman büyük bir sorun gerçekten. Çünkü azalarak devam ediyor. Mesela size 30 salon verdiler. Gişesi çok belli zaten, bir hafta olduğu zaman hemen salon sayısı düşürülüyor”** diyerek sanat filmlerinin bu sistemde dezavantajlı olduğuna işaret etmektedir.

Filmlerin dağıtımı ve salon bulma meselelerinde, iç dinamiklerin de etkili olduğu görülmektedir. Vizyon takviminin planlanmasında, o dönemde vizyona girecek başka filmlerin de hesaba katılması gerekmektedir. Muhteşem Tözüm, filmlerin salon bulma sorununun, vizyon takvimi seçiminde yanlış planlamaların olmasından kaynaklandığı belirtmektedir:

Yaptığımız filmin ne olduğunu bilip, seyircide nasıl bir karşılığı olduğunu görüp ona göre kararlar vermek gerekiyor. Gidip de blockbuster²³ filmin karşısına ortalama gişe yapacağını düşündüğünüz bir filmi koymanın bir anlamı yok. Zaten salon tercihleri çok belli. Ondan sonra da “Salonlar bize yer vermiyor” demenin de bir âlemi yok. Sonuçta 12 ay 52 haftalık bir vizyon takvimi var. Niye oraya giriyor hiçbir fikrim yok. Recep İvedik'i herkes eleştiriyorlar vizyona

²³ Amerikan sinemasında yüksek bütçeli, yüksek prodüksiyona sahip olan, ayrıca salon ve dağıtım ağına belirli bir dönem hâkimiyet kuran filmler için kullanılan tabir.

girdiğinde bütün salonları kapatıyor diye. En erken Şubatın 10’unda giriyor vizyona. Zaten normalde sezon sonuydu bu tarih. Türkiye’de kasım, aralık, ocak sonrasında da sömestr dediğinde biterdi sezon. Şahan’ın filmleriyle o mart sonuna kadar gitti. Sonra nisan, mayıs gibi büyük filmler girmeye başladı ve daha da yayıldı. O yüzden bu eleştiriler bence biraz yersiz oluyor. Siz böyle bir film yaptınız da yer bulamadınız diye bir şey yok (Tözüm, 2021, Kişisel Görüşme).

Tözüm, bu sorunu vizyon takvimindeki yanlış tercihlere bağlarken Baran Seyhan ise salonların blockbuster filmler dışındaki filmlere olumlu yaklaşmadığını ifade etmektedir:

Bir şekilde vücut bulmuş, ortaya çıkarılmış bir film varsa burada bambaşka sorunlar tekrar baş gösteriyor. Nedir bunlar? Dağıtım ağına dâhil olup olamama hadisesi. Dağıtımçı tarafından o filmin kabul edilip edilmemesi. Çünkü çoğu zaman hatta izlenmeden bile kâğıt üzerinde “Nasıl olsa buradan bir şey çıkmaz. Çıksa bile önemli değil bizim elimizde bir seçenek var” gibi durumlar ve dominant şirketlerin sürekli üretim yapmasından kaynaklandığı için dağıtımçı bir ihtiyaç olarak bile görmüyor. Dağıtım ağına kuvvetli girmediğiniz anda da doğal olarak salon bulma sorunuyla karşılaşıyorsunuz. Burada bir takım sahtekârlıklarla her filmin aslında salon bulabildiğine ilişkin veriler ortaya koyuyorlar. Potansiyel olarak, istatistiki olarak seyircisi bulunmayan salonlarda hem de yarım seanslarla, olmayacak seanslarla filmlere imkân veriliyor. Ondan sonra “Bu filmlere de şans veriyoruz ama gördüğünüz gibi seyirci itibar etmiyor” diyor. Tabii seyirci itibar etmez. Seyircinin ayağının alışıktığı salonda, sabahın ilk seansına, gecenin de son seansına koyarsanız seyirci de itibar etmez (Seyhan, 2020, Kişisel Görüşme).

Filmlerin gösterim saatlerinin ve gösterim salonlarının tercihi, bu konunun, derinlere inildiğinde daha da karmaşılaştığını göstermektedir. Özellikle Seyhan’ın altını çizdiği nokta, konunun tartışmaya açık olduğunu göstermektedir

Film üretiminin desteklenmesi kadar üretilen filmlerin dağıtım sistemi içerisinde kendine yer bulması ve salonlarda gösterimlerinin desteklenmesi de gerekmektedir. Özellikle sanat filmlerinin festivallere sıkışması ve festivallerin de alternatif bir dağıtım ağı olarak görülmesi, pek çok sorunu da beraberinde getirmektedir.

Tekelleşme ve dağıtım ağına dâhil olamamanın dışında karşılaşılan sorunlardan biri de sponsorluk meselesindedir. Sinemanın ekonomik gelir kaynaklarından biri olan sponsorluk destekleri, bazen üretilecek filmin türüne göre artmakta veya azalmaktadır. İsmail Murat Erdağı (2019, Kişisel Görüşme) bu konuda **“Sponsor bulma sıkıntısı mesela bir yapımcı için en büyük sıkıntılardan bir tanesi. Yani isim vermeyeyim ama popüler bir sinema filmi olduğu zaman birçok sponsor bulunabiliyor ama bu**

sponsorlar sanat filmlerine aslında çok sıcak bakmıyorlar” diyerek sanat sinemasına karşı negatif bir ayrımcılığın olduğunu belirtmektedir. Ayrıca farklı sektörlerden girişimcilerin, sinemayı yatırım yapılabilir bir alan olarak görmemesi de bir sorun olarak görülmektedir. Mehmet Bahadır Er meselenin bu yönünün de oldukça önemli olduğunu düşünmektedir:

Girişimciler açısından sinema, bir yatırım aracı olarak görülüyor. Yani parası olan bir kişi inşaat yapmayı düşünebiliyor, hiç bilmediği bir işe girmeyi düşünebiliyor, hayvan alıp satabiliyor, tekstil işine giriyor, borsaya giriyor ama mesela sinemayı hep bir eğlence aracı olarak, bir macera alanı olarak gördüğü için bunu bir yatırım aracı olarak görmüyor. Bankalar da sinemaya kredi vermiyor çünkü geri dönme ihtimalini yok olarak görüyorlar. Bunlar da finans kaynaklarını daraltıyor (Er, 2019, Kişisel Görüşme).

Sektörel sorunların haricinde farklı sorunların da mevcut olduğu görülmektedir. Bunlardan biri sektördeki tecrübeli yapımcıların daha avantajlı olmasına karşın mesleğe yeni adım atmış yapımcıların dezavantajlı olmasıdır. Haydar Işık (2020, Kişisel Görüşme) bu konuda **“Yeni bir yapımcıysan bir sürü tecrübe edinmen gerekiyor. Yeni yapımcıysan oyuncular sana çok başka bakıyor; ekip çok başka bakıyor. Devlet desteği alman çok zor. Ben devlet desteğinin her yıl aşağı-yukarı belirli kişilere verildiğini düşünüyorum. Yeni yapımcılara çok az destek veriyorlar”** ifadelerine tecrübesiz yapımcıların dezavantajlı olduğunu belirtmektedir. Sektörel sorunların dışındaki bir diğer sorun ise filmin içerik sorudur. Filmlerin hikâyesinin yapımcılık açısından önemli olduğu ve iyi hikâyelerin bulunmasının da bir sorun olduğu görülmektedir. Mehmet Bahadır Er (2019, Kişisel Görüşme), **“Bence en önemlisi özgün fikir bulmak. Fikrin özgün olması, yerel olması ve uluslararası karşılığı olması çok önemli. Temel sıkıntılarda bir tanesi Türk sinemasında senaryo sorunu”** diyerek hikâyenin önemini vurgulamaktadır.

Uluslararası film pazarındaki Hollywood egemenliği, yerli film sektöründeki önemli sorunlarda biridir. Pazardaki Amerikan hâkimiyeti ve Hollywood’un uluslararası piyasayı kontrol etmesi, sinema tartışmalarında her zaman önemli bir yere sahiptir. Günümüzde ulusal sinema piyasalarının küresel pazardan ayrı düşünülmesi oldukça zordur (Yüksel, 2018: 333). Ancak pazardaki Hollywood ve Amerikan egemenliğinin seviyesi, ülkeden ülkeye göre değişiklik göstermektedir. Türkiye, bazı dönemlerde Hollywood egemenliğine teslim olsa da son yıllarda bu durumun tersine dönmeye

başladığı ve yerli sinemanın pazarda oldukça önemli başarılarla imza attığı görülmektedir. Avrupa Görsel-İşitsel Gözlemevi Raporu'na göre Türkiye, son yıllarda sinema sektöründeki büyüme hızıyla Avrupa'da ikinci sırada yer almaktadır. 2003 yılında bilet satışı 24,6 milyon seviyesindeyken 2013 yılında 50,4 milyon seviyesine yükselmiştir. 50,4 milyon bilet satışıyla Türkiye, Avrupa'da yedinci sırada konumlanmıştır. Pazardaki yerli film oranları da dikkat çekmektedir. Yine aynı rapora göre 2013 yılında Türkiye'de gösterime giren filmlerin %58'i yerli filmidir. ABD filmleri %38, Avrupa filmleri %3 ve dünyanın diğer bölgelerinden filmler ise %1 oranındadır (Kaznler, "The Turkish Film Industry: Key Developments 2004 to 2013" 2014). Bu rakamlar, sinemanın Türkiye'de son yıllarda önemli derecede ilerleme kaydettiğinin göstergesidir.

Film sektöründeki başarının büyük çoğunluğunu anaakım filmler oluşturmaktadır. Giderek büyüyen pazar içerisinde bir yandan anaakım film sayısının sürekli artması ve diğer yandan da Hollywood'un sektörde ikinci büyük güç olması, sanat filmleri açısından olumlu bir tablo çizmemektedir. Sektörel başarının ve Amerikan filmlerinin yoğunluğu karşısında sanat sinemasının durumu, üzerinde durulması gereken önemli bir konudur.

Mehmet Bahadır Er (2019, Kişisel Görüşme), **"Dünya'nın hemen her yerinde böyle oluyor zaten. Yani şimdi sinemanın bir sanat yanı var bir de eğlence yanı var. Eğlence yanı, aşağı-yukarı yüzde 80'le yüzde 95 arası salon doluluğunu sağlar"** diyerek bu durumun Türkiye'ye özgü olmadığını ifade etmektedir. Seyircinin anaakım filmlere ilgi göstermesi, sanat filmlerinin pazar dışında kalmasına neden olmaktadır. İsmail Murat Erdağı izleyicinin gösterdiği ilginin önemli olduğunu vurgulamaktadır:

Sinema salonları bir komedi filmine 200-300 salon açabiliyor ama size 15 salon açıyor. Niye? Çünkü onun da ticari kaygısı var. Ticari kaygılardan dolayı, yaşadığınız sosyo-politik durumdan dolayı. Yani ne kadar fazla festival seyircisi var? Ne kadar fazla gişe filmi seyircisi var? Aslında onu düşünmek lazım (Erdağı, 2019, Kişisel Görüşme).

Seyircinin ilgisi elbette buradaki en önemli etmenlerde biridir ancak meselenin başka boyutları da bulunmaktadır. Haydar Işık, yapımcılar arasında yaşanan haksız rekabeti bu durumun bir sonucu olarak değerlendirmektedir:

Türkiye'de maalesef ki bu işin direksiyonuna oturmuş beş, altı tane yapımcı var. Bunları söylemeye gerek yok. Herkes biliyor zaten kimler olduğunu. Mesela bir örnek vereyim. Adam taa mart ayındayken eylül ayına filanca firmanın filmi diye oraya bir film koyuyor. Küçük yapımcı ya da bağımsız yapımcı korkuyor. "X firma oraya ne koyacak?" diyor. "Acaba hangi

film gelecek? Beni ezecek mi?” diye düşünüyor. Müthiş bir haksız rekabet var. Örneğin her haftaya bir tane yazıyor o X firmalar. Orada haksız rekabet oluşturuyor. Küçük yapımcının ya da bağımsız yapımcının önünü kapatıyor (Işık, 2020, Kişisel Görüşme).

Ayrıca Türkiye’de üretilen film sayısı ile salon sayısı arasındaki arz-talep ilişkisi, haksız rekabetin artmasına neden olmaktadır. Cemal Okan konunun bu yönüne dikkat çekmektedir:

Pandemiden önce Türkiye’deki sinema ortalaması 6’dır. Haftalık ortalama salon sayısı 6’dır. Ama vizyona giren kaç tane film var biliyor musun? Aşağı-yukarı haftalık 10 film. 6 tane salonun var ve o hafta 10 tane film arz ediliyor. Otomatik olarak 4 film zaten yok. Oynayamaz. Nereye koyacak bunu? Saat 12’de birini oynatıp, saat 1’de de diğerini oynatamaz. Bu yüzden 10 taneden 4’ü direkt olarak gidiyor. Kimse matematik hesabı yapmıyor. Zaten sıkıntı bu. Bir arz fazlası var. Onu anlatmaya çalışıyorum. Türkiye’de senede yerli-yabancı yaklaşık olarak 500’ün üzerinde film çıkıyor (...) Şimdi bir de şöyle bir sorun çıkıyor. Bir hafta evvelden devam eden filmler de var. İyi iş yaptığında film devam ediyor. Oradan da iki tane film gelse kaldı 4 tane. 10 tane filmde 6 tanesi dışarıda kaldı. Bu durum katlanarak gidiyor ve o bağımsız film dediğimiz filmler fırsat bulamıyor (Okan, 2021, Kişisel Görüşme).

Meseleye genel olarak bakıldığında, sanat filmlerinin salonlarda daha az gösterilmesinin temelinde birden fazla etmenin rol oynadığı görülmektedir. Yıllık üretilen film ve mevcut salon sayısında arz-talep dengesinin korunamadığı görülmektedir. Ayrıca bu duruma sanat filmlerine seyircinin rağbet etmemesi de eklenince sanat sineması pazar dışı kalmaktadır. Cemal Okan (2021, Kişisel Görüşme) “**Sen Mars’ın Zorlu Avm’deki sinemalara ödediği kirayı biliyor musun? 100 bin dolar kira ödüyor. Mars’ın ne günahı var burada. İnsanlar neden ona yükleniyor**” diyerek salon işletmecilerinin, kendi ekonomik dengelerini korumak için mecburen para kazandırma ihtimali daha yüksek olan filmleri tercih ettiğini belirtmektedir. Film ve salon arasındaki arz-talep ilişkisi ve seyirci ilgisi gibi meselelere işletmecilerin de eklenmesiyle konunun birden fazla boyutu olduğu görülmektedir.

3.2.5. Sinema ve Seyirci İlişkisi

Sinemanın en önemli niteliklerinden biri aynı zamanda sosyal bir ortamı da beraberinde getirmesidir. Öz (2012: 67), sinema ve seyirci ilişkisine değinirken izleyicinin temelde yalnız olduğunu, izlediği filmi kendi fiziksel ve zihinsel yeteneğiyle algıladığını, salondaki seyrin tek başına yapılan bir eylem olduğunu, bu sebeple de

sinemanın bireysel bir faaliyet olduğu belirtmektedir. Ancak diğerk taraftan aynı amaç doğrultusunda insanların toplu olarak bir eylem gerçekleştirdiğini, salonların mekânsal düzenlemelerinin topluca izlemeye elverişli yapıldığını ve böylece sinemanın sosyal bir olgu olduğunu belirtmektedir.

Sinema ve seyirci, birbirinden ayrılması mümkün olmayan iki parçadır. Her ne kadar son yıllardaki dijitalleşme sinemayı etkisi altına almaya başlasa da, sinema ortaya çıkışından bugüne kadar salonlarda toplu olarak insanlar tarafından izlenen sosyal bir faaliyet olmuştur. Sinema filmleri, izlenmek için üretilmektedir. Bu sebeple seyircinin filmlere ve/veya film içeriklerine etkisi göz ardı edilmemelidir.

Toplumların sosyal, kültürel vb. özellikler ulusal sinemada üretilen filmlerin türlerini de etkilemektedir. Daha önce “Sanat Sineması ve Film Yapımcılığı İlişkisi” başlığı altında yer alan en çok izlenen yerli filmler listesinde de görüldüğü üzere izleyicilerin yerli sinemada en çok komedi ve dram türüne ilgi gösterdiği görülmektedir. Muhteşem Tözüm (2021, Kişisel Görüşme) “**Daha geniş kitleler tarafından tüketiliyor olması. Yediden yetmişe ailece izlenebiliyor olması**” diyerek bu durumun geniş izleyici kitlesine hitap etmesinden dolayı olduğunu belirtmektedir. Haydar Işık (2020, Kişisel Görüşme) ise “**İnsan neyi yaşarsa onu anlatır. Bu kadar basit aslında. Toplum olarak dramı dibine kadar yaşadığımız için dram anlatıyorlar**” sözleriyle komedi ve dram filmlerinin toplumun bir yansıması olduğunu vurgulamaktadır.

Seyircinin ilgi gösterdiği türler dönemsel olarak bir çeşit modayı da beraberinde getirmektedir. İsmail Murat Erdağı (2019, Kişisel Görüşme), “**Box Office denilen bir şey var. Bakıyorsunuz rakamlara, rakamlar ne diyor? Komedi filmler seyrediliyor. Haydi, bütün yapımcılar komedi filmi senaryosu aramaya başlıyor**” diyerek bazı dönemlerde izlenme oranlarının film üretimini etkilediğini ifade etmektedir.

Baran Seyhan ise komedi ve dram türünün ülkenin sosyolojik yapısından beslendiğini ancak ülke sinemasında bu tür filmlerin yoğunlukta olmasının zararlı olduğunu belirtmektedir:

İzleyicinin rağbet ettiği kesin ama bunun gerekçeleri sosyolojik bir tahlile muhtaç. Bu topraklar mizahla da dramla da yoğrulmuş topraklardır. Çok derin, ciddi ve kadim bir mizah kültürü de var bu toprakların ve toplumun. Çok derin, kadim bir dram kültürü de vardır. Onun için bu tonda filmlerin seyircide karşılık bulması son derece anlaşılır bir şeydir. Ama sadece belirli kalıplarla, belirli türlerde filmler sunulması o ülkede sağlıklı bir sinema yapısının

olduğunu göstermez. Bilakis sağlıklı bir yapı olduğunu gösterir. Çünkü eğer gerçekten sürdürülebilir, geleceği olan bir ülke sinemasından konuşacaksa her türde, her renkte filmlerin kendi içinde hem yapılabiliyor hem seyirciyle buluşabiliyor hem de kendince bir ekonomik döngü yaratabiliyor olması lazım. Bizde maalesef bu renk paletinde sizin işaret ettiğiniz iki tür dışında renkler yer alamıyor. Böyle bir sorun var (Seyhan, 2020, Kişisel Görüşme).

Diğer taraftan Cemal Okan ise izleyicinin ilgisinden dolayı, komedi ve dram türünün çoğunlukta olduğunu ifade ederken; toplumda özellikle aksiyon, fantastik vb. film türlerinin benimsenmediğini, bu sebeple de sektörün komedi ve dram türüne yöneldiğini belirtmektedir:

Türk sinemasında önemli bir handikap var. Amerikalı Süperman’i yaptığı zaman filme bakıyoruz adam uçuyor. Hiç adam uçar mı? Ama onlarda insanların küçük yaştan beri kafalarına öyle bir enjekte etmişler ki onun uçmasına evet diyor. Ben bir adam uçurduğum zaman “Adam uçar mı?” diye söylüyorlar. Nihayetinde film yapıyorum. Veleve ki uçuyor. Veya mesela Fast & Fours yapıyorlar. Arabalar neler neler yapıyor. Ben öyle bir araba yapsam bana “Ulan olur mu öyle” derler. Cüney Arkın 12 tane adamı kılıçla öldürüyor. Adamın arkasından “Ulan 12 tane adam mı öldürülür?” diye konuştuk. Ama Kill Bill filminde Uma Thurman giydi Jackie Chan kıyafetini 2 bin kişiyi öldürdü. Veya John Wick 2 bin kişi öldürüyor. Bir de köpek yüzünden öldürüyor. Kimse de demiyor “Ulan olur mu böyle” demiyor. Onlar yapınca oluyor ama biz yapınca olmuyor. Bizim gerçeklerimiz var (Okan, 2021, Kişisel Görüşme).

Türkiye’de sinema sektöründe komedi ve dram türü filmlerin ağırlıkta olmasının temelinde, sinema ve seyirci ilişkisi olduğu görülmektedir. Gerek izleyicinin ilgisi gerekse de Okan’ın bahsettiği gibi toplumun kültürüne uygun olmayan türlerin seyirciler tarafından benimsenmemesi, direkt olarak sinema ve seyirci ilişkisiyle bağlantılıdır.

Sinema ve seyirci ilişkisi içerisinde ele alınan bir diğer konu ise salonlardaki anaakım ve Hollywood filmlerin yoğunluğunun, sinema denilince sadece anaakım filmler aklına gelen, sanat filmlerine tamamen yabancı ve uzak bir kitlenin oluşmasına sebep olup olmayacağıdır. Mehmet Bahadır Er (2019, Kişisel Görüşme) **“Böyle bir kitle var zaten. Ama ben sanat sineması seyircisinin ayrı bir seyirci olduğunu düşünüyorum. Sadece onlara daha kolay arayıp bulabilecekleri mecralar oluşturmamız gerekiyor”** diyerek hâlihazırda sanat sinemasına yabancı bir kitlenin var olduğunu belirtmektedir. İsmail Murat Erdağı (2019, Kişisel Görüşme) da aynı görüşe katılmakta ve **“Bir Zamanlar Anadolu’da filmi son yüzyılda çekilmiş en iyi 100 film arasına girdi. Normalde bu filmin Türkiye’de en az 5 milyon izlenmesi lazım ama baktığın zaman tam olarak hatırlayamıyorum ama 120 bin civarındaydı. Yani izleyici yoktur**

Türkiye’de. Sanat filmlerinin izleyicisi çok az” diyerek sanat filmi seyircisinin oldukça az olduğunu vurgulamaktadır.

Muhteşem Tözüm ise sinema izleyicisinin kendi isteğiyle sanat filmlerinden uzak durduğunu belirtmektedir:

Seyirci açısından baktığımızda ise sokak röportajlarında sorulduğunda bizde herkes belgesel izliyor ya hani bu da öyle. “Sanat filmi olsa da gitsem” diyor. Hiç kimse gitmiyor. İstanbul’daki o eski tarihi bütün sinemalar kapanıyor. Emek Sineması, Beyoğlu Sineması, Atlas, Alkazar, Kadıköy, REXX... Hepsi sorunlar yaşadılar dönemsel olarak. Ondan sonra da kapandığı zaman ortalık ayağa kalkıyor. Sosyal medyada falan “Emek kapanmasın!” diyor. Emek sineması açıkken gittiniz mi ki kapanmasın diyorsunuz. Eylem – söylem farkı var. En büyük sorun orada. Evet, sanat filmi seven bir kitle var ama bunların sayısının biraz daha artması gerekiyor (Tözüm, 2021, Kişisel Görüşme).

Diğer taraftan Nazif Tunç meseleyi farklı bir yönden ele almaktadır. Ona göre asıl sorun seyirciyi incelemeyen filmlerin üretiliyor olmasıdır:

Seyircinin hiçbir suçu yok. Bütün suç yönetmenlerin. Bütün suç proje üretenlerin. Bütün suç yapımcıların. Seyirci önüne konulan seyredilebilecek her şeyi seyretmeye hazır. Buluyor. Bugün Netflix’te buluyor. Başka çevrimiçi mecralarda buluyor. Seyredeceği şeyi dizilerde buluyor. Bir şekilde buluyor ve seyrediyor. Cep telefonun da bile bulup izleyebiliyor. Bugün Tik Tok’ta bile seyredilebileceği şeyleri buluyor. Seyirci karnı aç bir adam gibidir. Lezzetli yemek arar. Kendi cebine, kendi damak tadına göre bir yer arar. Sen bunu sağlamazsan gider başka bir yerde bulur. Bazı şeylerde inatla ısrar etmek; sanat filmi, festival filmi, bağımsız film diyerek adamın hikâye izleme geleneğini, güdüsünü sen kısıtlayamazsın. “Bağımsız filme neden gelmiyorlar?”. Bağımsız filme gelmiyorlar çünkü yönetmenler seyirciyle ilişki kurma derdinde değil. Seyirci gelsin de bütçe çoğalsın derdinde değil. “Ben nasıl olsa bundan sonra da bakanlık desteğini alırım. Filmde zarar etsem n’olur!” derdi içerisinde (...) Sinemanın sinema olduğu, seyirciyle ilişki kurduğu yıllarda 1980’li yıllarda, askeri darbeden, cuntadan sonra bile seyirciyle sinemayı buluşturdu yönetmenler. Faize Hücum, Bir Yudum Sevgi gibi filmler hem toplumsal gerçekçi hem bir yere konulduğunda sanat filmiydi. Selvi Boylum Al Yazmalım, Hazal, Hakkâri’de Bir Mevsim, Memleketim, Birleşen Yollar gibi... Bunlar Adana’da, Antalya’da gösteriliyor aynı zamanda da salonlarda kapı pencere kırıyorlardı. Şöyle şeyler söylerlerdi; “Biz Altın Portakal Film Festivali’ni bekleyelim, ondan sonra da vizyona koyarız. Altın Portakal’da filmin adı duyulur, sonrasında da Altın Portakal’a katılmış bir filmi salonda gider izlerdi. Ömer Kavur’un “Anayurt Otel”i gibi çok kişisel sayılabilecek filmi bile vaktiyle seyredildi. Seyirci tarafından karşılığını buldu. Şimdi ne oldu da karşılık bulamıyor filmler? Tadı tuzu kaçtı mı kaçtı? Kıvamı zehir mi oldu? Eskiden baldı da şimdi zehir mi oldu? Bunları düşünmek lazım.

Bağımsız film yapan yönetmen arkadaşların şapkalarını önlerini koymaları lazım (Tunç, 2020, Kişisel Görüşme).

Sinemanın önceki dönemlerinde filmlerin hem festival hem de gişede yer alması, sinema ve seyirci ilişkisinin yüksek olduğunu göstermektedir. Ancak günümüzde festivaller ve gişe farklılaşmış durumdadır. Hatta “festival filmi” ve “gişe filmi” gibi ifadelerin kullanımı yaygınlaşmıştır. Festivallerde ve gişede farklı anlayışta filmlerin sergilenmesi dağıtım meselesini de değiştirmektedir. Bu konu hakkında Baran Seyhan, festivallerin alternatif bir dağıtım sistemine dönüştüğünü belirtmektedir:

Festivaller neredeyse artık bir alternatif ticari dağıtım ağı olmuş durumda. Bir takım filmlerin seyirciye ulaşması için festivaller, sinema günleri gibi organizasyonlara ihtiyaç duyulur oldu. Bunların da sayısı arttı. Bütün dünyada böyle ama Türkiye’de de böyle. Neredeyse her şehirde festival, sinema günleri gibi etkinlikler oluşmuş durumda. Bu neredeyse bir sinema dağıtım ağı oldu ama bunun bir ticari boyutu olmadı. Ticari boyutu olmadığı için de oralarda kendini gösterebilen filmlerin ekonomisini sarstı. Daha iyi yapılabilmesinin önünü tıkadı (Seyhan, 2020, Kişisel Görüşme).

Türkiye’de sanat filmi izleyicisinin küçük bir kitle olduğu görülmektedir. Sinema sektöründe son yıllarda gerek film üretimi gerekse de seyirci sayısında oldukça büyük rakamlara ulaşılsa da bu başarının büyük kısmında anaakım filmlerin rol oynadığı görülmektedir. Günümüzde anaakım ve sanat filmi izleyicinin neredeyse tamamen birbirinden ayrıldığı görülmektedir. Ayrıca festivallerin de gişeye alternatif bir dağıtım ağı haline geldiği görülmektedir. Fakat festivallerin ekonomik olarak yetersizliği sanat filmlerini olumsuz etkilemektedir.

Sanat sinemasına uzak bir izleyici kitlesinin var olduğu görülmektedir. Bu kitlenin oluşumunda birden fazla unsurun etkisi bulunmaktadır. Bunların en başında izleyici ilgisi gelmektedir. İzleyicinin kendi sinema zevki ve kültürel kodları, komedi ve dram filmlerinin izlenme oranlarına etki etmektedir. Diğer taraftan ise Tunç’un da bahsettiği üzere seyirciden kopuk bir yönetmen kesiminin de varlığından söz edilebilir.

3.2.6. Yapımcılık ve Film Oyuncuları İlişkisi

Sinemanın seyirciyle karşılaşmasında oyunculuğun önemli bir işlevi bulunmaktadır. Oyunculuk, yönetmen ile seyirci arasındaki bağı kurmaktadır. İzleyiciler, perde üzerinde iletiyi aktarmaya çalışan oyuncuya zorunlu olarak dikkatini vermektedir.

Eğer oyuncu başarısız olursa film, izleyici üzerinde istenen etkiyi bırakamayacaktır. Bu gerçeğin farkına varılması, sinemada oyunculuğun öneminin kavranmasına neden olmuştur (Cankılıç, 1988: 1). Bu sebeple filmlerin üretim aşamasında oyuncu seçimi, oldukça önemlidir.

Bazı oyuncuların toplum tarafından beğenilmesi ve benimsenmesi o oyuncuların rol aldıkları filmlerin izlenme oranını artırmakta ve filmin popülerliğine katkı sağlamaktadır. Yıldız (star) oyuncular ise zaman zaman filmin önüne geçmektedir. Nijat Özön (2008: 112) bu konu hakkında **“Yıldızcılığa dayanılarak çevrilmiş filmlerde her şey, izleyicide hayranlık uyandıran herhangi bir yıldızın en büyük özelliklerini (vücut, yüz güzelliği, cinsel çekicilik, davranış...) bol bol kullanmaktır. Bu tür filmlerde yıldız her şey, öbür bütün öğeler ‘bahane’dir”** ifadelerini kullanmaktadır. Bu sebeple filmin izlenme oranının artırılması açısından filmlerde yıldız oyuncuların oynaması istenilen bir durumdur. Bazen de yıldız oyuncuların belirli bir şöhrete sahip olduktan sonra kendi yapım şirketini kurduğu gözlemlenmektedir. Bunun ilk örneklerinden biri Charles Chaplin’dir. Chaplin, 1919 yılında Douglas Fairbanks, Mary Pickford ve David Wark Griffith ile beraber United Artist şirketini kurmuştur (Abisel, 2014: 101). Günümüzde Türkiye’de de bu duruma rastlanmak mümkündür. Cem Yılmaz, Burak Özçivit, Murat Boz, Kıvanç Tatlıtuğ, Ahmet Kural ve Murat Cemcir gibi oyuncular, film yapımcılığıyla da ilgilenmektedir (www.haberturk.com). Türkiye’deki örneklerin özellikle popüler anaakım filmlerde rol olması, yıldız oyuncuların anaakım sinemada çok daha önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir.

Oyunculuğun sinemada önemli yere sahip olması, yapımcıların filmde ünlü oyuncuların bulunması noktasında filme müdahale etme ihtimalini de beraberinde getirmektedir. Ayrıca yapımcıların bu durumu ticari bir strateji olarak kullanma ihtimali de bulunmaktadır. Muhteşem Tözüm (2021, Kişisel Görüşme) bu konuda **“Karışabilir. Zaten yapımcının işi bu aslında. Ama olmayacak bir role olmayacak bir oyuncuyu dikta etmek yanlış olur. En önemlisi o role uygunluktur”** diyerek bu durumun mümkün olduğunu belirtmektedir.

Baran Seyhan, yapımcının oyuncu seçimine mutlaka katılması gerektiğini ifade etmektedir. Ancak oyuncu üzerine kurulu bir filmin sağlıklı olamayacağına ifade etmektedir:

Bu sorunuzu ikiye ayıralım. Yapımcı filmin oyuncularına müdahale edebilir mi diye bir kısmı var. Bir de müdahale ederse ünlü oyuncular yönünde bir tercihle bir müdahalede bulunabilir mi diye ayrı bir kısmı var. Yapımcının bir filmin oyuncularına müdahale etmemesi diye bir şey söz konusu olamaz. “Ben filmin cast’ına hiç karışmıyorum” diyen birisinin de yapımcı olduğundan emin değilim. Yapımcılığın temel alanlarından bir tanesidir bu. Olur mu böyle bir şey? Düşünemem böyle bir şey. Ama yapımcının filmin oyuncu seçiminde sadece ünlü isimlere ve sadece ünlü oldukları için bu yönde bir yaklaşım getirmesini de asla ve asla sağlıklı bulmam. Tekrar edeyim. Burada önemli ve kritik nokta şudur, sadece ünlü oldukları için birilerinin o filmin oyuncusu olmasına müdahale etmek sağlıklı değildir (Seyhan, 2020, Kişisel Görüşme).

Aynı şekilde Nazif Tunç da oyuncu seçiminin, yapımcılığın bir parçası olduğunu ve oyuncu seçimine karışmamanın yapımcılıkla uyuşmayacağını belirtmektedir:

Nasıl yapmaz? Zaten başrol oyuncusunu, senaryosunu, yapım şartlarını gerçekleştiren bir adamdır. Ben filmimde hangi oyuncunun oynayacağına karar veremiyorsam bu nasıl bir yapımcılıktır? Bu nasıl bir para koymadır? Bu nasıl bir film yapımı, yönetimidir? Elbette yapımcı senaryonun gerektirdiği karakteri en iyi biçimde yansıtmayı da göz önünde bulundurarak filmin seyirciye ulaşmasını kolaylaştıracak, bir festivalde adının anılmasını sağlayacak yahut da televizyona lisansının satılması sırasında öne çıkaracak oyunculara ulaşır ve bunlarda ısrar eder. “Ben yönetmene teslim ettim. O nerede isterse yapsın, kimi isterse oynatsın” gibi bir yapımcılık yok. Böyle tüccar zihniyetiyle, depocu zihniyetiyle davranan, sadece teslim yapan, giriş-çıkışa bakan bir yapımcı modeli yok yani (Tunç, 2020, Kişisel Görüşme).

Mehmet Bahadır Er, oyuncu seçimine yapımcının müdahale edebileceğini ve bu durumun filmin bilinirliğin artırılması yönünde kullanıldığını söylemektedir:

Eder. Ediyor da. Çünkü satışla bağlantılı bir şey olduğu için. Yine aynı şekilde yapılan araştırmalarda seyircilerin film tercihinde, özellikle gişe filmlerinde, yüzde 80’inin oyuncuyla alakalı olduğu kanıtlanmış anketlerle. Bu sebeple normal olarak bir filmi satmak, parasını geri döndürmek isteyen insanlar; bilinen, satılabilir, alınabilir oyuncular olmasını isteyecektir (Er, 2019, Kişisel Görüşme).

İzleyicilerin filme ilgi göstermesinde, ünlü oyuncuların önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Muhteşem Tözüm (2021, Kişisel Görüşme), “**Filmde starların olması seyirci üzerinde bir güven oluşturuyor. Daha önce o kişinin filmini tüketmiş ve ondan mutlu ayrılmış; yeni bir film yaptığında da ‘Tekrar benzer şeyler yaşarım’ duygusuyla sinemaya gitmesini sağlıyor**” diyerek bu görüşü desteklemektedir.

Bu konuda anaakım veya sanat sineması ayrımı olmaksızın yapımcıların, filmde rol alacak oyuncuların seçiminde etkili olduğu görülmektedir. Ayrıca bu durum yapımcılığın

temel unsurlarından biri olarak görülmektedir. Hatta yapımcının oyuncu seçimine karışmaması olağan dışı bir durum olarak görülmektedir.

Yapımcılık ve oyunculuk ilişkisi içerisindeki başka bir önemli mesele ise filmde yer alan oyuncuların filmin önüne geçme olasılığıdır. Oyuncunun popülerliği, kimi zaman oyuncunun isminin filmin isminden çok daha fazla söz edilmesine sebep olmaktadır. Bunun sonucunda halk arasında bazı filmlerin, kendi isimi yerine oyuncunun ismiyle anıldığı görülmektedir. Filmler için “...’nın oynadığı film” gibi nitelendirmelerin kullanıldığı görülmektedir.

Haydar Işık (2020, Kişisel Görüşme) her filmin farklı pazarlama stratejileri olduğunu belirtmekte ve “**Mesela ben bir film yapmıştım. Benim filmimin konusu önemliydi. Konusuyla ön plana çıkmayla ilgili bir reklam tanıtımı yaptım. Ama mesela ...’nın filminde Cem Yılmaz oynuyorsa adam elbette ki Cem Yılmaz’la yürümek ister**” diyerek bunun filmin pazarlanmasıyla ilgili olduğunu ifade etmektedir.

Mehmet Bahadır Er ise bu durumun filmin yönetmenine ve türüne göre değişiklik gösterebileceğini belirtmektedir:

Bu aslında ikisi de olabilir. Reklamın nasıl yapıldığına da olabilir. İnsanlarda böyle bir algı oluşabilir. O kişinin ne kadar tanınırlığıyla alakalı bir şey de olabilir. Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde de mesela ünlüler oynuyor. Çok ünlü isimler oynuyor. Ama o hep auteur kişiliğiyle oluyor. İşte falan kişi oynuyor denilmiyor; filan kişinin filmi deniliyor yine de. Aslında türün baskınlığıyla da alakalı bir şeydir (Er, 2019, Kişisel Görüşme).

Diğer taraftan Muhteşem Tözüm ise bu durumun doğal olarak kendiliğinden geliştiğini belirtmekte ve filmin kendi ismiyle anılmasının daha uygun olacağını vurgulamaktadır:

Şöyle bakalım mesela Düğün Dernek, Düğün Dernek olarak anılır; Ahmet Kural’ın filmi denmez. Diğer yandan Ailecek Şaşkınız, Ahmet Kural’ın filmi olur. Orada film ile mi anılmış proje yoksa ismin bilinirliğiyle mi? Burada farklı nüanslar var. Bazen oyuncuya gidersiniz, bazen filme gidersiniz. Onunla ilgili bir şey aslında. Oyuncunun öne çıkması aslında çok da iyi bir şey değildir. Projeyle anılsa daha çok tercih edilir. Emin olun oyuncu da bunu tercih eder. Böyle daha kalıcı olur. Gişe açısından sonuç alabilirsiniz ama X kişinin filmi sizi bir yere kadar götürür. Babam ve Oğlum dediğiniz zaman illa Çağan Irmak filmi demeye gerek yok. Herkes biliyor. Eşkıya dediğiniz zaman biliniyor ama Yol Ayrımı dediğiniz zaman çok insan bilmez. Şener Şen’in filmi demeniz lazım. Böyle bir durum var. Filmin kalıcı olması için ismiyle bilinmesi bana göre tercih edilen bir şey (Tözüm, 2021, Kişisel Görüşme).

Aynı şekilde Nazif Tunç da bunun doğal bir sonuç olduğunu ve seyirci açısından filmin nasıl karşılandığıyla alakalı bir durum olduğunu ifade etmektedir:

Bu işin tabiatında bu var. Sinemanın tabiatında olan bir şey. Taa en başından bu yana “Ben Charlie Chaplin’in filmine gidiyorum”, “Ben Rudolph Valentino’nun filmine gidiyorum”, “Ben Cary Grant’ın filmine gidiyorum”, “Ben Turan Seyfioğlu’nun filmine gidiyorum”, “Ayhan Işık’ın filmine gidiyorum”, “Yılmaz Güney filmi seyrediyoruz”, “Cüneyt Arkın filmi seyretmeye gidiyoruz”, “Türkan Şoray filmine gidiyoruz”, “Filiz Akın filmine gidiyoruz” diyerek kendisinin empati kurduğu yıldızla hikâyeyi, filmi özdeşleştiriyor. Bunda bir sıkıntı yok. Önüne geçse ne olur, arkasında kalsa ne olur? Selvi Boylum Al Yazmalım filmi Türkan Şoray’la anılsa ne olur, Atıf Yılmaz’la anılsa ne olur? Nihayetinde yine iyi film olarak anılır. Türkan Şoray’ın kötü filmiyse kötü filmi olarak anılır. Bence yıldızların, oyuncuların filmlerin önünde, halkın zihnine kolayca yerleşmeleriyle ilgili bir parıltısı varsa bundan yararlanmakta beis yok. Ben şimdi sana şöyle söyleyeyim, bir sürü margarine yağı var değil mi? Halk arasında bakkala gidince “Bana Sana yağ verir misin?” der. Sana yağ yerine Bizim yağ verir adam ama kimse sesini çıkarmaz. Çünkü bu ürün ilk olarak bu marka ile çıktığı için “Sana yağ” diye anılır. Artık adı olmuştur onun. Bizde de sinema vaktiyle Cüneyt Arkın’la, Türkan Şoray’la, Hülya Koçyiğit’le, Ediz Hun gibi yıldızlarla seyircinin gönlünde ad olmuştur. Yani “Ben Ediz Hun’a gidiyorum” dediğinde bu adamın nereye gideceğini biliyorsun. Ediz Hun’un evine gidecek değil. Ediz Hun’un filminin gösterildiği bir sinema salonuna gidecektir. Böyle güzel bir tarafı da var bu birikimlerin (Tunç, 2020, Kişisel Görüşme).

Yapımcılık ve film oyuncuları ilişkisine genel olarak bakıldığında, yapımcının oyuncu seçimine müdahale etmesinin mümkün olduğu anlaşılmaktadır. Oyuncu seçimi, yapımcının görevlerinden biri olarak görülmektedir. Anaakım ve sanat sineması ayrımı olmaksızın filmin oyuncu seçiminde yapımcının etkisi bulunmaktadır. Ayrıca filmin, oyuncunun ismiyle anılması ise çoğunlukla doğal bir durum olarak görülmektedir. Bu durum bazen de pazarlama strateji olarak kullanılmaktadır. Bu konuda seyircinin film ile kurduğu bağın etkisi öne çıkmaktadır. Ancak bu durumun pazarlama stratejisi olarak kullanılmasının, anaakımda daha fazla olduğu görülmektedir.

3.2.7. Meslek Birlikleri ve Yapımcılık

Meslek birliklerinin temelinde, ortaya konulan eserin sahipliğinin ve bu eserden elde edilecek gelirin korunmasının önemi bulunmaktadır. Türkiye’de eserlerin telif ücretlerinin toplanması ve dağıtılması üzerine faaliyet gösteren meslek birlikleri, 1984 yılından itibaren kurulmaya başlamıştır. Ancak 1995 yılına kadar sinema eserlerinin tek sahibi olarak yapımcılar kabul edilmiştir (Çetin, 2017: 28). 1995 yılında ise Fikir ve Sanat

Eserleri Kanunu üzerinde yapılan değişiklerle birlikte, yapımcıların sinema eserleri üzerindeki tek hak sahipliği kaldırılmıştır. Yasaya göre sinema eserlerinin sahipleri yönetmen, senarist ve (varsa) özgün müzik bestecisi olarak tanımlanmıştır. Ayrıca eserdeki icra sanatçılarından olan oyuncular ve eseri meydana getiren yapımcılar ise eserin bağlantılı hak sahipleri olarak kabul edilmiştir (Çetin 2017: 29). Böylece sanatı icra edenlerin, eserden elde edilecek sahiplik hakları almalarının önü açılmıştır.

Gelişen teknoloji ve genişleyen sektör içerisinde eserin haklarının korunması giderek zorlaşmaktadır. Bu sebeple meslek birliklerine ihtiyaç duyulmaktadır. Meslek birlikleri; eser sahibinin üretkenliğinin sağlanmasına, haklarının korunmasına, eserin hukuk dışı kullanımının önüne geçilmesine ve hukuk çerçevesinde eserin uygun kullanım koşullarının net bir biçimde belirlenmesine duyulan ihtiyaçları karşılamak amacıyla hareket etmektedirler (Akbilek, 2011: 9). Ayrıca bu süreçlerde toplu olarak hareket etme noktasında da etkinlikleri bulunmaktadır.

Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın web sitesindeki bilgilere göre Türkiye'de sinemada faaliyet gösteren 9 meslek birliği bulunmaktadır. Bunlar: BSB (BSB Sinema Eserleri Sahipleri Meslek Birliği), SESAM (Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Birliği), SETEM (Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği), SİNEBİR (Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği), BİROY (Sinema Oyuncuları Meslek Birliği), TESİYAP (Televizyon ve Sinema Filmi Yapımcıları Meslek Birliği), FİYAB (Film Yapımcıları Meslek Birliği), SE-YAP (Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği) ve ASİTEM (Anadolu Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği) olarak listelenmektedir (www.sinema.ktb.gov.tr).

Türkiye'de film yapımcısı olmanın öncelikli şartı meslek birliklerine üye olmaktan geçmektedir. Meslek birlikleri sayesinde alınan yapımcılık belgesi sinema sektöründe yapımcı olarak faaliyet göstermek için gereken koşuldur. Cemal Okan (2021: Kişisel Görüşme) **“Yapımcı olarak bir meslek birliğine üye olmak zorundayım. Her şeyden evvel bir yapımcı belgesi alabilmenin yolu bir meslek birliğinden geçiyor”** diyerek Türkiye'de yapımcı olabilmek için mutlaka bir meslek birliğine üye olunması gerektiğini belirtmektedir.

Meslek birliklerinin aynı zamanda eser ve sahibinin haklarını koruması noktasında da görevleri bulunmaktadır. Muhteşem Tözüm (2021, Kişisel Görüşme) **“Devletle olan**

bürokratik çalışmalarda etkililer. Sektörün olmazsa olmazı bir arada olmak, tek ses çıkması açısından fikir ayrılıklarının ortadan kaldırılıp tek vücut olarak bir fikir bildirmek açısından önemli” diyerek sektörel birliğin kurulması konusunda önemli olduklarını belirtmektedir. Mehmet Bahadır Er de aynı şekilde hakların korunması konusunda toplu olarak hareket etmenin önemine dikkat çekmektedir:

Meslek birlikleri çok gerekli çünkü şahısların kendi haklarını korumasındansa organizasyonların avukatlar kanallarıyla yapımcıların haklarını koruması, yönetmenin veya bütün hak sahiplerinin haklarını korumasının doğru olduğunu düşünüyorum. 12 yıldır SEYAP üyesiyim. Daha aktif olmaları gerektiğini düşünüyorum. Sürekli fikir alış-verişi yapıyoruz. Buralarda da aynı şey oluyor. Bazı kişilerin domine ettiği yerler oluyor ve bazen üyelerine çok da fazla hizmet edemez hale geliyor. Biraz daha katılımcı, sektörün gerekliliklerini politikandan uzak tutarak, daha çok endüstriyel gereklilikler üzerine hareket eden yapılara dönüşmelerinin faydalı olacağını düşünüyorum (Er, 2019, Kişisel Görüşme).

Meslek birlikleri Kültür ve Turizm Bakanlığı kontrolündedir. Bakanlığın web sitesinde bu konu hakkında **“Bakanlık, meslek birliklerinin 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca belirlenmiş görev ve yükümlülükleri yerine getirip getirmediğini her zaman kendisi denetleyebileceği gibi, bu denetimin bağımsız denetim kuruluşlarınca yapılmasını da meslek birliklerinden isteyebilir”** (www.telifhaklari.gov.tr) ifadelerine yer verilmektedir. Meslek birliklerinin bakanlık denetiminde olması, bazı tartışmaları da beraberinde getirmektedir. Baran Seyhan meselenin bu yönüne değinmektedir:

Bir başka husus da maalesef kendi gelir kaynaklarını oluşturamadıkları –yani var oluş sebepleri olan gelirleri de toplayamadıkları- için doğrudan devlet yardımıyla ayakta duruyorlar ve ağır bir şekilde –günümüz iktidar koşullarının da bir tercihidir bu- bakanlık organı gibi hareket etmeye başlıyorlar. Hâlbuki burada mesleğin gerektirdiği faaliyetleri layıkıyla yerine getiremediklerini ifade ediyorum. Özerkliklerini unutuyorlar. Bir bakanlık birimi gibi tavır gösteriyorlar. Bu yanlış bir şey. Maalesef bu geçtiğimiz 7-8 senede ayyuka çıkar hale geldi. Öncesinde bu raddede değildi. Meslek birliklerinin uydu kuruluşlar olmadığını herkesin hatırlaması lazım. Onlar mesleğin birliği, başka bir şeyin birliği değil. Bu gün bu siyasal iktidar var; yarın başka bir siyasal iktidar olacak. Herhangi bir siyasal görüşün de hüküm sürdüğü bir yer olamaz meslek birlikleri. Bu da doğru değil. Ama devlet aygıtının da bir uydusu değildir. Olmamalıdır (Seyhan, 2020, Kişisel Görüşme).

Meslek birliklerinin, mevcut hükümetlerin politikaları doğrultusunda hareket etmesi doğru olmadığı gibi, olası bir hükümet değişikliğinde, yeni hükümetin

politikalarına göre şekillenme ihtimalini de doğurmaktadır. Bu da meslek birliklerinin tutarsız ve çelişkili davranmasına sebep olabilir. Bu sebeple birliklerin, mevcut politik ortamdan etkilenmeden sektörün sorunları üzerine eğilmesi ülke sineması açısından daha faydalı olabilir.

Meslek birliklerine getirilen bir diğer eleştiri ise sektör çalışanları ve yapımcılar arasındaki ilişkilerde, adaletli ve duruma uygun davranılmamasıdır. Cemal Okan meslek birliklerinin bu konuda uzlaşmacı olmadığını dile getirmektedir:

Kimseyi küçümsemek gibi algılanmasın ama bazı meslek birliklerinin de bir işe yaradığına inanmıyorum. Hatta meslek örgütlerinin ve sendikaların da işe yaradığına inanmıyorum. Hayatında hiçbir iş üretmemiş adam geliyor karşıma oturuyor. Hiçbir iş üretmemiş adamın karşıma gelip konuşması o kadar kolay ki. Gelmiş konuşuyor. İşin içinde misin? Hiç sahaya çıktın mı? Yok. “Götmesinler, yapılmasın, iş olmasın” diyor. Adam evine nasıl ekmek götürecektir. Şu salgın döneminde şartlar o kadar zorlaştı ki. Ortaklarımın dizi setlerini biliyorum. Her hafta Kovid testi yapılacak. Her hafta oraya en az iki tane ambulans koy. Bütün şartları sağlıyoruz. “Yapmasın” diyor. Bu insanlar ne yiyecek? Evine nasıl ekmek götürecektir? Dua etmeleri lazım ki yürüten bir sistem var. Düzenli aldıkları ücretleri var bu insanların. Sen sürekli işin önüne geçersen bu sefer iş yürümez. Bunlar kimler? Ağırlıklı olarak hiç iş üretmeyenler. Genellikle hiç iş üretmeyen insanlar melanet üretir. Bizim onlarla uğraşacak vaktimiz bile yok. Biz bunların peşinden koşamayız. Ne kadar çok iş yapılırsa sektörde o kadar çok insan ekmek yer. Bunun için bize teşekkür edeceklerine üstüne bir de bize ayak bağı oluyorlar sürekli. Sendikalar geliyor “Öyle olacak, böyle olacak, şöyle olacak” diyor. Böyle olursa ben bu filmi bitiremem (Okan, 2021, Kişisel Görüşme).

İsmail Murat Erdağı da aynı konuya değinmektedir. Ona göre meslek birlikleri genellikle sektör çalışanlarının haklarını korumaya çalışmaktadır. Ancak yapımcılar ile sektör çalışanları arasındaki dengeyi kurmamaktadır.

Meslek birlikleri aslında daha çok çalışan tarafında duruyorlar. En son kurulan sendikalar var. Çekim ekipleriyle alakalı, ışıkla alakalı. İşte 12 saat çalışma kuralları geldi. Ben bunları çok doğru buluyorum. İnsani bir şekilde çalışma saatleri olması gerekiyor. Sendika o tarafı bu anlamda korur ve kollarken yapımcıyı şu anlamda düşünmeli, evet orada 8 saatlik bir çalışma varsa o adamın da -gelen sete kimse o önemli değil, ışık şefi olabilir, görüntü yönetmeni olabilir, yönetmen yardımcısı olabilir- telefonunu kapatıp sette olması lazım. O 8 saatini işin içerisinde geçirmesi lazım. Bu da çok önemli. İşte o da bir denge hikâyesi. Sendika sadece bir tarafa bakmamalı, iki tarafa da bakmalı. Adalet sistemi üzerine olmalı yani (Erdağı, 2019, Kişisel Görüşme).

Haydar Işık ise meslek birliklerinin, sadece eser işletme belgesi almak için gerekli olduğunu söylemektedir. Ayrıca meslek birliklerinin amaçları ve davranışları arasında çelişkilerin olduğunu da ifade etmektedir.

Diğer taraftan da şunu sorgulamak gerekiyor. Meslek birlikleri amacına ne kadar hizmet ediyor ve gerçekten sonuç alıyorlar mı? Bunları ayrıca araştırmak lazım. Ama baktığımız zaman meslek birliğine üye olmadan film yapamıyorsunuz. Durum böyle. Benim de üyeliğim var. Beş tane filme yapımcılık yaptım. Dolayısıyla mecburen var. Faydası ise eser işletmesi çıkartırken aldığın bir belge. Ama tabii şunu da söylemek lazım. Özveriyle çalışan bir sürü meslek birliği de var. Amaçlarına ulaşıyorsa bunların gereksiz olduğunu düşünmek yanlış olur. Ama ben şahsen meslek birliklerini film çıkarmak için evrak aldığım bir yer olarak görüyorum (Işık, 2020: Kişisel Görüşme).

Yapımcıların görüşlerine genel olarak bakıldığında meslek birliklerinin varlığının desteklendiği görülmektedir. Ancak meslek birliklerinin işleyişinde sorunların olduğu görülmektedir. Özellikle eser ve eser sahibinin haklarının korunması açısından, gerekli olduğunu düşünülmektedir. Ancak mevcut siyasi politikalara göre şekillenmeleri, sektördeki çalışanlar ve yapımcılar arasındaki dengeyi kuramamaları gibi konularda eleştirilmektedir. Bu dengenin kurulmasında, birliklerin yönetimlerinde işin içi yüzünü bilen ve sektörden gelen kişilerin yer alması önem arz etmektedir.

SONUÇ

Sinemanın ortaya çıkışından itibaren film yapımcılığından bahsetmek mümkündür. Yapımcı, ekonomik koşullar çerçevesinde bir filmin oraya konulmasını ve izleyiciyle buluşmasını sağlayan kişidir. Film üretiminde farklı alanları uyumlu ve dengeli bir şekilde bir araya getirmek, yapımcının görevidir. Yönetmen, görüntü yönetmeni, oyuncu, senarist, kurgucu vb. gibi farklı pozisyonlarda yer alan insanların uyum içinde çalışması, film yapımcılığının bir gereğidir. Bu sebeple yapımcı, film üretiminde bütün yapım organizasyonu üstlenmektedir.

Sinemanın ekonomik yanı, yapımcının asıl çalışma alanıdır. Sinemada düzenli bir gelirden bahsetmek mümkün değildir. Her zaman hedeflenen ekonomik kazanç sağlanamayabilir. Bu sebeple yapımcıların sinema dışında başka iş alanlarında da yer aldığı görülmektedir. Ancak burada önemli nokta ise yapımcıların genellikle sinemadan tamamen uzak olan iş alanları teknik olanaklar bakımından sinema ile benzerlik taşıyan alanları tercih etmesidir. Sinema dışında genellikle TV dizisi, reklam, video klip vb. alanlara faaliyet gösterdikleri görülmektedir. Bunun sebebi ise bu alanların teknik altyapı olarak sinemaya benzerlik taşımasıdır. Bu benzerlikler kamera kullanımı, kurulan set ortamını ve post-prodüksiyon aşaması gibi süreçleri kapsamaktadır.

Sinemanın temelini oluşturan yapım, dağıtım ve gösterim alanları anaakım ve sanat sinemasında farklılık göstermektedir. Yapım öncesinde de bu ayrımı görebilmek mümkündür. Üretilcek filmlerin belirlenmesinde yapımcıların farklı ölçütleri olduğu görülmektedir. Sanat filmi yapımcıları, senaryo ve hikâye üzerine yoğunlaşırken anaakım yapımcılar ise gişe beklentisi yüksek filmleri tercih etmektedir. Ayrıca yapımcının kişisel estetik ve sanatsal zevk anlayışı da film tercihinde önemlidir. Anaakım ve sanat filmi yapımcılarının film tercihlerinin farklı olması, çalışmanın anaakım ve sanat filmi yapımcılığının farklı işleyişi olduğu varsayımını desteklemektedir. Filmin hazırlık aşamasında bile bu farklılıklar görülmektedir.

Yapımcıların film tercihi meselesinde, politik film türünün de bu tercihi etkilediği görülmektedir. Yapımcıların yine kendi kişisel tercihleri temel etmen olmakla birlikte, sanat sinemasında yer alan yapımcıların politik filme daha sıcak baktığı görülmektedir. Bazılarına göre her filmin mutlaka bir tavrı ve duruşu bulunmalıdır. Ayrıca filmler, sosyal ve toplumsal olaylardan beslenmelidir. Anaakımda yer alan yapımcıların ise politik filme

mesafeli durduğu görölmektedir. Anaakım yapımcıların politik filme olan tutumları, ekonomik şartlar göz önünde bulundurulduğunda olağan bir durum olarak görölebilir. Herhangi bir komedi, dram veya aksiyon filminde politik unsurlara yer vermek, ekonomik kazancı etkileyebilecek bir durumdur. Burada da anaakım ve sanat filmi yapımcılığının farklı görüşlere sahip olduğu görölmektedir.

Filmlerin gişe beklentisi, anaakım ve sanat filmi yapımcılığının ayrıldığını temel konulardan biridir. Sinemanın ekonomik kaynakları, bu ayrışmanın temelinde bulunan unsurdur. Anaakım sinemada filmler genellikle öz sermaye ile yapılırken sanat sinemasında filmin ekonomik kaynakları çeşitlilik göstermektedir. Anaakımda belirli bir gişe başarısı elde edemeyen yapımcılar bir sonraki filmleri için kaynak bulmakta zorlanmaktadır. Ancak sanat sinemasında ise filmin ekonomik kaynakları arasında devlet desteği, sponsorluklar, Eurimages gibi uluslararası fonlar yer almaktadır. Bu durum ise sanat sinemasında gişenin, tek belirleyici etken olmadığı göstermektedir. Burada da yapımcılığın anaakım ve sanat sinemasında farklı işlediği görölmektedir.

Sanat filmlerinin gişeden elde ettiği gelirin sınırlı olması, yapımcıların sanat filmi üretirken para kaybetme ihtimalini de beraberinde getirmektedir. Para kaybetme korkusu nedeniyle yapımcılar, sanat sinemasından uzak durmaktadır. Çalışma kapsamında görüşme yapılan yapımcıların çoğu, para kaybetme ihtimalinin her zaman olduğunu dile getirmektedir. Yapımcıların, bir sanat filmi üretmeye başlarken direkt olarak para kaybetme riskini göze aldığı görölmektedir. Görüşme yapılan yapımcılarına göre para kaybetmek sanat sinemasının bir parçası haline gelmiş durumdadır. Ayrıca yapımcılar, ekonomik kaygılarla sanat filmi yapılamayacağını ifade etmektedir.

Film yapımcılarının genellikle sinemanın endüstriyel yanıyla ilgilenmesi, onların sanatçı olup olmadığı tartışmasını da gündeme getirmektedir. Ortaya çıkan sanat eserinin hak sahiplerinden biri olan yapımcı, sanatçı olarak kabul görmemektedir. Ancak yapımcı, film üretiminde yer alan insanların bir araya gelmesini ve uyum içinde çalışmasını sağladığı için, bunun da bir yetenek ve sanat olduğu düşünölebilir. Bazı filmlerde farklılık gösterse de senaryo, yönetmen, müzik, görüntü yönetmeni, oyuncu, ışık ekibi, sanat ekibi, ses ekibi ve kurgucu gibi farklı alanlarda filmin ekibinin seçilmesi yapımcının görevidir. Film ekibinin, filmin amacı doğrultusunda doğru ve uyumlu seçilmesi sanatsal ve estetik

kaygılar gerektirmektedir. Yapımcılar, bu konuda anaakım ve sanat sineması ayrımı yapmaksızın film yapımcısının da sanatçı olduğunu düşünmektedir.

Bir diğer önemli mesele ise Türkiye özelinde anaakım ve sanat sinemasının birbirini nasıl etkilediğidir. En çok üretilen ve izlenen yapımların, anaakım filmler olduğu görülmektedir. Bu durumun sanat sinemasını nasıl etkilediği üzerinde durulması gereken bir konudur.

Bu iki türün birbirini olumsuz etkilediği kesin bir şekilde söylenemez. Anaakım ve sanat sinemasının ayrı alanlar olduğu gerçeğinin, göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Çünkü dünyanın neredeyse her yerinde anaakım filmler, sanat filmlerine göre çok daha fazla üretilmekte ve izlenmektedir. Aynı şekilde Türkiye’de de anaakım filmler daha fazla üretilmekte ve izlenmektedir. Ancak Türkiye’de anaakım sinemanın, dolaylı yoldan sanat sinemasına olumlu etkisi olduğu görülmektedir. Türkiye’de satılan sinema biletinden alınan %10’luk rüsum vergilerinin toplam miktarının %75’i Kültür ve Turizm Bakanlığı’na aktarılmaktadır. Toplanan bu miktar, her yıl düzenli olarak bakanlığın seçtiği sanat filmlerine kaynak olarak aktarılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında anaakım filmlerin daha fazla üretilmesi ve izlenmesi, Türkiye’de sanat sinemasının en önemli gelir kaynaklarından biri olan devlet desteğini beslemektedir.

Anaakım ve sanat filmi yapımcılığını birbirinden ayıran bir diğer unsur ise anaakım yapımcıların, maddi beklentileri ön plana alarak gişede başarılı olan komedi ve dram gibi türlerde filmler üretmeye daha eğilimli olmasıdır. Anaakım filmlerde ekonomik gelirin daha yüksek olması ve harcanan paranın yapımcıya daha hızlı dönmesi, bu eğilimin temel sebebi olduğunu göstermektedir. Bu sebeple anaakım yapımcılığında para kazanma ön plandayken, sanat filmi yapımcılığında ise arka plandadır. Hatta sanat filmlerinde, para kaybetme riski göze alınmaktadır.

Anaakım ve sineması ayrımı, film yapımcılığında farklı modellerin oluşmasına sebep olmuştur. Günümüz sinemasında yönetmen-yapımcılar bulunmaktadır. Aslında yönetmen olmasına rağmen kendi filminin yapımcılığını üstlenen sinemacıların sayısı, son dönemlerde daha fazla artmıştır. Ayrıca yönetmen-yapımcıların genellikle sanat sinemasında yer alması, yönetmen-yapımcı kavramının sanat sinemasını yakından ilgilendiren bir kavram olduğu göstermektedir. Yönetmenlerin kendi yapım şirketini kurmasının farklı sebepleri bulunmaktadır. Bu sebeplerin başında dolaylı yoldan devlet

destekleri bulunmaktadır. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın sinema destekleri, yönetmenin şahsına verilmektedir. Bu sebeple de yönetmenler, ya bir yapımıcı ile anlaşmak ya da kendi tüzel kişiliğini, yani kendi yapım şirketini kurmak zorundadır. Sanat filmlerinin gişede yeterince kazanç sağlayamaması, yönetmenlerin kendi yapım şirketini kurmasına sebep olmaktadır. Ancak bu durumun olumsuz yanı ise kurulan şirketlerin çoğunun, devamlılığını sağlayamamasıdır. Bu şirketlerin genellikle bir film yaptıktan sonra kapandığı görülmektedir. Diğer sebep ise yapımıcılar ve yönetmenler arasındaki uyuşmazlıktan kaynaklanmaktadır. Yapımıcıların ekonomik beklentileri ön planda tutması, yönetmenlerin kendi yapım şirketini kurmasına yol açmaktadır. Bu bağlamda yönetmen-yapımıcı kavramının bir zorunluluktan ortaya çıktığı görülmektedir.

Çalışmadaki bir diğer önemli mesele ise yapımıcıların yaşadığı sorunlardır. İlk başta gelen sorunun, dağıtım ve gösterim alanındaki tekelleşme olduğu söylenebilir. Tekelleşme yapımıcıların neredeyse tamamını etkilemektedir. Ancak sanat sinemasının tekelleşmeden daha fazla etkilendiği görülmektedir. Sanat filmlerine verilen salon sayısının düşük olması, sinemalarda küçük ve arka planda kalan salonlarda gösterilmesi ve ayrıca gösterimlerin de günün ilk ve son seanslarında yapılması, en büyük sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece sanat filmleri dağıtım ağının dışında kalmaktadır. Diğer taraftan ise tekelleşme, film festivallerinin günümüzde alternatif bir dağıtım ağına dönüşmesine de neden olmuştur. Türkiye'nin pek çok şehrinde, büyük veya küçük çapta çok sayıda festival düzenlenmektedir. Sanat filmlerinin dağıtımı da bu festivaller aracılığıyla yapılmaktadır. Bu durum yapımıcılığın, dağıtım ve gösterim alanında da farklı işlediğinin göstergesidir. Üretilen filmlerin içeriği bile bu ayrımdan etkilenmektedir. Anaakım sinemada daha fazla izlenmek için filmlerin içeriğinde eğlenceli unsurlar veya toplumun ilgisini çekecek ünlü oyuncular kullanmaktadır. Diğer taraftan ise sanat sinemasında festivallerden ödül ile dönmek filmin saygınlığını artırmaktadır. Bu bağlamda dağıtım ağının amacına göre değişen bir film üretim sürecinden bahsedilebilir. Anaakım yapımıcılar, filmin gişede izlenmesini amaçlarken, sanat filmi yapımıcıları ise filmin festivallerde gösterilmesini veya ödül almasını amaçlamaktadır.

Yapım, dağıtım ve gösterim alanındaki bu ayrım seyirci ve sinema ilişkisi için de önem arz etmektedir. Anaakım filmlerin üretiminde seyirci etkisinin, büyük olduğu görülmektedir. Türkiye'de en çok izlenen yerli filmlere bakıldığında komedi ve dram türünün en üst sırada olduğu görülmektedir. Bu durum seyirci etkisinin bir sonucu olarak

kabul edilebilir. Ancak bu durumun altında yatan sebepler değişiklik göstermektedir. Görüşme yapılan yapımcılardan bazıları bu konuda ülke insanının komedi ve dram filmlerinde kendini bulduğunu ve bu sebeple ilgi gösterdiğini ifade etmektedir. Bazıları ise yabancı filmlerde normal karşılanan durumların yerli filmlerde normal olarak karşılanmadığını belirtmektedir. İzleyicinin bazı türleri benimsemediğinden komedi ve dram filmleri izlediğini ifade edilmektedir. İzleyicinin benimsemediği türlerin ise aksiyon, korku, fantastik ve bilim-kurgu filmleri olduğu görülmektedir. Kültürel kodlara ve toplumun genel kanaatine göre bu tarz yerli filmlerin, izleyici açısından ikna edicilikten uzak olduğu görülmektedir.

İzleyici ilgisinin anaakımda üretilen ve üretilecek olan filmlerin tarzına ve üslubuna direkt olarak etkisi bulunmaktadır. Ancak sanat sinemasında ise izleyicinin ilgisine göre film üretmek söz konusu değildir.

Sinema ve seyirci ilişkisinde ele alınan diğer önemli mesele ise sanat sinemasına yabancı bir izleyici kitlesinin oluşmasıdır. Dağıtım ve gösterim alanlarındaki tekelleşme, sektördeki Hollywood hâkimiyeti ve yerli anaakım filmlerin sayısal olarak fazla oluşu, sanat filmlerinin gişede yeterince yer bulmasına imkân vermemektedir. Bu da sinemanın sadece anaakım filmlerden oluştuğunu düşünen bir izleyici kitlesi oluşturmaktadır. Ayrıca sanat filmlerinin farkında olsa bile bu tarz filmlerden zevk almadığı için uzak duran bir kitleden bahsetmek mümkündür. Dünya'nın her yerinde aynı sorunun olması, bu durumun aslında olağan bir şey olduğunu göstermektedir. Ancak sanat filmlerinin gelir kaynaklarından sadece birinin gişe olması, çoğu zaman gişe beklentisinin sıfırlanmasına, hatta izleyicinin beğenisini toplamak için çaba gösterilmemesine sebep olmaktadır. Türkiye'de sanat sineması ve seyirci ilişkisi, önceki dönemlerde yüksek seviyelerdeyken günümüzde bu seviye oldukça düşmüştür. Nazif Tunç (2020, Kişisel Görüşme)'un da belirttiği üzere **“Ömer Kavur'un “Anayurt Oteli” gibi çok kişisel sayılabilecek filmi bile vaktiyle seyredildi”**. Her ne kadar dağıtım ağının dışında kalmış olsa da sanat sinemasının, seyirci ile ilişki kurma noktasında bir sorun yaşadığı görülmektedir. Sanat sinemasının ekonomik kaynaklarının çoğunu destekler ve fonlar (Devlet desteği, Eurimages vb. gibi) oluşturduğu için sanat filmi yönetmenlerinin gişeyi arka plana aldığı görülmektedir. Seyircinin salona gelip filmi izlemesinin, sanat filmi yönetmenleri için artık bir önemi bulunmamaktadır çünkü filmler, fonlar ve desteklerle çekilmektedir. Bu durum sanat sineması ve izleyici ilişkisini olumsuz etkilemektedir.

Yapımcılığı ilgilendiren bir diğer önemli mesele ise filmde rol alacak oyuncuların seçimidir. Bu konuda anaakım veya sanat sineması fark etmeksizin yapımcıların, oyuncu seçiminde etkili olduğu görülmektedir. Yapımcılar oyuncu seçimini kendi işlerinin bir parçası olarak görmektedir. Ancak anaakımda bazen doğrudan oyuncuya özel filmlerin de üretildiği görülmektedir.

Oyuncuların filmin önüne geçmesi meselesinde ise genel kanı, bu durumun sinemanın doğasında olduğu yönündedir. Kimi zaman oyununun isminin ön plana çıkarılması bir pazarlama stratejisi olarak kullanılsa da genellikle izleyicinin oyuncuyla kurduğu bağın bir sonucu olarak görülmektedir. Ancak oyuncunun bir pazarlama stratejisi olarak kullanılması, genellikle anaakım sinemada karşımıza çıkmaktadır.

Film oyuncularını meselesinde anaakım ve sanat sinemasının genel olarak örtüştüğü görülmektedir. Her iki anlayışta da yapımcının filmin oyuncularını belirleme noktasında etkili olduğu görülmektedir.

Meslek birlikleri konusuna ise birliklerin, üretilen sanat eserlerinin haklarını koruması, sanatçıları haklarını koruması ve sektörün ortak olarak hareket etmesini sağlaması açısından gerekli olduğu görülmektedir. Ancak işleyişinde birtakım problemlerin olduğu görülmektedir. Özellikle güncel siyasetle olan ilişkileri ve ayrıca sektördeki çalışanlar ve yapımcılar arasındaki dengeyi kuramaması en önemli sorunlar olarak görülmektedir.

Sonuç olarak anaakım ve sanat filmi yapımcılığının birbirinden farklı yapılar olduğu anlaşılmaktadır. Bu iki yapımcılığın, işleyiş biçimi olarak farklı alanlara ve amaçlara yöneldiği görülmektedir. Özellikle yapım, dağıtım ve gösterim alanlarında farklı hedefleri bulunmaktadır. Bu sebeple anaakım sinema ve sanat sinemasının, yapımcılık modeli açısından birbirinden ayrılması gerekmektedir.

Çalışmada iki sinema anlayışının farkları orta konulmaya çalışılmıştır. Anaakım ve sanat sinemasının birbirini nasıl etkilediği, yapımcılık açısından bu iki anlayışın farkı, işleyişi ve sorunları ele alınmıştır. Böylece anlayış olarak birbirinden ayrılan anaakım ve sanat sinemasının yapımcılık açısından da ayrıştığı ortaya konulmuştur. Ayrıca film yapımcılığı hakkında ileride yapılacak olan çalışmalarda bu ayırmadan yola çıkılarak sanat filmi yapımcılığının yapım, dağıtım ve gösterim alanındaki işleyişi detaylı olarak işlenebilir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, N., (2005), Türk Sineması Üzerine Yazılar, (1. Baskı), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Abisel, N., (2014), Sessiz Sinema, (3. Baskı), De Ki, Ankara.
- Allen, R. C. ve Gomery, D., (1985), Film History: Theory and Practice, Newbery Award Records, Inc., New York.
- Arnheim, R., (1985) “Film ve Gerçeklik”, *Sinema Kuramları*, ed. Oğuz Onaran ve Seçil Bükler, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Ayça, E., (1996) “Yeşilçam’a Bakış”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, (1. Baskı), haz. Süleymâ Murat Dinçer, Doruk Yayıncılık, Ankara.
- Balaban, J., (2018) “6. Ünite”, *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*, ed. Ali Şimşek, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Bulut, S., (2009), “Giriş”, *Sermayenin Medyası Medyanın Sermayesi*, ed. Selda Bulut, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Bükler, S., (1985), Sinema Dili Üzerine Yazılar, (1. Baskı), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Coşkun, E., (2017), Dünya Sinemasında Akımlar, (3. Baskı), Phoenix Yayınevi, Ankara.
- Coşkun, R., vd., (2017), Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri SPSS Uygulamalı, (9. Baskı), Sakarya Yayıncılık, Sakarya.
- Creswell, J. W., (2013), Nitel Araştırma Yöntemleri Beş Yaklaşımına Göre Nitel Araştırma ve Araştırma Deseni, (3. Baskı), çev. Mesut Bütün ve Selçuk Beşir Demir, Siyasal Kitabevi, Ankara.
- Curran, J., vd., (2005) “The Study of the Media: Theoretical Approaches”, *Culture Society and Media*, ed. Michael Gurevitch, Tony Bennett, James Curran ve Janet Woollacott, Routledge, Londra.
- Engels, F., (2003), Anti-Dühring, (3. Baskı), Eriş Yayınlar, Ankara.
- Erdikmen, A., (2015), “Rudolf Julius Arnheim”, *Sinema Kuramları 1: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, (2. Baskı), ed. Zeynep Özarslan, Su Yayınevi, İstanbul.

- Herman, E. ve Chomsky, N., (2012), Rızanın İmalatı: Kitle Medyasının Ekonomi Polisiği, (2. Baskı), BGST Yayınları, İstanbul.
- Hıdıroğlu, İ., (2019), Türkiye’de Sinema Politikaları, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.
- Garnham, N., (2008) “Ekonomi Politik ve Kültürel Çalışmalar: Uzlaşma mı Boşanma mı?”, *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar*, (1. Baskı), çev. Sevilay Çelenk, der. Sevilay Çelenk, De Ki, Ankara.
- Golding, P. ve Murdock, G., (2014), “Kültür, İletişim ve Ekonomi Politik”, *Medya Kültür Siyaset*, (3. Baskı), ed. Süleyman İrvan, Pharmakon Yayınevi, Ankara.
- Graham, P., (2003), “Fransız Sinemasında Yeni Yönelimler”, *Dünya Sinema Tarihi*, (1. Baskı), ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Güteryüz, K., (1996) “Türk Sinemasında Üslubun Kökeni”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, (1. Baskı), haz. Süleymâ Murat Dinçer, Doruk Yayıncılık, Ankara.
- Güngör, N., (2018), İletişim Kuramlar ve Yaklaşımlar, (4. Baskı), Siyasal Kitabevi, Ankara.
- Henderson, B., (1985) “İki Tür Film Kuramı”, *Sinema Kuramları*, ed. Oğuz Onaran ve Seçil Büker, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Karadoğan, A., (2010) “Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler”, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*, ed. Ali Karadoğan, De Ki, Ankara.
- Kellner, D., (2008) “Ayrımın Üstesinden Gelmek: Kültürel Çalışmalar ve Ekonomi-Politik”, *İletişim Çalışmalarında Kırılmalar ve Uzlaşmalar*, (1. Baskı), çev. Hakan Ergül, der. Sevilay Çelenk, De Ki, Ankara.
- Kırel, S., (2005), Yeşilçam Öykü Sineması, (1.Baskı), Babil Yayınları, İstanbul.
- Kovács, A. B., (2010), Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980, çev. Ertan Yılmaz, (1. Baskı), De Ki, Ankara.
- Kuyucak Esen, Ş., (2010), Türk Sinemasının Kilometre Taşları, (2. Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul.

- Küçükerdoğan, B. ve Yengi, D., (2015) “Sergei Mikhailovich Eisenstein”, *Sinema Kuramları 1: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, ed. Zeynep Özarslan, Su Yayınevi, İstanbul.
- Mosco, V., (2009), *The Political Economy of Communication*, (2. Edition), Sage Publication, London.
- Nikitin, P., (2006), *Ekonomi Politik*, (8. Baskı), Eriş Yayınları, Ankara.
- Nowell-Smith, G., (2003), “Sanat Sineması”, *Dünya Sinema Tarihi*, (1. Baskı), ed. Geoffrey Nowell-Smith, çev. Ahmet Fethi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Onaran, A. Ş., (1981), *Muhsin Ertuğrul’un Sineması*, (1. Baskı). Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Onaran, A. Ş., (1994), *Türk Sineması-I. Cilt-*, (1. Baskı), Kitle Yayınları, Ankara.
- Oran, B., (1996) “Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, (1. Baskı), haz. Süleymâ Murat Dinçer, Doruk Yayıncılık, Ankara.
- Osmanoğlu, A., (2008), *Babam Sultan Abdülhamid*, (2. Baskı), Elif Çakır (Ed.), Selis Kitaplar, İstanbul.
- Özarslan, Z., (2015) “İlk Film Kuramcıları”, *Sinema Kuramları 1: Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramcılar*, (2. Baskı), ed. Zeynep Özarslan, Su Yayınevi, İstanbul.
- Özçetin, B., (2018), *Kitle İletişim Kuramları Kavramlar Okullar Modeller*, (2. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Özgüç, A., (1990), *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, (1. Baskı), Yılmaz Yayınları, İstanbul.
- Özgüç, A., (1996), *Türk Film Yapımcıları Sözlüğü*, (1. Baskı), Oda Yayınları, İstanbul.
- Özön, N., (1985), *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, (1. Baskı), Hil Yayınları, İstanbul.
- Özön, N., (2008), *Sinema Sanatına Giriş*, (1. Baskı), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Özön, N., (2013), *Türk Sinema Tarihi: 1896 – 1960*, (4. Baskı), Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Öztürk, R., (2000), *Sinemada Kadın Olmak*, (1. Baskı), Alan Yayıncılık, İstanbul.

- Pösteği, N., (2012), 1990 Sonrası Türk Sineması (1990-2011), (1. Baskı), Umuttepe Yayınları, Kocaeli.
- Prindle, D. F., (1993), Risky Business: The Political Economy of Hollywood, Westview Press, Inc., Oxford.
- Scognamillo, G., (1988), Türk Sinema Tarihi – 2, (1. Baskı), Metis Yayınları.
- Scognamillo, G., (2003), Türk Sinema Tarihi, (2. Baskı), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Shoemaker, P. ve Reese S. D., (2014) “İdeolojinin Medya İçeriği Üzerine Etkisi”, *Medya Kültür Siyaset*, (3. Baskı), der. Süleyman İrvan, Pharmakon Yayınevi, Ankara.
- Sivas Gülçur, A., (2016) “Türk Sinemasında Yeşilçam Dönemi”, *Bu Toprakların İletişim Tarihi*, (1. Baskı), ed. Engin Çağlak, Nobel Yayın, Ankara.
- Sönmez, M., (2014) “Dünden Bugüne Türkiye’de Medyanın Ekonomi Politikası”, *Medya ve İktidar –Hegemonya, Statüko, Direniş-*, haz. Esra Arslan, Savaş Çoban, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Şimşek, A., (2018) “5. Ünite”, *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*, ed. Ali Şimşek, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Teksoy, R., (2007), Rekin Teksoy’un Türk Sineması, (1.Baskı), Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık, İstanbul.
- Tunç, E., (2012), Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı, (1. Baskı), Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Uğur Tanrıöver, H., (2011), Türkiye’de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri, (1. Baskı), İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul.
- Wasko, J., (1999), “The Political Economy of Film”, *A companion to film theory*, eds. Toby Miller & Robert Stam, John Wiley & Sons.
- Wasko, J., (2005) “Critiquing Hollywood: The Political Economy of Motion Pictures”, *A Concise Handbook of Movie Industry Economics*, ed. Charles C. Moul, Cambridge University Press.
- Wittel, A., (2014), “Sayısal Marx: Dağıtık Medyanın Ekonomi Politikasına Doğru”, çev. Özgün Dinçer, *Marx Geri Döndü. Medya, Meta ve Sermaye Birikimi*, ed. Vincent

- Mosco – Christian Fushc, Türkçe Yayını Derleyen: Funda Başaran, Nota Bene Yayınlar, Ankara.
- Wollen, P., (2010) “Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı”, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar*, ed. Ali Karadoğan, De Ki, Ankara.
- Yaylagül, L., (2009), “Sinemanın Ekonomi Politikliği”, *Sermayenin Medyası Medyanın Sermayesi: Ekonomi Politik Yaklaşımlar*, ed. Selda Bulut, Ütopya Yayınları, Ankara.
- Yaylagül, L.,(2014), Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar, (6. Baskı), Dipnot Yayınları, Ankara.
- Yetkiner, B., (2019), Türkiye’de Film Festivalleri, (1. Baskı), Nobel Bilimsel Eserler, Ankara.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H., (2018), Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, (11. Baskı), Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Zürcher, E. J., (2000), Modernleşen Türkiye’nin Tarihi, çev. Yasemin Soner, (7. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.

Akademik Makaleler

- Acar, F. O., “Üçüncü Sinema Hareketi’nde Öznellik Üretimi”, *SineFilozofi Dergisi*, 2019, Özel Sayı, ss. 352-373.
- Arslan, E., “2000’li Yıllar Öncesi ve Sonrasında Türk Sineması’nda Kullanılan Yapım Kaynaklarının Değerlendirilmesi”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2011, (25), ss. 17-32.
- Ayça, E., “Türk Sineması Seyirci İlişkileri”, *Kurgu Dergisi*, 1992, (11), ss. 117-133.
- Cengiz, Ö., “Bahçeden Temizlenen Ayırık Otları: Politik Sinema Bağlamında “Sonbahar” Filminin Analizi”, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5/2018, (11), ss. 108-123.
- Çakmur, B., “Kültürel Üretimin Ekonomi Politikliği”, *Kültür ve İletişim*, Yaz/1998, (2), ss. 111-148.

- Çetin, D., “Türkiye’de Sinema Eser Sahipleri Ve Bağlantılı Hak Sahipleri Tarafından Kurulan Meslek Birlikleri”, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 2/2017, (3), ss. 24-41.
- Çetin, Z., “Roman-Sinema Etkileşimi: Yeni Roman ve Yeni Dalga”, *Marmara İletişim Dergisi*, 11/2014, (11), ss. 143-166.
- Çetin Erus, Z., “Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü”, *Selçuk İletişim*, 4/2007, (4), ss. 5-19.
- Dağtaş, E., Aydın, N., Yılmaz, Ç., “Sinemanın Ekonomi Politikası: 2016 Yılı Verileri Üzerine Bir Değerlendirme”, *TRT Akademi*, 3/2018, (5), ss. 186-218.
- Erbaş, H., “Sosyolojide Fenomenoloji”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 1992, (14), ss. 159-166.
- Graham, P., “Political Economy of Communication: A Critique”, *Critical Perspectives on International Business*, 3/2007, (3), 226-245.
- İlgar, M. Z., S. Coşkun İlgar, “Nitel Bir Araştırma Deseni Olarak Gömülü Teori (Temellendirilmiş Kuram)”, *İZÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2/2013, (3), ss. 105-126.
- Kuray, G., “İtalya’da Yeni Gerçekçilik Akımı ve İzleyicileri”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 33/1990, (1-2), ss. 331-345.
- Murdock, G., “Blindspots about Western Marxism: A Reply to Dallas Smythe”, *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 2/1978, (4), ss. 109-119.
- Önbayrak, N., “Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği”, *Marmara İletişim Dergisi*, 13/2014 (13), ss. 187-203.
- Önder, S., Baydemir, A., “Türk Sinemasının Gelişimi (1895-1939)”, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6/2005, (2), ss. 113-135.
- Öz, P. T., “Pelikülden Dijitale Sinemada Seyir Kültür ve Seyircinin Değişen Konumu”, *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 2/2012, (2), ss. 65-73.
- Öztekin, H., “Haber Üretim Sürecinde Medyanın Ekonomi Politikası: Star Gazetesi Örneği”, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 2008, (32), ss. 129-144.

- Sarasola, M. D., “Hollywood, An American Factory of International Soft Law and Social Order”, *International Jurnal for the Semiotics of Law - Revue internationale de Sémiotique jüridique*, 34/2021, (1), ss. 7-31.
- Sevimli, M. A., “Üçüncü Sinema’ya Erden Kıral Filmleri Üzerinden Bir Bakış: Kanal ve Bereketli Topraklar Üzerine”, *Konya Sanat Dergisi*, 2019, (2), ss. 15-32.
- Sevinç, Z., “2000 Sonrası Yeni Türk Sineması Üzerine Yapısal Bir İnceleme”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2014, (40), ss. 97-118.
- Soykan, Ö. N., “Sanatın Neliği – Satacının Kimliği Sorunu”, *Felsefe Arşivi*, 1997, (30), ss. 107-122.
- Sucu, İ., “Sanat Akımlarının Etkisinde Sinemada Klasik ve Alternatif Eğilimler”, *Akdeniz İletişim*, 2012 (17), ss. 111-125.
- Şeker, N. T., Uzun, B., “Ciner Gurubunun Ekonomi Politik Yapısı”, *İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 3/2018, (2), ss. 107-129.
- Topçu, Ç. ve Seraslan, M., “Sinemada Erdemli Olmak: Godard ve Wit Üzerine”, *İletişim*, Haziran 2019, ss. 35-53.
- Türk, M. S., “Demokrat Parti Dönemi Türk Sineması ve Etkileri”, *ITC Media*, 2019, (112), 56-60.
- Tüzün, S., “Multipleks Sinema Salonları ve Türkiye Örneğinde Sinema Sektöründe Değişen Güç Dengeleri”, *cineline*, 4/2013, (1), ss. 85-115.
- Velioğlu Metin, Ö., “Yeşilçam’ın Hayaletleri: 1980 Sonrası Türk Sinemasının Üslup Arayışlarında Yeşilçam Sanrıları”, *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 7/2019, (1), ss. 398-429.
- Yüksel, S. E., “Küreselleşmenin Sinema Endüstrisine Etkileri: Türkiye’de Üretim-Dağıtım-Gösterim İlişkileri Üzerine Bir İnceleme”, *Selçuk İletişim*, 11/2018, (1), ss. 331,348.

Lisansüstü Tezler

- Akbilek, M., (2011) *Fikir ve Sanat Eserleri Kanununa Göre Meslek Birlikleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Kadir Has Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, (Türkiye).

- Aras, Ö., (2008) *Türk Basınında Mülkiyet ve Sahiplik Yapısı Bağlamında Özelleştirme Uygulamaları: Ciner Medya Grubu*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisan Tezi), Gazi Üniversitesi, Gazetecilik Anabilim Dalı, Ankara (Türkiye).
- Cankılıç, C., (1988) *Türk Sinemasında Oyunculuk*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir (Türkiye).
- Erkılıç, H., (2003) *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri* (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi), Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Türkiye).
- Gümüşkemer, A., (2018) *1960-1980 Yılları Arasında Türk Sineması: Bölge İşletmeciliğinin Türk Sinemasına Yansımaları* (Yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Türkiye).
- Kanlı, İ., (2011) *1980 Sonrası Türk Sinemasındaki Kadın Temsillerin Kültürel – Politik Okuması* (Yayımlanmamış doktora tezi), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Türkiye).
- Koca, S., (2017) *Yeni Türk Sinemasında Biçem*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir (Türkiye).
- Meriç, M., (2010) *2000 Sonrası Türk Sinemasında Dönüşüm ve “Uzak İhtimal” Filminin Göstergebilimsel Analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya (Türkiye).
- Nasiriaghdam, A., (2016) *196-19670 Dönemi Türk Sinemasında Kadın Karakterlerin Giysi Çözümlemeleri* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara (Türkiye).
- Özcan, S., (2013) *Sinemada Anlam: Günümüz Türkiye Sineması’nda 12 Eylül Temalı Filmlerin İncelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Ticaret Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Türkiye).
- Taş, P., (2011) *Bağımsız Türk Sinemasında Erkek Egemen Söylemin Oluşturulması ve Bakış: Bir Çözümleme Örneği “Üç Maymun”* (Yayımlanmamış doktora tezi), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul (Türkiye).

Üstündağ, Ü., (2018) *Demokrat Parti Siyasetinin Türk Sinemasına Yansıması*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi, Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul (Türkiye).

Raporlar

Kanburoğlu, Ö., (2017) “İstanbul’da Film Sektörünün Durum Analizi ve Sektörün Geleceği Projesi Analiz Raporu”, Film Sanayii ve Tüm Sanatçıları Güçlendirme Vakfı, İstanbul.

Kanzler, M., (2014), “The Turkish Film Industry: Key Developments”, European Audiovisual Observatory, Strasburg.

Tomur, K. vd., (2016) “Sinema Hizmetleri Sektör Raporu”, Rekabet kurumu, Ankara.

İnternet Kaynakları

Anadolu Ajansı, < <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/tamillaya-92-yil-sonra-ozel-gosterim/1633068> > (01.06.2021).

Box Office Mojo, < https://www.boxofficemojo.com/chart/top_lifetime_gross/ > (12.12.2020).

Box Office Türkiye < <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/seyirci-rekorlari/tum-filmler> > (07.05.2021).

Haber Türk, < <https://www.haberturk.com/magazin/herkes-bunu-konusuyor/haber/1243003-unlu-oyuncular-kendi-filmlerinin-patronu-oluyor/5> > (23.05.2021).

İhlas Haber Ajansı, < <https://www.ihb.com.tr/haber-semih-kaplanoglu-sinemada-tekellesme-var-697988/> > (21.05.2021).

Kültür ve Turizm Bakanlığı, Eurimages < <https://disiliskiler.ktb.gov.tr/TR-132208/eurimages.html> > (08.01.2020)

Kültür ve Turizm Bakanlığı, Sinema Genel Müdürlüğü < <https://sinema.ktb.gov.tr/TR-145426/meslek-birlikleri.html> > (25.05.2021).

Kültür ve Turizm Bakanlığı, Telif Hakları Genel Müdürlüğü < <https://www.telifhaklari.gov.tr/Sikca-Sorulan-Sorular-Meslek-Birlikleri> > (25.05.2021).

Türk Dil Kurum, <<https://sozluk.gov.tr>> (29.01.2021)



EKLER

Ek – 1 Görüşme Soruları

1. Yapımcılık sizce nedir?
2. Yapımcılığa nasıl başladınız? Sizi yapımcılığına iten nedenler nelerdir?
3. Sinema haricinde başka yapım türlerine de destek veriyor musunuz?
4. Bir filmi çekmeye karar verirken neleri göz önünde bulunduruyorsunuz? Destek vermeye değer film sizin için neyi ifade ediyor?
5. Yönetmenler sanatçı olarak tanımlanırken yapımcılar sanatçı olarak kabul edilmiyor. Sizce bir yapımcının sanatsal estetik kaygıları bulunmalı mıdır?
6. Bir filmin gişedeki durumu yapımcı açısından ne kadar önemlidir?
7. Türkiye’deki sinema salonlarının büyük bir kısmının başta Hollywood olmak üzere çoğunlukla ana akım filmler ile dolu olmasını nasıl değerlendiriyorsunuz?
8. Türk sinemasında komedi ve dram türü filmlerin en çok üretilen tarzlar olmasının nedeni sizce nedir?
9. Yapımcılar genellikle ne tür sorunlar yaşar? (Dağıtım, salon bulma vb. gibi)
10. Türkiye’de sanat sinemasının durumunu nasıl değerlendiriyorsunuz?
11. Türk sinemasında tüm zamanların en çok izlenen filmlerine bakıldığında ilk on filmi şöyle sıralayabiliriz: Recep İvedik 5, Recep İvedik 4, Düğün Dernek, Fetih 1453, Müslüm, Düğün Dernek 2, Ayla, Aile Arasında, Arif v 216, Recep İvedik 2 (Kaynak: Box Office). Bu sıralamaya bakıldığında en çok izlenen türlerin komedi, dram ve epik olduğunu söyleyebiliriz. İzleyicide karşılık bulan bu tür filmlerin fazlaca üretilmesi sanat sinemasını nasıl etkiler?
12. Yapımcıların genel olarak sanat sineması yerine en çok izlenen türlerde filmlerin yapımını üstlenmelerinin nedeni sizce nedir?
13. Türkiye’de sanat filmlerinin gişede yeterince yer bulamaması ve salonlarda genellikle ana akım filmlerin gösterilmesi izleyiciler üzerinde sanat sinemasının anlaşılmasına

neden olur mu? Sanat sinemasından kopuk bir izleyici kitlesinin oluşmasına sebep olur mu?

14. Yapımcılar sanat sinemasına destek olurken para kaybedebilir korkusu yaşar mı?

15. Bir yapımcı olarak siyasi içerikli bir filme destek verir misiniz? Neden?

16. Bir filmde yapımcı ünlü bir oyuncunun rol alması konusunda filme müdahale edebilir mi?

17. Yıldız oyuncuların oynadığı filmlerde oyuncunun filmin önüne geçmesini nasıl değerlendirirsiniz? Bu durum ticari olarak planlanmış bir strateji midir?

18. Bazı yönetmenlerin film çekmek için kendi yapım şirketlerini kurmalarını nasıl değerlendirirsiniz?

19. Kendi yapım şirketini kurmuş yönetmenlere baktığımız zaman çoğunluğunun sanat sineması ile ilgilendiği görülmektedir. Bu durum yapımcıların sanat sinemasından uzak durdukları anlamına gelir mi?

20. Meslek birlikleri ile ilgili düşüncelerinizi alabilir miyim?

21. Herhangi bir birliğe üyeliğiniz var mı? Varsa size ne gibi faydalar sağlıyor?