

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**EL KAPILARINDA YEŞİLÇAM: 1970-1990 ARASI
TÜRKİYE’DE DIŞ GÖÇ-SİNEMA İLİŞKİSİ**

Doktora Tezi

AYŞE TOY PAR

İstanbul, 2009

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**EL KAPILARINDA YEŞİLÇAM: 1970-1990 ARASI
TÜRKİYE’DE DIŞ GÖÇ-SİNEMA İLİŞKİSİ**

Doktora Tezi

AYŞE TOY PAR

Danışman: PROF. DR. ESRA BİRYILDIZ

İstanbul, 2009

Marmara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı İLETİŞİM BİLİMLERİ Bilim Dalı Doktora
öğrencisi AYŞE TOY PAR nın "EL KAPILARI" NDA YEŞİLÇAM: 1970-1990
ARASI TÜRKİYE'DE DIŞ GÖÇ - SİNEMA İLİŞKİSİ adlı tez çalışması ,Enstitümüz
Yönetim Kurulunun 29.01.2009 tarih ve 2009-2/24 sayılı kararıyla oluşturulan jüri
tarafından oybirliği/oyçokluğu ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Tez Savunma Tarihi : 07.07.2009

- 1) Tez Danışmanı : PROF. DR. ESRA BİRYILDIZ
2) Jüri Üyesi : PROF. DR. ŞÜKRAN ESEN
3) Jüri Üyesi : PROF. DR. MERİH ZILLIOĞLU
4) Jüri Üyesi : PROF. DR. NURÇAY TÜRKÖĞLU
5) Jüri Üyesi : PROF. DR. ÖZDEN CANKAYA



“Üç Haydut”uma.....

Önsöz

Öncelikle Marmara Üniversitesi Sosyal Billimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Bilim Dalının önümde yeni ufuklar açan tüm öğretim kadrosuna içten teşekkürlerimi sunarım.

Tez danışmanım sevgili hocam Prof. Dr. Esra Biryıldız’a, tüm bu yıllar boyunca zamanını, bilgisini, titizliğini ve manevi desteğini esirgemediği için sonsuz teşekkür ederim. Umutsuzluğa kapıldığım her an soğukkanlılıkla ve empatiyle yaklaşmasaydı, tıklandığım noktalarda bilgisiyle çıkışı göstermeseydi bu tezi yazamazdım.

Altı yıldır tez izleme jüri üyelerim olan ve büyük bir sabır ve özveriyle tezimin her aşamasında değerli katkılarda bulunan hocalarım Prof. Dr. Şükran Esen ve Prof. Dr. Merih Zıllıoğlu’na minnetlerimi sunarım. Şükran Esen Hocam’ın verdiği manevi destek ve cesaret, Merih Zıllıoğlu Hocam’ın gösterdiği ilgi ve bilgi sayesinde tezimi sonlandırabildim.

Bu çalışmamı gerçekleştirmemde her türlü desteği benden esirgemeyen, iniş çıkışlarımda yanımda olan, bilgi ve becerileriyle bana yol gösteren başta Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Anabilim Dalı Başkanı Doç. Dr. Hülya Uğur Tanrıöver olmak üzere, İletişim Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Özden Cankaya’ya, tüm hocalarıma, çalışma arkadaşlarıma ve Fakülte sekreterliği çalışanlarına sonsuz minnettarlığımı bildiririm.

Bu uzun süreç içerisinde bana olan inançlarını kaybetmeyen, her an yanımda olan annem, babam, canım kardeşim, Sevil annem ve Gülen Teyzeme de özellikle çok teşekkür ederim. Sevgili eşim Burç’a, bıkmadan yanımda olduğu, usanmadan bana cesaret verdiği ve bitirmeme yardımcı olan tüm olanakları sağladığı için gönülden teşekkür ederim. Çocuklarım Ali Deniz ve Sinan’a, bu çalışmayı bir “kardeş” gibi benimsedikleri, onlardan çaldığım zamanın hesabını sormadıkları ve bunaldığım anlarda hayatıma kattıkları benzersiz neşe ve nefes için içten teşekkür ederim.

Her türlü ruh halimde benden desteğini esirgemeyen, bu tezin biteceğine benden çok inanan ve veri toplama aşamasında sonsuz yardımda bulunup beni çıkmazdan kurtaran canım arkadaşım Gülşenem Gün’e, manen hep yanımda olan, yardıma ihtiyaç duyduğumda seve seve koşan ve üzerimdeki yükü hafifleten dostlarım Melda Sunar, Murad Özdemir, Ceren Sözeri, Ece Vitrinel, Gülsün Güvenli, Özlem Danacı Yüce ve Nazlı Aytuna’ya özellikle içten teşekkür ederim.

ÖZET

Bu çalışmanın amacı Türk sinemasının dış göç ile olan ilişkisini incelemek, dış göç olgusunun Türk sineması üzerindeki etkisini tartışmaktır. Bu çalışmaya yönlendiren nedenlerin başında sinema ile göç olgusunun varoluşsal bağı gelmektedir. Her ikisi de bir XIX. yüzyıl ürünü, modern toplumun bir unsurudur. Her ikisi de birbirlerinden beslenirler. Biri diğerinin hikâyelerini anlatarak dilini ve sanayisini geliştirirken, diğeri onun sayesinde, hem üzerinde yaşamaya başladığı topraklara uyum sağlar, hem de anavatanı ile bağlarını sürdürebilir. Türk sineması özelinde bu konuya yaklaşıldığında sinema sanayisinin krize girdiği 1970’li yıllarda, dış göç temalı filmlerin sayısında bir artış gözlemlenmiştir.

Bu tespitlerden yola çıkarak Türk sinemasının Batı’ya yönelik işçi göçü ile yakın bir ilişkisi olduğu varsayılmıştır. Çalışmanın sorunsalını, Almanya’ya yerleşmiş Türk topluluğunun, kriz yıllarında Türk sinemasının içinde bulunduğu kısır döngüden çıkabilmek için bir fırsat yaratıp yaratmadığı oluşturmaktadır.

Bu çalışmada, sinemanın bir sanat, aynı zamanda da bir sanayi dalı olması nedeniyle, iki boyutlu bir araştırma gerçekleştirilmiştir. Dış göçün Türk sineması ile varolan ekonomik ilişkisini incelemek üzere incelenen dönemi aydınlatacağı düşünülen profesyonellerle sözlü tarih çalışması gerçekleştirilmiştir.

Dış göç olgusunun Türk sinemasına sinematografik katkılarını araştırmak üzere, Şerif Gören’in *Almanya Acı Vatan* ve *Polizei* filmleri incelenmiş, bunların sözü geçen sürece tanıklık ediş biçimleri irdelenmiştir.

Sonuç olarak dış göçün, özellikle video pazarı sayesinde, Türk sinemasının yeniden canlanmasını, “dağılmış bir sektörün bir araya gelmesini” sağladığı ancak, Türk sinemasının en temel sorunu olan kurumsal/örgütsel yapı eksikliği nedeniyle Almanya pazarının “bir bölge”den öteye geçemediği tespit edilmiştir. Bununla birlikte, incelenen filmlerin bu sürece tanıklık ederek alternatif bir tarih oluşturdıkları belirlenmiştir.

ABSTRACT

The aim of this study is to investigate the relationship between Turkish cinema and immigration and the effects of this fact on Turkish cinema. The ontological connection between cinema and immigration is one of the impulses for this study, both them being products of the 19th century modern society and fostering each other. Cinema inspires from immigration stories and develops his language and industry; on the other hand, immigrants integrate themselves to their new lands and keep in touch with their home lands by the help of movies. During crisis years of Turkish cinema in the 1970s, the increase in the number of movies using immigration theme is considerable.

The problematic of the present study concentrate on the question whether the market of Turkish immigrants in Germany constitute an opening for Turkish cinema during crisis years.

In order to be able to explore this question completely, considering cinema as an art and industry, oral history method was applied to a sample of professionals of this sector to see economic side of cinema-immigration relationship and to see cinematographic effects discourse analysis was applied to a sample of two movies of Şerif Gören: *Almanya Acı Vatan* and *Polizei*.

The results showed that immigration fact helped Turkish cinema sector to resuscitate especially by the help of video market. However, because of structural/institutional insufficiencies of Turkish cinema, this new market in Germany stayed only as a “region”. Another important finding was that in the frame of analysed movies, cinema created an “alternative history” by witnessing this immigration process.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

GİRİŞ.....	4
 BİRİNCİ BÖLÜM	
FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER VE	
SİNEMA TARİH İLİŞKİSİ.....	10
 1. Kuramsal Çerçeve ve Genel Kavramlar.....	10
1.1 Sinema Tarih Kuramı: Tarihsel Süreç.....	15
1.2 Avrupa’da Sinema-Tarih Kuramı	18
1.3 ABD’de Sinema- Tarih Kuramı.....	23
1.4 Sinema-Tarih Kuramına Yaklaşım Yöntemleri.....	30
1.5 Sinema-Tarih Kuramına Farklı Yaklaşımlar.....	34
1.5.1 Estetik-Dilbilimsel Tarih.....	35
1.5.2 Sosyokültürel Tarih.....	37
1.5.3 Ekonomik-Endüstriyel Tarih.....	41
1.5.4 Marc Ferro ve Yöntemi.....	45
 2. Sinema Endüstrisi: Kuramın Yapı Taşı.....	47
2.1 Sanayi Devrimi ve Kitle Kültürü.....	49
2.2 Sinema ve Kültür Endüstrileri.....	50
2.3 Sinema Endüstrisinin Dünyadaki Gelişimi.....	53
2.3.1 Fransız Sineması.....	54
2.3.2 Amerikan Sineması.....	57
2.4 Sinema Endüstrisi ve Göç:	
Küreselleşen İşgücü, Küreselleşen Kültür.....	66

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA TARİH KURAMI ÇERÇEVESİNDE

TÜRKİYE’DE GÖÇ OLGUSU VE SİNEMA..... 71

1. Türkiye’de Sinema Endüstrisinin Doğuşu ve Gelişimi.....	73
1.1 Osmanlı’dan Cumhuriyet’in İlk Yıllarına Sinema Endüstrisi.....	74
1.1.1 İlk Gösterimler.....	74
1.1.2 Çekilen İlk Filmler.....	80
1.1.3 Cumhuriyet’in ilk Yılları ve Muhsin Ertuğrul Sineması.....	83
1.2 Geçiş Sürecinde Sinema Endüstrisi.....	86
1.2.1 Yeni Yapılanmalar.....	87
1.2.2 Yeşilçam’a doğru.....	89
1.3 1950-1970 Türk Sinemasının Altın Yılları.....	93
1.3.1 Toplumsal Gelişmeler.....	93
1.3.2 Sektörel Durum.....	96
i) Bölge İşletmeciliği.....	96
ii)Düşünsel Kamplaşmalar.....	100
1.4 Yeşilçam’da Kriz ve Nedenleri.....	105
1.4.1 Buzdağının Görünen Tarafı: Toplumsal Nedenler.....	105
1.4.2 Sektöre Bağlı Nedenler.....	109
i) Dışa Bağımlı Bir Sektör.....	109
ii) Teknik Donanım ve Standart Eksikliği.....	110
iii) Garantisi Olmayan Bir Sektör.....	111
iiii) İç Pazarla Sınırlı Bir Sektör.....	114
iiiii) Devlet Desteğinden Yoksun Bir Sektör.....	115
2. 1960’lı Yıllar. Türkiye’de Yeni Tarihsel Konjonktür: Dış Göç.....	120
2.1 Avrupa’ya İşçi Göçü.....	123
2.1.1 İşçi Göçünün Tanımı.....	124
2.1.1.1 İşçilerin Genel Özellikleri:	
Nesillerinin en cesurları... ..	126
2.1.1.2 Göçmenlerin sosyoekonomik nitelikleri.....	130

2.1.2 Göçmenlerin Yaşam Biçimleri.....	135
2.1.2.1 Ailevi Koşullar.....	135
2.1.2.2 Kültürel Faaliyetler.....	139
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
DIŞ GÖÇ- YEŞİLÇAM ETKİLEŞİMİ.....	144
1. Yöntemsel Tercihler ve Nedenleri.....	144
1.1 Sinema/Video Yapımcıları ve Yönetmenleri: Sözlü Tarih çalışması...	144
1.2 Örnek Olay Nitelikli Filmlerin Söylem Analizi.....	148
2. Göçmenler İle Türk Sinemasının Etkileşimi.....	151
2.1 Göç Konulu Filmler.....	152
2.2 Türk Sinemasının Dış Ülkelerle İlişkileri.....	158
2.2.1 Türk Sinemasının Göçmenlerle Buluşması: Sinema Filmleri	163
2.2.2 Türk Sinemasının Göçmenlerle Buluşması: Video Filmleri	172
3. Film Çözümlemesi: <i>Almanya Acı Vatan ve Polizei</i>	199
3.1 Filmlerin Özellikleri.....	200
3.2 Anlatısal Öğeler.....	206
3.3 Biçimsel Öğeler.....	226
SONUÇ.....	234
EKLER.....	245
Kadri Yurdatap.....	245
Arif Keskiner.....	248
Şeref Gür.....	255
Necip Sarıcioğlu.....	272
Nuri Sezer.....	280
Giovanni Scognamillo.....	283
Ömer Uğur.....	289
Şerif Gören.....	302
KAYNAKÇA.....	316

GİRİŞ

XVIII. yüzyılda Avrupa’da başlayan Sanayi Devrimi sonrasında yaşanan toplumsal dönüşümler, XIX. yüzyıla gelindiğinde yepyeni bir toplumun oluşmasına neden olurlar. Sanayileşmeyle birlikte kırsal kesimlerden kentlere doğru artan göçle yeni üretim biçimi ve yaşam koşullarındaki gelişmeler sonucunda kentli işçilerden oluşan yeni bir toplumsal sınıfı da içeren “yığınlar” ortaya çıkar. Büyük Fransız şairi Charles Baudelaire’in şiirlerine konu olan, kentlerde yaşamaya başlayan ve her geçen gün kalabalıklaşan bu yığınların başlangıçta en büyük eğlencesi pırıl pırıl parlayan caddelerde vitrinleri seyretmek, panayırarda bir araya gelerek sunulan yeni gösterilerle katılmak olur. Bu gösterilerden biri de 1895 yılında Fransa’nın Lyon kentinde icat edilen ama Paris’te yığınlarla buluşan sinematografıdır.

Sinema bir XIX. yüzyıl icadıdır, onun teknolojik yeniliklerinin çizgilerini taşıırken, içine doğduğu toplumun maddeye ve imgenin görselliğine duyduğu açlığı taşımaktadır. Ama aynı zamanda XX. yüzyılın da bir edimcisidir. Çoğu zaman tarihi belirleyici bir faktör olmuş, dünyayı değiştirip, kendi ideolojileri doğrultusunda yeniden inşa etmeye çalışanların en etkin aracı olarak hizmet vermiştir. Hitler, Alman sinemasının yeniden yapılandırılmasını Fritz Lang’a bırakmak istemiş, Stalin, *Berlin’in Düşüşü* [Padeniye Berlina] (Mikheïl Tchiaoourelli, 1949) adlı filmin finalini kendisi yazmış, Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Franklin D. Roosevelt de tüm iyi niyetli insanların *Harp Esirleri*’ni [La Grande Illusion] (Jean Renoir, 1937) izlemeleri gerektiğini söylemiştir¹. Hemen hemen tüm hükümetlerin sinema ile ilgili projeleri, belirli bir politikaları vardır. Öyle ya da böyle, hemen herkesin “sinema ile tarih yazmak” gibi bir hırsı olmuştur.

Sinema, teknikleri, filmleri ve hikâyeleri sayesinde kendi dönemini değiştirmiş, içinde yaşadıkları zamanı düşünmek ve onu yaşamak isteyenler için de vazgeçilmez bir kaynak oluşturmuştur. “Belle Epoque”un gösteri tutkusuna biçim vermiş, 1920’lerde devrim gerçekleştirmiş, Amerika’yla o kadar özdeşleşmiş ki neredeyse onun kimliği haline gelmiş, bir yandan diktatörlüğe hizmet etmiş ama aynı zamanda da savaşın

¹ François Albera, “Changer le Monde?”, *Le Siecle du Cinéma*, Hors-Série Cahiers içinde, Kasım 2000

vahşetini gözler önüne serebilmiş ve bu anlamda kitleleri bilinçlendirebilmiş yegâne araç olabilmıştır. Toplama kamplarının dehşet görüntüleri üzerinden 1950’li ve 60’lı yılların modern sanatını yaratmış, 1970’lerin özgürleşmiş kültürünün yansımalarını en iyi şekilde algılamıştır ve algılatmaya çalışmıştır.

Sinema, aslında belirli bir görsel kültürün, kitle kültürünün olgunlaşmaya başladığı bir dönemin ve dolayısıyla toplumun içine doğmuştur. Sinema izleyicisi bu kalabalıklardan oluşmuştur. Modernliğin bu son icadı olmuş, bir yandan ticari bir ürünken ve hareket tekniğine dayanırken, aynı zamanda kent kültürünün bir sonucu ve onun belirleyicisi olmuştur. O döneme hâkim olan diğer sanat dallarının (o dönem resimde etkili olan empresyonist akımını) ve fotoğrafın, “gerçek” hareketi perdeye yansıtarak önüne geçmiştir. Bu teknoloji modern yaşamın, başka bir ifadeyle Sanayi Devriminin getirdiği yeni yaşam biçimlerinin sunduğu olanaklarca zaten uyarılmış bir toplumda görsel, duygusal ve kavramsal açılardan tepkiler yaratmayı amaçlamıştır.

Sinemanın modernliğin çeşitli getirilerinin bir araya geldiği, birbirine dolandığı bir dönemde doğmuş ve gelişmiştir. Sözü edilen bu dönem, büyük kitle iletişim araçlarının ve bunların kurumsallaşmalarının, diğer bir deyişle medya endüstrisinin geliştiği, gelişen teknolojinin medya aracıyla yayıldığı, gerçeğin bu teknolojiler sayesinde yeniden üretilebildiği, ticari ve kentsel kitle üretim tekniklerinin geliştiği bir dönemdir. Sinema bir yandan bu yeni gelişmeleri bünyesinde toplamış, diğer yandan da bu etkenler, sinemayı yaratmak için topluma gerekli kültürel ortamı hazırlamışlardır.

XIX. yüzyılın ortaya çıkardığı yeni yaşam biçimleri insanlık tarihiyle birolan göç olgusunun niteliğinde değişime neden olur. Bu yüzyılda yaşanan göçlerin büyük çoğunluğu Sanayi Devrimi ve onun beraberinde getirdiği yeni modeller sonucu ortaya çıkar. Daha önce çeşitli nedenlerle gerçekleştirilen “zorunlu” göçlere bu yüzyıldan itibaren bireylerin kendi “tercihleri” doğrultusunda yer değiştirmelerini içeren “işçi göçü” eklenir. Bir yandan ortaya çıkan yeni iş olanakları, diğer yandan tarımın yeni gelişen modeller kapsamında hızlı bir şekilde modernleşmesi ve bu nedenle işgücüne duyulan ihtiyaçta azalma, kırsal kesimde yaşayanlar için kentlerin cazip hale gelmesine neden olur. Belirtilen iç göç olgusunun yanı sıra benzer sebeplerle bir ülkeden “daha

gelişmiş” bir başka ülkeye yönelik göçler de söz konusu olur. Şüphesiz ki bu “tek yönlü yolculukların” gidenler, geride kalanlar ya da misafir eden toplumlar üzerinde çok boyutlu etkileri olur. Göçmen, topraklarını geride bırakırken beraberinde kültürünü, değerlerini ve yaşam biçimi taşır. Bunun yanında yeni yerleştiği ülkenin şartlarıyla bir arada yaşamak durumunda kalmak, karşı karşıya kaldığı değerlerle kendininkini harmanlamak yolunda attığı adımlar çoğu zaman her iki kültürün birleşiminden oluşan yepyeni bir kimliğin oluşumuna sebep olur. Bu durum bir yandan dünya kültür mirasına kattığı özellikler nedeniyle olumlu sonuçlar doğurabilecekken, diğer bir yandan da geride kalanlar ve misafir edenler açısından “öteki”leşen, “arada kalan”, “ne oralı-ne de buralı” kimliklerin de yaratılmasına neden olur.

Toplumların bir aynası olan sinema, bu süreçleri yakından takip etmekle birlikte, göçmen toplumlarının kendi kültürleriyle etkileşim içerisinde olmaları yönünde önemli bir aracı olmuştur. Biri endüstriyel gelişmenin bir ürünü, diğeri ise bir sonucu olarak birbirlerinden beslenirler. Kentlerde toplanan ve farklı kökenlerden gelen bu işçilerin, boş vakitlerini doldurmanın en ucuz ve en cazip yöntemi olarak ortaya çıkan sinema, tarihi boyunca göç ve göçmenlik konusunu sıkça işlemiştir.

Türkiye Cumhuriyeti tarihinin göçlerle şekillendiği söylenebilir. Çeşitli mübadelelerle başlayan bu göçler 1950’li yıllarda farklı bir boyut kazanarak Türkiye toplumuna damgasını vurur. Başlangıçta, ülkenin modernleşmesine paralel olarak kırsal bölgelerden kentlere doğru yaşanan içgöç sürecini 1960’lı yıllarda Türkiye’den yabancı bir ülkeye, özellikle de Batı’ya, Avrupa’ya ve öncelikle de Almanya’ya doğru bir yer değiştirme takip eder. Bir öncekine kıyasla daha yıpratıcı, travmatik olduğunu düşündüğümüz bu sürecin toplumlar üzerinde bıraktığı izler derin olur.

Yaşanan bu travma bireylerin duygu ve düşüncelerini ifade etmesine aracı olan sanat vasıtasıyla aktarılır. Edebiyat, resim, müzik bu hikâyelerden beslenir. Sözü geçen bu sanat dallarından beslenen ve onların bir anlamda “buluşma noktası” olabilen sinema, bu dramları kitlelere aktarmada belki de en etkili araç olur. Türk sineması da 1970’lerin ortalarından itibaren dış göçün yarattığı toplumsal sarsıntıları ele almaya başlar.

Bu olgular, bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturdu. Bu doğrultuda, çerçeveyi belirlemek üzere yapılan okumalar sırasında, Türk sinemasında dış göç konulu filmlerin önemli bir bölümünün Türk sinemasının krize girdiği bir dönemde gerçekleştirildiğini saptanmıştır. Dolayısıyla bu iki unsur arasında nasıl bir ilişki olabileceği sorusu üzerinde durulmuştur. Sinema, bir sanat dalı olmakla birlikte, bünyesinde yüzlerce kişinin çalıştığı bir sanayi dalıdır aynı zamanda. Dolayısıyla bir ülkede ya da daha “küresel boyutta” dünyada yaşanan ekonomik çalkantılardan doğrudan etkilenir. Göçün, işçi göçünün ortaya çıkışının ana nedeni de, daha önce ifade edildiği gibi ekonomik ve yapısaldır. Bir yandan 1970’lerde dünyada yaşanan ekonomik kriz, diğer bir yandan da aynı yıllarda Türkiye’de başgösteren toplumsal, siyasal çalkantılar Türk sinemasının ciddi bir şekilde etkilenmesine, kendi geliştirmiş olduğu modelin çökmesine neden olur.

Bununla birlikte, özellikle “Almanya’ya yerleşmiş kalabalık Türk topluluğu, Türkiye’deki çalkantılardan bağımsız olması nedeniyle sinema için yeni bir kapı olma niteliği taşımış, aynı zamanda da içinde bulunduğu kısır döngüden çıkabilmek için bir fırsat oluştur mudur?” sorusu sorulmuştur.

Bu temel sorudan yola çıkarak, çalışmanın sorunsalı dış göçün Türk sineması ile olan ilişkisini, bu iki unsurun gerek anlatısal gerekse ekonomik anlamda birbirlerinden beslenme şekillerini araştırmak üzerine oturtulmuştur. Bu çerçevede beş varsayım belirlenmiştir:

- 1) Dış göç olgusu göçmenlerin kendi kültürleriyle bağlarını sürdürme yönünde eğilimlerini besler.
- 2) Türkiye’de sinema endüstrisi kriz dönemlerinde, varlığını sürdürebilmek için yeni pazar arayışlarına girer.
- 3) Sinema endüstrisi varlığını sürdürebilmek için gelişen yeni teknolojilere ayak uydurmak durumundadır.
- 4) Bu yeni teknolojiler, sinema dilinde farklılıklar yaratır.

- 5) Sinema bir sanayidir dolayısıyla geliştirdiği modeller dili üzerinde belirleyicidirler.

Bu varsayımlardan yola çıkarak bu çalışmanın amacı, Türkiye’de 1960’lı yıllarda başlayan dış göç olgusunun Türk sinemasının kendine has modeliyle özdeşleşen “Yeşilçam” kavramı arasındaki gerek anlatısal gerek ekonomik ve teknolojik ilişkisini ortaya çıkarmaktır.

Bu doğrultuda oluşturduğumuz sorunsala cevap aramak üzere birinci bölümde, göçün tarihsel bir süreç olduğu düşüncesinden de yola çıkarak sinema olgusunu çok yönlü boyutuyla incelemeyi teklif eden Sinema-Tarih kuramı tartışılacaktır. Özellikle Marc Ferro ve Annales Ekolü geliştirdiği bu kuram, sinemayı ve filmleri gerek sosyolojik, gerek estetik, gerekse ekonomik boyutlarıyla incelemeyi öngörür. Dolayısıyla sinemanın bir kitle kültürü ürünü olduğu bilgisiyle birlikte, bu bölümde sinemanın ortaya çıkışı ve geliştirdiği örnek modelleri irdelenecektir. İkinci bölümde Türk sinema tarihinin ana hatlarına değinerek özellikle 1950’li yıllarla birlikte geliştirdiği kendine has model üzerinde durulacaktır. Daha sonra 1970’li yıllarda toplumsal olaylarla birlikte sinemada başgösteren krizin temelleri tartışılacaktır.

Üçüncü bölümümüzde ise Almanya’da yaşayan Türk topluluğunun Türk sineması için oluşturduğu yeni pazarın niteliklerini ve Türk sinemasının bu pazardan ne şekilde faydalandığını araştırılacaktır. Ayrıca, Türk sinemasının, yaşanan bu toplumsal sürece ne şekilde tanıklık ettiğini aydınlatmak amacıyla, kendisi de göç sürecine dahil olmuş bir yönetmen olan Şerif Gören’in farklı dönemlerde çekilmiş iki filmi, *Almanya Acı Vatan* (1979) ve *Polizei* (1988), söylem analizi yöntemi kapsamında anlatısal ve biçimsel özellikler göz önünde bulundurularak incelencektir.

Bununla birlikte, özellikle Almanya’daki Türklerin oluşturduğu pazar konusunda yeterli ve tatmin edici veriye ulaşamadığından bu dönemlerde sinema sektöründe çalışmış ve bir anlamda bu konuyla ilgilenmiş profesyoneller ve sinema tarihçileriyle yapılan görüşmelere yer verilecek, onlardan elde edilen bilgiler doğrultusunda bu

döneme ışık tutulmaya çalışılacaktır. Bu kişiler, SESAM Başkanı ve yapımcı Kadri Yurdatap; yapımcı Arif Keskiner; Erman Film’de uzun yıllar muhasebeden sorumlu olarak çalışmış ve bir anlamda Hürrem Erman’ın sağ kolu, şeref Film’in de sahibi şeref Gür; incelenecek olan dönemde ses mühendisi, günümüzde de Lale Film’in sahibi Necip Sarıcioğlu; Almanya’da yaşayan yapımcı ve oyuncu Nuri Sezer, sinema tarihçisi ve Ulusal Video’nun dış pazar sorumlusu Giovanni Scognamillo; video furyası döneminde sinema sektörüne adım atmış bağımsız yapımcı/yönetmen Ömer Uğur; ve son olarak da filmlerini incelediğimiz yönetmen şerif Gören’dir. Kartopu tekniği ile ulaşılabilen Türk sinema tarihinde önemli bir yere sahip olan bu kişilere, Almanya’da dış göç dolayımıyla oluşan pazar sürecinin işleyişi sorulacak, kendileriyle bu pazardaki konumları hakkında görüşülecektir.

BİRİNCİ BÖLÜM

Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler ve Sinema Tarih İlişkisi

1. KURAMSAL ÇERÇEVE VE GENEL KAVRAMLAR

Sinema, başlangıçta bir XIX. yüzyıl teknoloji mucizesi olmakla beraber, doğumunu takip eden yüzyılla birlikte toplumsal bir edimciye dönüşmüş, bir yandan tarihe tanıklık ederken, diğer yandan da tarihin belirleyicisi olmuştur.

İcat edildiği yıllarda diğer teknolojik yeniliklerle sıkça karşılaştırılmış ve görselliğe dayandığı için özellikle de fotoğraf sanatı ile olan ilişkisi üzerinde durulmuştur. Ancak, genel anlamda bir filmin anlatı yapısına, konulara yaklaşımına ve kurgusuna bakıldığında, onun fotoğraftan çok bir romana ve hatta Marc Ferro²'nin tabiriyle tarihi bir metine benzediği söylenebilir.

Sinemanın daha ilk yıllarından itibaren “toplumu” anlatması, bir yandan “etken” diğer bir yandan da “edilgen” özelliği, İkinci Dünya Savaşı sonrası ve sonrasında bilinçli bir şekilde üstlendiği rol gibi nedenlerle, çeşitli alanlarda çalışan bilim insanları sinema ve sinema filminin “söylemini” inceleme alanlarına katarlar. İkinci Dünya Savaşı öncesinde önemli kuramların tartışma odağı olmasına rağmen, 1945 sonrasında ayrı bir çizgide incelenmeye başlar. Önceleri, daha çok başka sanat dallarıyla karşılaştırarak ve “başarılarını” överek, imkânlarını ön plana çıkarmaya, böylece sinemayı içinde bulunduğu dışlanmışlıktan kurtarıp, meşru ve “saygın” bir zemine oturtmayı amaçlayan tartışmalar söz konusu olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise, sinema artık kendini ispat etmiştir. Bunun en önemli sebeplerinden biri bir dönemin ruhunu yansıtabilir, “an”ı tanıklık edebilirken, aynı zamanda kişisel yaratıcılığa da olanak

² Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Gallimard, 1993, s:32

sağlayabilmesidir. Bir başka neden ise, kendinden, üyelerinden, dünyasından söz eden bir toplumda, kültür kavramının artık bütün biçimleri, en basitini bile içine alacak şekilde genişlemesidir. Ayrıca, yine bu tarihten sonra daha “uzmanlaşır”: Artık sinemayı ve filmleri tartışan, inceleyen, eleştiren, kuramsallaştıran “uzman” dergiler yayınlanmaya başlar; sinema eğitimi özel kurumların tekelinden çıkıp üniversitelere yayılır³.

Sinemanın tartışıldığı bu farklı alanlar, farklı görüşlerin, yaklaşımların, bakış açılarının ve inceleme yöntemlerinin ve sinemaya biçilen farklı rollerin ortaya çıkmasına neden olur. Bir yandan estetiği tartışılırken, diğer bir yandan bilimselliği üzerine yoğunlaşılır.

Bu farklı yaklaşım biçimlerini, Francesco Casetti, “Les théories du cinéma depuis 1945” [1945’ten Günümüze Sinema Kuramları] adlı kitabında üç ana eksen çerçevesinde toplar ve bu şekliyle incelemeyi teklif eder. Ona göre bu gruplaşma, ontolojik (varlıkbilimsel), metodolojik ve özgün disiplin kuramları şeklinde oluşmaktadır⁴. Her ne kadar bu gruplaşma birbirinden keskin çizgilerle ayrılmasa da, sinema ve filmine yaklaşım ve inceleme yöntemlerinde, dolayısıyla da sonuç elde etme amaçlarında farklılık söz konusudur. Casetti’nin bu çalışması, -bir anlamda İkinci Dünya savaşı sonrasında yoğunlaşan sinema kuramlarının derlemesi-, bu çalışmada, Türkiye’den Avrupa’ya yaşanan göçün Türk sineması üzerindeki etkisi incelenirken bulunacak konumu tanımlaması açısından önem taşımaktadır.

Ontolojik yaklaşım, sinemanın gerçekte olan ilişkisi üzerine eğilirken, sinemanın özünü arar, onu tanımlamaya çalışır. Bu kuram, André Bazin’in dört ciltten oluşan eserinde sorduğu gibi “Sinema Nedir?” sorusuyla özdeşleşir⁵. “Ölçme” ve değerlendirme ölçütü “gerçeklik” olan bu kuram içerisinde farklı yaklaşımlar söz konusudur. Bunların arasında, Guido Aristarco, André Bazin ve Siegfried Kracauer, Georg Lukács gibi sinemanın temelde “gerçekçi doğası”ndan yola çıkarak başlangıçtaki

³ Francesco Casetti, **Les théories du cinéma depuis 1945**, Nathan,, Paris 1999, s: 11-12

⁴ A.g.e

⁵ André Bazin, **Sinema Nedir?**, çev. İbrahim Şener, Sistem yayıncılık, Nisan 1995

soruya cevap arayanlar; Edgar Morin gibi onun “imgesel alanını” (domaine imaginaire) ön plana çıkaranlar⁶; ya da Jean Mitry gibi sinemanın dilbilimsel ve iletişimsel açıdan katkılarını tartışanlar sayılmaktadır⁷. Ancak bu yaklaşım biçimlerinin temel çıkış ve ortak noktaları yine yukarıda denildiği gibi, bir öz ortaya çıkararak olayı tanımlamak, onunla ilgili kapsayıcı bir bilgiye ulaşmak ve belki de en önemlisi ve ayırt edici unsuru, bir gerçeğe karşılaştırmaktır.

Metodolojik yaklaşım ise tamamen farklı bir noktadan yola çıkar. Bir önceki kuramda olduğu gibi sinemanın ne olduğundan çok, hangi bakış açısıyla incelenmesi gerektiği ve o bakış açısından yola çıkılarak değerlendirildiğinde ne anlam taşıdığıyla ilgilenir. Dolayısıyla, bu kuram, adından da anlaşılacağı üzere daha çok araştırmanın yöntemine, ne şekilde örgütlendiği ve yürütüldüğü üzerine yoğunlaşır. Bunu yaparken de felsefe, psikanaliz, göstergebilim, sosyoloji gibi başka bilim dallarından ve onların özgün yöntemsel birikimlerinden yola çıkar. Bu kuramı benimseyen araştırmacıların kriterleri gerçeklikle ilgili “doğrulama” ve “kesinlik” ten çok, ispat edebilme olasılığı, gerçeklikten çok araştırmanın “doğruluğu”dur⁸. Christian Metz, 1964 yılında yayınladığı bir makale ile “Cinéma: Langue ou Langage?”⁹ (Sinema: Dil mi Dil Yetisi mi?) sinema araştırmalarında, film olayına yaklaşımlarda bir dönüşüme neden olur. Yapıtında dil, simgecilik ve ikonografinin sinema ile olan ilişkisini ortaya koyarak o güne kadar tartışılan gerçeklik sorununu tersine çevirir¹⁰. Film artık bir bütün olarak ele alınmaz. Metz, görüntünün yapısıyla, ses ve görüntü ilişkisiyle, çeşitli kurgu türlerinin yarattığı etkiler gibi filmin sadece belirli yanlarıyla ilgilenileceğini öne sürer¹¹. Metz’in yola çıktığı yaklaşım göstergebilimi temel alsa da, yukarıda değinildiği gibi yeni bir araştırmacı kuşağının incelemelerinin de ortaya çıkmasına neden olur. Bunlar arasında psikoloji, sosyoloji, felsefe ve daha çok da psikanalize dayandırılan incelemeler söz konusudur.

⁶ Edgar Morin, **Le cinéma ou l’homme imaginaire**, Minuit, Paris, 1956

⁷ Francesco Casetti, a.g.e. ss: 18-19

⁸ A.g.e. s: 20

⁹ Christian Metz , “Cinéma: Langue ou langage?”, Communications, 1964

¹⁰ Peter Wollen, “Sinema ve Göstergebilim: Birkaç Bağlantı Noktası”, (der) Seçil Büker, Oğuz Onaran, **Sinema Kuramları**, Dost Kitabevi, Ankara, 1985, s: 232 (232-248)

¹¹ Gilbert Harman, “Göstergebilim ve Sinema: Metz ve Wollen”, (der) Seçil Büker, Oğuz Onaran, **Sinema Kuramları**, Dost Kitabevi, Ankara, 1985, s: 250 (249-262)

Üçüncü eksen ise, “özgün disiplin kuramını” içerir. Aynısı olmamakla beraber Fransız sosyolog Pierre Bourdieu’nün 1960’lı yıllarda geliştirdiği “alan kuramına” gönderme yapan bu kuram çerçevesinde belirli bir bilimsel alandan yola çıkılarak, sinemanın hangi sorunlara parmak bastığı, topluma dair hangi sorulara cevap verdiği, bu sorulardan ne gibi zenginlikler kazandığı incelenir. Alan kavramının ortaya çıkışı, 1960’lı yılların sonuna doğru Bourdieu’nün sanat sosyolojisini Max Weber’in sanat sosyolojisiyle ilişkilendirerek incelediği bir sürece denk gelir¹². Bourdieu’ye göre, alan terimleriyle düşünmek ilişkişel düşündürmektir. Bourdieu’den önce bu “alan” kavramını telaffuz eden Kurt Lewin’e göre, bütün alan teorilerinin ortak özelliğı, alanı oluşturan unsurların birbirleri ile ilişkilendirerek çözümlenmesidir. Bu çözümleme sayesinde, olaylar tek bir sebebe bağlanmaz, durumlar bir bütün olarak değerlendirilir. Bu tanımlamadan yola çıkarak Bourdieu, Lewin’e ek olarak alanların kendi içlerinde ve birbirleriyle olan çatışmasından ve mücadelesinden söz eder. İlişkişel yöntem olarak da ifade edilebilecek bu kuramın karşısında daha önce açıklanan ve özü öne çıkaran ontolojik yaklaşımlar söz konusudur. Bourdieu bunların, öznelerin yaşları, meslekleri gibi belirli özelliklerine büyük anlamlar yükleyerek bağlantı içerisinde oldukları ağlarla ilişkilerini görmezden gelmelerini, bu nedenle de birey ve grupların- bu çalışmada sinema filminin- sahip oldukları özellikler donuklaştırılarak oluşturdukları toplumsal ve tarihsel bağların dikkate alınmamasını eleştirir¹³. Dolayısıyla, Bourdieu, ilişkişel düşünmeyi tüm bilimsel düşünce ve çalışmanın merkezine yerleştirir. Toplumsal alanda gerçeklik, gündelik olaylar, deneyimler nedeniyle perdelenmiştir. Bilim insanının tam da bu noktada görevi, gerçeklerin görünmesini engelleyen perdenin kaldırılmasını sağlamaktır. Bu sayede, kendi günlük deneyimleri ve konumlanışları içinde sosyal dünyanın görünmez ilişkilerini fark etmesi mümkün olmayanların uyarılması sağlanır¹⁴. Matematik ve fizik gibi pozitif bilim dalları arasındaki ilişkilerden yola çıkarak, sosyal bilimlerde de böyle bir ilişkinin olması gerektiğini iddia etmiştir. Belirli bir bütünün içerisinde yer alan geometrik şekillerdeki nokta ve çizgiler, bağlı oldukları diğer nesnelere göre önem kazanırlar, hiçbirisi tek başına, salt kendi özellikleri doğrultusunda

¹² David Swartz, *Culture and Power: The Sociologie of Pierre Bourdieu*, The University of Chicago Pres, Chicago, 1997, aktaran Ali Kaya, “Pierre Bourdieu’nün Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı”, Güney Çeğın, Emrah Göker vd. (der), **Ocak ve Zanaat, Pierre Bourdieu Derlemesi**, İletişim yayınları, İstanbul 2007, s: 398

¹³ Pierre Bourdieu, **Toplumbilim Sorunları**, çev: Işık Ergüden, Kesit yayınları, İstanbul 1996, s: 103

¹⁴ David Swartz, a.g.e s: 399

değerlendirilemez¹⁵. Bourdieu, sosyal bilimlerde de aynı etkileşimin söz konusu olduğunun altını çizer. Ona göre aynı mantıktan yola çıkılarak, olaylar ve olguların sosyal-tarihsel bağlamda değerlendirilmesi için, alandaki kurucu öğelerin ilişkisel ağ içindeki farklı kombinasyonlarından yararlanan bir yaklaşımın benimsenmesi gerekmektedir¹⁶. Sinema, toplumla ve toplumu oluşturan tüm faktörlerden dolayı ve doğrudan etkilendiğinden, bir film incelenirken bunların görmezden gelinmesinin olgulara “yüzeysel” bir açıdan yaklaşılmasına neden olacağı Francesco Casetti tarafından da vurgulanmıştır¹⁷.

Alanlar arasındaki ilişkiyi kurarken sorulan sorular, uzman kişi ile çalışma nesnesi arasında belirli bir diyalogun oluşmasına neden olur ve kuramın “olgusal boyutu” öne çıkarılır. Bununla bağlantılı olarak sinemaya ilişkin soruları kavramak ve onun bazı “örnek alınacak” yönlerini çıkarmak amaçlanır. Burada söz konusu olan, diğer paradigmalarda olduğu gibi ne “öz” (essence) ne de “uygunluk”tur (pértinence). Daha çok bir dizi soru, başka bir deyişle problematikten söz edilebilir.¹⁸

Bu üçüncü paradigmayı diğer ikisinden ayıran iki temel unsur, bir gözlem alanı oluşturarak tümevarım yoluna öncelik tanımak ve “soru alanı” geliştirerek bir problematik oluşturmaktır. Bu yaklaşım biçimini benimseyen araştırmacılar çoğu zaman fakat farklı yöntemler kullanarak sonuca ulaşmaktadırlar. Bunlar arasında, Feminist teoride olduğu gibi sinemaya temsil yöntemlerini sorgulayarak yaklaşanlar; Roger Odin gibi izleyicinin rolü ve yerini sorgulayanlar; filmin siyasi değerini tartışanlar ya da bizim bu çalışmamızda temel aldığımız gibi tarihsel boyutunu, sinemanın tarih ile olan ilişkisi ön plana çıkarıp sorgulayanlar vardır.

Çalışmada temel alınan Sinema-tarih kuramı, tam da Casetti’nin tarif ettiği ya da Bourdieu’nün sosyal bilimlerde öngördüğü şekilde farklı alanları birleştirerek, bir toplumu belirleyen niteliklerinden yola çıkarak ve çok yönlü soru sorarak filmleri incelemeyi önermiştir.

¹⁵ Pierre Bourdieu, a.g.e. s: 105

¹⁶ David Swartz, a.g.m. s: 399

¹⁷ Francesco Casetti, a.g.e, s: 197

¹⁸ a.g.e. s: 20

1.1.Sinema-Tarih Kuramı: Tarihsel süreç

Tarih kelimesi Antik Yunanca “İstoria” dan türemiştir. Önceleri doğal olayların bilgisi anlamında kullanılan kavramı Herodot, bu anlamıyla sınırlamayıp, insanların ve insan topluluklarının başından geçenleri kaydetme yoluyla edinilen bilgi olarak kullanan ilk kişi olmuştur. Bu nedenle de tarihin babası kabul edilir¹⁹. Herodot’un geliştirdiği bu anlama daha sonra, “geçmişte kalan insani-toplumsal olayları değerlendirme ve yorumlama”²⁰ niteliği de kazandırılmıştır.

XVIII. yüzyılın ortalarına kadar “tarih”, hem doğal olaylara tanıklık bilgisi, hem de insani-toplumsal olaylar hakkındaki haber-bilgisi olmak üzere çift anlama sahip olmuştur. Ancak bu dönemlerde karşılaşılan tarihi bilgiler daha çok toplumu idare eden kişi ya da grupların gözlemlenmesi ve yaptıkları kahramanlıklarının anlatılmasından oluşmaktaydı. Yani olaylar ya da efsaneler, nesillerden nesillere kutsal şiirler, halk türküleri, destanlar ve vakayinameler vasıtasıyla aktarılmaktaydı. Belirli olay ve kişiler üzerine yoğunlaşan bu çeşitli metinlerde, ne bir eleştirel yaklaşıma, ne de genel bir bakış açısına rastlanmaktaydı. Dolayısıyla toplumların gündelik hayatları ve onları doğrudan etkileyen olağan olaylar görmezden geliniyordu. XVIII yüzyılla birlikte, bilim ve sanat dallarında yaşanan gelişmeler, tarihçileri giderek olaylarda daha fazla ayrıntı aramaya yöneltmiştir. Özellikle de XIX. yüzyılda ortaya çıkan romantizm akımı sanat ve edebiyatta geçmişin mümkün olduğunca doğru ve titiz bir şekilde yeniden inşa edilmesini öngörmüş, bu da tarihçileri her türden eski belgede, insanoğlunun geçmişteki hareket, gelenek, tutkularını açıklayabilecek, ortaya çıkarabilecek ayrıntı arayışına sokmuştur. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda biraz da aceleci bir şekilde başlayan bu araştırma, eleştirme ve yeniden inşa etme çabaları bir sonraki yüzyılda daha sağlam temellere dayandırılmış ve daha geniş fikirlerle geliştirilmiştir.²¹ Tarihi metinler giderek destansı biçimlerinden uzaklaşıp roman kurgusuna sahip olmuşlardır. Tarihçi, ilgi

¹⁹ Bozkurt Güvenç, **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984 s: 3

²⁰ Fernand Braudel, **La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II**, Armand Colin, Paris 1982, cilt:1, s: 4

²¹ La Grande Encyclopédie, **Histoire**, cilt n: 20, Héronas-Janicki, ss: 124-150, tarih belirtilmemiş.

duyduğu ya da çekici bulduğu konularda geçmiş hakkında elde ettiği kanıtları bir kurgu çerçevesinde yeniden inşa etme çabası içine girmiştir²². Geçmiş, insani durumlar, dramatik olay ve olgular ön plana alınarak anlatılmaya başlanmıştır.

Fransız tarihçi Pierre Sorlin, “zaman” kavramını ön plana alarak Tarih’i toplumsal oluşumların doğal çevreleri ve diğer toplumsal oluşumlar ile kurduğu ilişkilerin gelişimi olarak tanımlar. Ona göre, toplumların değişim biçimlerine bir açıklama getirilebiliyorken, “süre” (durée) anlaşılmaz olmaya devam eder. Bazı insanlar da sürenin bu anlaşılmazlığı üzerinde hâkimiyet kurabilmek için onu sıralamaya, saymaya çalışır. Sözü edilen bu insanlar tarihçilerdir ve olaylar bu süreler arasına yerleştirilir. Klasik biçiminde tarih, gündelik söylemle benzerlik gösteren bir “öyküdür”. Gündelik yaşamda karşılaşılan gerek sportif bir faaliyet, bir trafik kazası ya da siyasi bir olay, çoğu zaman aynı biçimde sunulur: seçilen unsurlar sınırlıdır ve belirli bir başlangıç zamanından yola çıkarak aktarılır. Sorlin’e göre filmler de benzer bir mantığa sahiptir²³. Tarih nasıl insanı, toplumları gelecek nesillere aktarmak üzere kayıt altına alıyorsa, sinema da benzer bir işlevi yerine getirmektedir. Özellikle XX. yüzyıl, sinema filmleri sayesinde bir gövdeye, bir dile ve bir harekete kavuşmuştur. Tıpkı tarihi metinlerde ya da romanlarda olduğu gibi, sinemada da, icat edildiği ilk yıllardan itibaren, anlatılacak hikâyeyi ya da gösterilecek şeyin mizansenini kurgulamadan bir film çekmenin imkânsız olduğu anlaşılmıştır²⁴.

Tarih biliminin özellikleri arasında olan değişkenlik, yoruma açık olma sinemanın tarih ile olan ilişkisini ortaya koyan önemli faktörlerdir. Mustafa Öz’ün de ifade ettiği gibi, “geçmiş, yaşanmış, tecrübe edilmiş” anlamına gelen tarihin aynen yazılması imkânsızdır. Tarihçiler bu geçmişi, ondan kalan izleri incelemek ve yorumlamak suretiyle bilgiye dönüştürürken, kendilerini yaşadıkları çağın ve kültürel çevrenin, kişisel merak ve ilgilerinin etkisinden tamamıyla azade kılamazlar.”²⁵ Buna ek olarak da Fransız sinema tarihçisi ve sinema – tarih kuramının “babası” sayılan Marc Ferro da

²² Mustafa Öz, “Tarih ve Tarihçiliğimiz Üzerine Bazı Düşünceler”, içinde **Tarih I: Gelenekten Geleceğe Muhafazakar Düşünce**, yıl 2, sayı 7, 2006, s: 68

²³ Pierre Sorlin, **Sociologie du cinéma, ouverture pour l’histoire de demain**, Aubier Montaigne, Paris 1977, s: 17

²⁴ Christian Delage , Vincent Guigueno , **L’historien et le film** , Galimard, Paris, 2004, s: 15

²⁵ Mustafa Öz, a.g.e, s: 68

tarihçilerin çalışma yöntemlerine değinirken “[tarihçilerin] seçtikleri belgeler, onların bir araya getirilmesi, kanıtların yerleştirilmesi de bir çeşit montajdan başka bir şey değildir” demektedir²⁶. Dolayısıyla, uzun süre tarihçiler tarafından hor görülen ve “alt sınıf eğlencesi” olarak değerlendirilen sinemanın aslında diğer araştırma alanlarıyla benzerlikler gösterdiğinin altını çizmektedir.

Ayrıca bu durumun salt tarihle sınırlı olmadığını, özellikle de toplum bilimlerinde araştırmacının araştırma nesnesiyle olan ilişkisi üzerine çalışan ve böylelikle epistemolojik yaklaşımlara yeni boyutlar kazandıran bilim insanları da, farklı çalışmalarında göstermişlerdir. Örneğin Pierre Bourdieu, “nesnel olanın öznelleştirilmesi” ve bunun karşılığı olarak da “öznel olanın nesnelleştirilmesi” yaklaşımlarıyla, “toplumbilimci”lerin (hatta daha da genel olarak bilimle uğraşan herkesin) sözde-nesnellik zırhına bürünmek yerine, kendi öznelliklerini de bilim alanlarının bir “nesne”si, bir “veri”si olarak araştırmalarına katmalarının gereğini vurgular²⁷. Hülya Uğur Tanrıöver bu durumu, “nesnel” teriminin Fransızca karşılığının, yani “objektif”in iki anlamı arasındaki bir kaydırmadan yararlanarak açıklar: objektif’in (kamera anlamında) arkasında her zaman bir özne (onun gözü ve eli) olduğuna göre, o özne nereye isterse oraya odaklanır yani kendinden ve kendi için bir öznellik yoktur²⁸.

Tarihi olaylara yaklaşım, onların değerlendirilişi, içinde bulunulan dönemin özelliklerine ve kişilere göre farklılık gösterir. Bu nedenle geçmiş durağan ve değişmez değildir. Sinema da zamana, coğrafyaya, sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel değişimlere paralel olarak tarihe farklı yorumlar getirmektedir. Sinema içinde barındırdığı nicelik (yani belli bir konuda ve türde sayısız örnekleri), çeşitlilik ve ısrarcılık özellikleriyle toplumun iç yüzünü ortaya çıkaran, onu ele veren bir sanat dalı olmuştur. Ancak aynı zamanda o toplumun da bir parçasıdır. Yani toplumda var olan, yaşanan gerginlikleri, olayları, çatışmaları nesnel bir gözle yansıtan bir ayna değildir. Sinema, aynı zamanda bu olaylara maruz kalır, onları değiştirir, alt üst eder ve hatta

²⁶ Marc Ferro, **Cinema et Histoire**, Gallimard, 1993, s: 37

²⁷ Pierre Bourdieu, **Esquisse d’une théorie de la pratique**, Paris, Droz, 1972; **Le Sens pratique**, Editions de Minuit, Paris, 1980.

²⁸ Hülya Uğur Tanrıöver “Medyada İdeolojik Söylem ve Kadınların Araçsallaştırılması”, Prof.Dr.Nasır Niray vd. (ed.), **Medya ve Siyaset Uluslararası Senpozyumu**, Cilt 2, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi Yayını içinde, Kasım 2007, s. 806-813

onları öngörür. Böylece, hem içinde doğduğu toplumun bir ürünü hem de o toplumun dili olarak gerçeğe sayısız bakış açısı ve yaklaşımlar sunmaktadır. Günümüz teknolojileri ya da başka bir deyişle kayıt mecrası olarak “film”, herhangi bir yerde yaşanan tarihi bir olayı anında göstererek izleyicinin tüketimine sunabilmektedir. Sinema ise, bu teknolojilerden farklı olarak, yaşanan anların değerlendirilerek, belirli bir süzgeçten geçirilerek yeniden irdelenmesine olanak tanımaktadır. Bu sebeptendir ki, aynı ülkede, aynı dönemde gerçeğin birbirine tamamen zıt algılanışı ve ifadesiyle karşılaşmaktadır²⁹.

1.2.Sinema-Tarih Kuramın Avrupa’daki gelişimi

Sinema sanatının / endüstrisinin giderek yayılması ve her geçen gün daha da önem kazanmasıyla birlikte bu alanın sunduğu veriler birçok araştırmacıya kaynaklık etmiştir. Ancak uzun bir süre, sinema filmlerini incelemek ve onlardan veri elde etmek bilimsel bir çalışma olarak değerlendirilmemiş, aksine bilim çevrelerinde “gayri ciddi bir iş”³⁰ olarak görülmüştür. Fotoğraf ve resimden farklı olarak “gerçeğin biçimini değiştirme” yetisine sahip olmadığından bir sanat dalı olarak da değerlendirilmemiştir.³¹ Sinemanın bilim insanları tarafından, özellikle de tarihçiler tarafından uzun süre dikkate değer olarak değerlendirilmemesinin ardında birçok sebep sıralanmaktadır. Bunlardan ilki, az önce de söylendiği gibi, hor görülmesidir. Marc Ferro’nun da belirttiği gibi, sinema, XX. yüzyılın başında “zekâ geriletilici, dağıtıcı”, “okuma- yazma bilmeyenlerin, işyerleri tarafından sömürülen zavallıların boş vakit eğlencesi”, olmaktan öteye gitmeyen bir makinedir³². İlk çıkan yasalar da yöneticilerin filmleri nasıl değerlendirdiklerini ortaya koymaktadır. Filmler bir panayır eğlencesidir ve telif hakları kanunu çerçevesince “yaratıcıları” yoktur. Perdeye yansıyan görüntüler, onları kaydeden özel makine sayesinde hareket etmektedir. Çok uzun süre yasalar, senaristi filmin yaratıcısı olarak değerlendirmiş, dolayısıyla onu filme alanın haklarını tanımamıştır. Elit tabakalar

²⁹ Annie Goldmann , “Madame Bovary vue par Flaubert, Minelli et Chabrol”, içinde François Garçon. (ed)

Cinéma et histoire autour de Marc Ferro, Cinemaction n: 65, Corlet-Télérama, s: 133

³⁰ Mustafa Öz, a.g.e, s: 9

³¹ Marc Ferro, **Cinema, une vision de l’histoire**, Edition du Chene, Paris, 2003 s: 6

³² Georges Duhamel, aktaran Marc Ferro, **Histoire et Cinéma**, ss: 35-36

nezdinde de yönetmen “kültürlü insan” statüsünde değerlendirilmemiştir³³. Bunun yanında, sinema bir “kitle kültürü” ürünüdür ve tıpkı müzisyenlerin rock’ın roll ya da pop müziği değerlendirdikleri gibi “çok da tavsiye edilmeyecek, tehlikeli, ahlak dışı ve sağlıksız” bir alt-kültür ürünü olarak görülmektedir. Bunlar, bir yandan içerdikleri şiddet öğeleri nedeniyle saldırganlığa yol açarken diğer yandan da, kitle iletişim araçları tarafından aktarılmaları nedeniyle de izleyicinin eleştirme yetisini etkisizleştirmekte, dolayısıyla izleyiciyi pasifleştirmektedir³⁴. Günümüzde artık geçerli olmayan bu bakış açısı, sinemanın icadını takip eden ilk yıllardaki hakim düşüncüyü ortaya koymaktadır.

Elit sınıfın sinemayı küçümsemesinin yanında, daha sonraki yıllarda sinemanın tarihini yazma çabalarının da, tarihçiler tarafından bir anlamda “ciddiyetsiz” olarak değerlendirilmesi de söz konusudur. Onların gözünde sinema tarihi yazarlarının - ki bunların çoğu sinemaseverlerdir- oluşturdukları yöntemlerin ve başvuru kaynaklarının dayanakları kesinlik içermemektedir. İlk yazılan eserler, Pierre Sorlin’in ifadesiyle “kutsal tarih” (histoire sainte) daha çok farklı uzmanlık alanlarından esinlenilmiş bazen “tuhaf ayrıntılarla dolu” hatıralar, biyografik anekdotlar içerir³⁵. Kimilerine göre, bu “sağlam zeminden yoksun” sinema tarihinin, herhangi bir işlevi olmadığından nesnesi de olamaz. Sinema tarihinin hangi amaçla yazıldığıнын belirgin olması gerekir. Christian Metz, *Dil Yetisi ve Sinema* (Langage et cinéma) adlı kitabında, sinematografik (anlatısal) olgu ile filmik (biçimsel) olgu arasında bir ayırım yapar. Ona göre, filmik olgu “mekânı belirlenebilir, (dolayısıyla analiz edilebilir) anlamlı bir söylem olarak tanımlanabilirken, sinematografik olgu bir çeşit toplumsal olaydır. Dolayısıyla filmlerin tarihini, küresel (global) fenomenden ayırmak gerekir³⁶. Ancak bunun yanında sinema tarihini ayrı bir bilim dalı olarak yerleştirmek isteyen düşüncelere de karşı çıkılır. Pierre Sorlin, sinema tarihini, tıpkı sanat tarihi ya da edebiyat tarihinden farklı bir biçimde “özerk” bir alan olarak düşünmenin anlamsız olduğuna vurgu yaparak, söz konusu olanın, “filmlerin belleklerini saklamak” ise bunun gereksiz, hatta imkânsız olduğunu söyler. Buna neden olarak da filmlerin “geçmişe ait birer tarihsel nesne olmamalarını,

³³ Marc Ferro, a.g.e., s: 36

³⁴ Michele Lagny, *De l’Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, s:

13

³⁵ Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, s: 15

³⁶ Christian Metz, aktaran Michele Lagny, a.g.e. s: 16

aksine kültürümüz tarafından – en basitinden televizyon ekranları sayesinde- sürekli olarak yeniden kullanılmalarını öne sürer. Dolayısıyla, hala daha “yaşayan” bir unsur tarihselleştirmenin mümkün olamayacağını ifade eder³⁷.

Sinemanın, bilim insanları tarafından uzun süre dikkate alınmamasının bir başka açıklaması da, karşılaştırıldığı diğer sanat dalları gibi kurumsal bir temelinin olmayışıdır.³⁸ Dolayısıyla, bu aşamayı daha XVI. yüzyılda geçen sanat tarihi ile XVIII. yüzyılda geçen edebiyat tarihi üzerine yapılan çalışmalar, sağlam temeller üzerine oturur. Buna karşılık “daha sadece birkaç yıldır” var olan sinema, bu alt yapıya sahip olmamadığından, yapılan araştırmalar da güdük kalmaktadır. Başka bir deyişle, genel olarak tarihçilerin, yazılan sinema tarihine ilişkin yazılara mesafeli yaklaşımlarının arkasında, bunların çoğu zaman belirli bir öznelliğin çerçevesinde, en iyi koşullarda, bilimsel bir pozitivizmin (positivisme scientifique) prensiplerini izleyerek sadece “izlerinin kısa zamanda yok olma ihtimaline karşın bir an önce koruma altına alınması amacını güden” yazılar olarak değerlendirilmeleri yatmaktadır³⁹.

Sinema, kendini aşama aşama ispat etmek zorunda kalmıştır. İlk aşama Sovyetler Birliği’nde sinemaya siyasi bir amaç yüklenmesiyle gerçekleşmiştir. Komünist liderler, sinemanın bir sanat dalı değil de devrimin ilkelerini, amaçlarını insanlara yayan, onları eğiten bir araç olması gerektiğini dile getirmişlerdir. Sanatçılar da bu çağrı çerçevesinde yarattıkları eserlerle, sinemaya yalnızca siyasi bir boyut kazandırmakla kalmamış, onun estetik bir meşruluk da elde etmesini sağlamışlardır. Vertov, Eisenstein ve Pudovkin’in ortaya çıkardıkları kuramlar, kurgunun ve kameranın farklı biçimlerde kullanımının gerek estetik gerekse söylem açısından önemini vurgulamışlardır. Daha ileri yıllarda ortaya çıkan Avant-Garde dönemi sinemacıları Eisenstein’ın icatlarına hayran kalmış, hep birlikte zaman ve mekân kavramını kırmış, görüntünün biçimini değiştirmişlerdir. Sesin sinemaya girişiyle, diyaloglar yazarlar tarafından yazılmış, bu da sinema estetiğinin daha da güçlenmesine yol açmıştır. 1950’li yıllarda Yeni Dalga akımıyla

³⁷ Pierre Sorlin, a.g.e s: 16

³⁸ Michele Lagny, a.g.e s: 18

³⁹ a.g.e

birlikte, yönetmenler aynı zamanda yazarlık rolünü de üstlenmişlerdir, böylece doğrudan kendi dünya görüşlerini, tarihi algılayış biçimlerini ortaya koymuşlardır.⁴⁰

Gerçekte, sinemanın tarih ile olan/olabilecek ilişkisi bu teknolojik buluşun kitlelerin yaşam biçimleri içinde yer almasıyla birlikte keşfedilmiştir. 1898 yılında, yani kalabalık gruplara sinematograf gösterimlerinin ilk kez düzenlenmeye başlamasından üç yıl sonra, Lumière Kardeşlerin bir operatörü olarak çalışan Polonya asıllı Boleslaw Matuszewski, kaydedilen bu görüntülerin tarih için yeni bir kaynak, bir belge sayılması gerektiğini açıkladığı “Une nouvelle source de l’histoire” (Tarihin Yeni Kaynağı) adlı kısa bir makale yayınlamıştır. Görsel bir toplumsal bellek yaratmak amacıyla Paris’te bir film arşivi kurma girişiminde de bulunan Matuszewski’ye göre “*sinematografik fotoğraflar sadece tarihsel bir belge değildirler, aynı zamanda geleneksel kaynakların sessiz kaldığı birçok nokta hakkında sonsuz bilgi aktaran tarihin küçük bir parçasıdır*lar”.⁴¹ Ona göre filmin oluşturduğu belge, geleneksel kaynaklardan çok daha doğru, daha güvenilirdir. Vurgulanması gereken bir nokta, Matuszewski’nin görüşlerinin belgesel filmler etrafında biçimlenmiş olmasıdır. Kurmaca filmler, “yaratıldıkları” için bu çerçeve içinde ele alınmamışlardır. Ancak Matuszewski’nin fikirleri bilimsel çevrelerde yankı bulamamış ve 1920’li yıllarda toplumsal ve “zihinsel” tarihe karşı bir ilginin arttığı kısa bir dönem haricinde uzun süre tarihsel araştırmalarda ne belgesel ne de kurmaca filmler dikkate alınmıştır.

Bu tutum, 1950’li yıllarda, Nazilerin iktidara gelişinin toplumsal boyutunu dönem filmlerinden yola çıkarak aktaran “Caligari’dan Hitler’e” (1947)⁴² adlı kitap ile değişmeye başlar. Tarihçi olmamasına rağmen Siegfried Kracauer’ın bu çalışması sinema-tarih araştırmaları açısından bir açılım kazandırmıştır. Bu tarihten itibaren sinema filmlerini güvenilir bir tarihsel kaynak olarak değerlendirmeye başlayan tarihçi sayısında bir artış söz konusu olmuştur. Bu alanda çalışmaya başlayan tarihçiler arasında, Kristian Fledelius’un belirttiği üzere Alman Percy Ernst Schramm ve Fritz

⁴⁰ Marc Ferro, **Cinema, une vision de l’histoire**, ss: 6-8

⁴¹ Kristian Fledelius. **Audio-visual History- the development of a new field of research**, Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 9, No. 2, 1989, s: 151

⁴² Siegfried Kracauer, **From Caligary To Hitler, a psychological History of the German Cinema**, Princeton University Pres, Princeton, 1947

Terveen, İngiliz Sir Arthur Elton sayılabilir⁴³. Bu araştırmacılar, yayınladıkları makalelerde tarihçileri, filmleri incelerlerken ne yapmaları gerektiği konusunda yönlendirmeye çalışmışlardır. Ancak birçok tarihçinin gözünde asıl sorunu teşkil eden bunun “nasıl” yapılması gerektiğine ilişkin bir yanıt getirememişlerdir. Danimarkalı profesör Niels Skyum-Nielsen 1966 yılında yayınladığı bir kitapta “nasıl” sorusuna cevap bulmaya çalışan ilk tarihçi olmuştur. Danimarka, İngiltere ve Almanya’da birbiri ardına düzenlenen çeşitli konferanslarda bu sorunlar ortaya dökülmüş ve sinema-tarih ilişkisi temasına sistematik bir araştırma yöntemi belirlenmeye çalışılmıştır.⁴⁴

Bunun sonucunda Avrupa’nın birçok ülkesinde, bu yönde çalışmalar yürütmek üzere kurumlar açılmış, konsorsiyumlar oluşturulmuştur: Hollanda’da Stichting Film en Wetenschap (SFW, Film and Science Foundation); İngiltere’de Inter University History Film Consortium bunların arasında öne çıkanlardır.⁴⁵ Bu ülkelerin yanı sıra, Sovyetler Birliği’nde de çok yönlü araştırmalar yayınlanmış, ancak var olan siyasi konjonktür nedeniyle, gerçekleştirilen bu çalışmalar Batı’da değerlendirilememiştir.

Türkiye’de de diğer Batı ülkelerinde olduğu gibi, Türk sineması üzerine yürütülen çalışmalar 1980’li yıllardan itibaren farklılık gösterir. Bu tarihten önce daha çok “eleştirel” bir yaklaşımla ele alınan filmler, Alim Şerif Onaran öncülüğünde toplumsal tarih çerçevesinde değerlendirilmeye başlanır. Onaran’ın gerek Türk sinema tarihi üzerine yayınladığı eserlerinde, gerekse bu konuda verdiği derslerde filmler, çekildikleri dönem içerisinde değerlendirilmiş, onları etkileyen ve besleyen siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal gelişmeler ön planda tutularak filmler incelenmiştir⁴⁶.

Avrupa’da hızlı bir şekilde ilerleyen sinema-tarih araştırmaları, yine en başında olduğu gibi çoğunlukla belgesel filmler ya da “tarihsel” bir değeri olan birkaç kurmaca film üzerinde yoğunlaşmıştır. Ancak 1980’li yıllara gelindiğinde Fransa’da tarih profesörü Marc Ferro’nun öncülüğünde çalışan bir ekip doğrudan kurmaca sinema

⁴³a.g.m. s:152

⁴⁴ K.R.M Short, “The Historical Journal of Film, Radio and Television”, François Garçon. (ed) **Cinema et Histoire Autour de Marc Ferro** içinde, Cinemaction n: 65, Corlet-Télérama, , s: 228

⁴⁵ K Fledelius, a.g.m. s:152

⁴⁶ Alim Şerif Onaran, **Türk Sinema Tarihi**, Birinci ve İkinci cilt, Kitle Yayınları, 1994

filmlerinden yola çıkarak belirli tarihsel dönemlere açıklık getirmiştir. Ekip, tarih araştırmalarında o güne kadar tercih edilen ve hatta neredeyse tek güvenilir kaynak olarak kullanılan yazılı metinlere, sinema filminin oluşturduğu görsel metni eklemleyerek tarihin yeniden yorumlanmasına, yazılmasına katkıda bulunmuştur. Kısaca söylemek gerekirse Ferro ve ekibinin geliştirdiği ve aslında tarihten ilham aldıkları bu proje, geçmişi aydınlatmak için film çözümlemesine dayanmaktadır⁴⁷. Her ne türde olursa olsun artık film, tarihi bir kaynağa dönüşmüştür ve “ulusal bellek”in yeni bir biçim kazanmasına neden olmuştur⁴⁸. Öyle ki, 1990’lı yılların ortalarından itibaren Avrupa’da “aile filmleri” üzerine yapılan çalışmalarda, Türkiye’de de çeşitli örnekleri görülen, düğün, nişan, tatil videoları gibi tamamen “özel” amaçla üretilmiş filmlerin bile, ulusal kültür varlıkları kapsamında değerlendirilmesinin gereği vurgulanmaktadır. Örneğin Eric de Kuyper, birkaç kuşak sonra önemini yitiren aile filmlerinin, kamuya mal olup, “aile hatırası” statüsünden “kolektif bellek”in bir parçası statüsüne geçiş yaptığını; çekildiği dönemin adetleri, yaşam tarzları ve insan hayatları üzerine bir tanıklık oluşturduklarını belirtir.⁴⁹

1.3.Kuramın Amerika Birleşik Devletleri’ndeki Gelişimi

Sinema-tarih ilişkisine Kuzey Amerika’da yaklaşım biçimi Batı Avrupa’dakinden farklı olmuştur. Avrupa’daki gelişimin aksine, Amerikalılar sinemanın tarihsel boyutunun farkına çok çabuk varmışlar, yedinci sanatın toplumsal tarihine ilgi duymuşlar ve sinemalarının kendi toplumsal gerçeklerini ne şekilde yansıttığını incelemeye başlamışlardır. Bu anlamda, Amerikalılar için sinema-tarih ilişkisi, sinema-sosyoloji ilişkisi ile eş değerdir, yani sinema ve tarih birbirinden ayrı düşünülemezler. 1950’lere dayanan ilk araştırmalarda, ortaya çıkan eserlerin toplumsal çerçevelerine, tarihi bir belge olarak uygunluklarına, “zihniyet” tarihine getirdikleri

⁴⁷François Garçon, (1992) “Des nocés anciennes” François Garçon (ed). **Cinema et Histoire Autour de Marc Ferro** içinde, Cinemaction n: 65, Corlet-Télérama, , s: 10

⁴⁸ a.g.e s: 12

⁴⁹ Roger Odin (ed.), “Aux origines du cinéma : Le film de famille”, **Le Film de famille** içinde, Meridiens Klincksieck, Paris, 1995, s.11-26.

açıklıklara, açığa çıkardıkları mitolojilere, metodolojik kaygılarına ve tıpkı tarih bilimi gibi olayların birincil ve ikincil kaynaklardan kontrol ediliş biçimine eğilinmiştir.⁵⁰

Ayrıca, yine Avrupa'dakinden farklı olarak, Amerika'da sinema-tarih çalışmaları önemli bir başka akımın içine dahil olmuştur: "American Studies" (Amerikan Araştırmaları), sanatta, edebiyatta ve diğer tüm ifade biçimlerinde Amerikan toplumunun yansımasını incelemeyi amaçlamıştır. Bu akım, birçok bilim dalını bir araya getirirken, sinema-tarih araştırmaları bu birliktelikten payına düşeni almıştır. Hatta 1960'larda İngiltere'de ortaya çıkan "Cultural Studies" (Kültürel Çalışmalar) akımı ile bu alanda bir adım daha ileri atılmıştır. Birmingham Üniversitesi'nde başlatılan bu çalışmalar, endüstriyel toplumlarda anlamların hareketliliği ve bunların üretimi üzerine yoğunlaşmıştır. Genel anlamıyla bu alanda yapılan çalışmalar, gündelik yaşama ilişkin konuların büyük bir disiplin yerine pek çok disiplinden, fazla iddialı olmadan eleştirel yaklaşımlardan yararlanarak incelenmesini öngörmüş, toplumsal ilişkilerin, farklılıkların ve anlamlar arasındaki ilişkilerin üzerinde durmuştur.⁵¹ Sol çevrelerce inşa edilen kültürel çalışmalar, ortaya çıkan eserlerin doğduğu çevreyi ve toplumsal içeriğini dikkate almayı öngörmüştür. Kültürel Çalışmalar'ın babası sayılan Hoggart'ın yerine gelen Stuart Hall, daha çok Marksist bir bakış açısına sahip olduğundan kültürel üretimlerin işçi sınıfı üzerindeki etkilerine değinir. Ona göre kültürün anlamı ve yapılışı doğrudan toplumsal alt yapı ile bağlantılıdır ve ancak toplumun kendi tarihi alt yapısı ile açıklanabilir⁵². Başka bir deyişle kültürel farklılıklar ve uygulamalar, içgüdüsel ve ebedi değerlere göre değil, daha çok toplumsal ilişkiler düzlemine gönderme yaparak, kimin çıkarına olduğu üzerinden değerlendirilmiştir⁵³. Kültürel Çalışmaların ön plana çıkardığı, bunlarla bağlantılı bir başka unsur, kültürün oluşumunda tarihi ve tarihsel süreçlerin önemidir. Tarihlerin algılanışları, toplumların ya da daha özelde bireylerin kültürel yapılarına göre değişebilir. (En basitinden bir savaş, kazanan bir ülkede farklı bir biçimde değerlendirilirken, kaybedenler için bambaşka bir anlam ifade edebilmektedir.) Richard Johnson, kültürel çalışmaları

⁵⁰ Kristin Thompson, David Bordwell., **Film History, An Introduction**, McGraww- Hill, 2003, s: 2

⁵¹ Nurçay Türkoğlu, **Kitle İletişim ve Kültür**, Naos Yayınları, İstanbul ,2003, ss: 55-56

⁵² John Fiske, "British Cultural Studies and TV", John Storey (ed), **What Is Cultural Studies, A Reader**, içinde, Arnold, New York 1996, s:114

⁵³ a.g.e s:56

“farkındalığın ve nesnelliğin tarihsel biçimi” olarak açıklarken, tarihsel sürecin önemine vurgu yapar⁵⁴. Kültürel Çalışmaları benimseyen bu çevreler, “auteur”lerce yaratılan “kültürlü” kültür ürünleri yerine geniş kitleleri hedefleyen, onlara hitap eden popüler kültür ürünlerini incelemeyi, bunların daha zengin toplumsal belge oluşturmaları sebebiyle tercih etmişlerdir. Bu bağlamda, o zamana kadar incelenmeye değer bulunmayan korku, fantastik, western ya da polisiye vb. türler araştırma kapsamına dahil edilmiştir⁵⁵. Geleneksel akademik disiplinlerden farklı olarak bu alanda çalışanların tanımlanmış entelektüel ya da disiplinler bir alanı yoktur. Her araştırmacı kendi yöntemini kendi geliştirmiş, kimi, izleyici kitlesi ve alımlama, kimi, kurumlar ve üretim koşulları, kimi de toplumlar ve anlayışlar üzerine yoğunlaşmayı tercih etmiştir. Özellikle edebiyat, toplumbilim, tarih, daha az düzeyde de dilbilim, antropoloji ve psikanaliz gibi birbirinden farklı disiplinlerin kuramlarından faydalanmıştır.⁵⁶ Bununla birlikte, kadın çalışmalarıyla Kuzey Amerika’da bu konuda çalışan önemli araştırmacılardan birkaçı Molly Haskell⁵⁷, Martin A. Jackson, John E. O’Connor, Marjorie Rosen ve Robert Sklar⁵⁸’dır.

1980’li yıllardan itibaren sinema-tarih ilişkisi üzerine daha da yoğunlaşan çalışmalar, yukarıda da değinildiği gibi, daha önce yürütülen sinema-tarih çalışmalarına eleştirel yaklaşmıştır. Klasik inceleme yöntemlerinin sinemanın genel yapısı ile ilgili önemli birçok noktayı görmezden gelmesi üzerinde durmuşlardır. Bunlardan biri, bu çalışmaların, sinemayı, tek başına incelemenin merkezine oturtmuş olmalarıdır. Oysa daha sonraki yıllarda kuramcılar, sinemanın içerisinde teknolojik, ekonomik, toplumsal faktörler barındıran çok daha karmaşık bir “makine” olduğunu vurgulamışlar, dolayısıyla da genel olarak incelemenin sadece üretilen eserlerle sınırlı kalmaması

⁵⁴aktaran John Storey (ed), **What Is Cultural Studies, A Reader**, Arnold, New York 1996, s: 2

⁵⁵ Pierre Veronneau., “Amerique du Nord: Une tradition bien ancrée” içinde F. Garçon (ed) **Cinema et Histoire Autour de Marc Ferro**, Cinemaction n: 65, Corlet-Télérama, , s: 91

⁵⁶ Nurçay Türkoğlu, a.g.e, s: 56

⁵⁷ Molly Haskell ile Marjorie Rosen sinema filmlerinde kadının nasıl temsil edildiğini tartışmaya açan en önemli araştırmacılarıdır. Bu doğrultuda Marjorie Rosen’in **Popcorn venus: women, movies, & the american dream**. (Coward, McCann & Geoghegan, New York,1973) ve Molly Haskell’in **From Reverence to Rape: the Treatment of Women in the Movies** (Rinehart and Winston, New York 1974) sinemada kadın araştırmalarında önemli bir yere sahiptir.

⁵⁸Sinema tarihçisi olan Robert Sklar’ın bu yıllarda yayımladığı önemli eserleri arasında **Film: An International History of the Medium** (1974), ve **Movie-Made America: A Cultural History of American Movies** (1975) sayılmaktadır.

gerekliliğini vurgulamışlardır. Eleştirilen bir başka nokta, gerçekleştirilen birçok çalışmada kullanılan ve uygunlukları tartışma götürecek, örneğin, araştırmacının kendi ya da herhangi bir şekilde eser(ler)de rol almış kişilerin belleğine başvurulması gibi yöntemlerin benimsenmesi olmuştur. Burada özellikle altı çizilen nokta, araştırmanın belgesel boyutunun çok daha kapsamlı olmasının ve verilerin eleştirel bir yaklaşımla sağlamanın yapılması gerekliliğidir. Klasik sinema tarihi çalışmalarının tartışıldığı bir başka nokta da sınırlı analiz kategorileri doğrultusunda çalışmaların yapılmış olmasıdır. Başka bir deyişle, onlara göre, sadece bir ekol, dalga veya dönemden yola çıkılarak bir eser değerlendirilmiş, ya da, tıpkı bir eserden yola çıkarak bir yönetmeni, ya da bunun tersinde, bir yönetmenden yola çıkılarak bir eseri değerlendirmek gibi birbirini tekrar eden ve gerekliliği şüphe götüren çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Klasik sinema tarihi çalışmalarını eleştiren bu yeni nesil araştırmacılara göre, olaylar birbirlerine eklemlenerek gelişmektedir, dolayısıyla saptamalar ne tam olarak tek anlamlı ne de doğrudandır. Onlara göre yine, insan yaşamı ile özdeşleştirilerek “doğuştan”, “gelişimi”, “olgunlaşması” ve de “çöküşü” gibi basit betimleme biçimlerinin benimsenmiş olması, olguların kronolojik bir biçimde geliştiğinin varsayılmasına neden olmuştur. Oysa olaylar, tam da bunun aksine, çok daha dolambaçlı ve tartışmalı bir süreç izlerler. Geleneksel edebiyat ve sanat tarihinden yola çıkılarak yapılan sözü geçen yaklaşımlar, olayın esas çerçevesini kavrayamamakla eleştirilmektedir⁵⁹.

Sinema tarihine yaklaşımların yeniden gözden geçirilmesinde, yine yukarıda değinildiği gibi, yeni teknolojik imkânların devreye girmesi önemli bir rol oynamıştır. Filmlerin video ve DVD formatında piyasaya sunulması, arşivlerin oluşturularak üniversiteler ve çeşitli devlet kurumlarına teslim edilmesi, eski filmlerin restore edilip yeniden gösterime sunulması gibi araştırmacının olanaklarını geliştirmiştir. Bunun yanında yine uluslararası düzeyde sinema araştırmaları platformları düzenlenmiş, bu konuyla ilgili önemli fonlar ayrılmış, çeşitli ülkelerde kurulan sinematekler sadece filmleri arşivlemekle sınırlı kalmayıp, yeni araştırmalara destek vermiştir.

⁵⁹ Francesco Casetti, a.g.e. ss: 317-318

Tarih araştırmalarında yaşanan bu türde bir gelişim, tarihçinin çalışma yöntemlerinde de değişikliklere yol açmıştır. Sözü edildiği gibi temelde yazılı metinlerde var olan olayların bir araya getirilerek tarihsel bir sonuç çıkartma işleminin yanında artık tarihçi, tarihi besleyen, onu etkileyen ekonomi, sosyoloji, sosyal psikoloji gibi yan dallardan da yararlanmaya başlar. Bir olayı incelerken tarihçi artık biraz sosyolog ya da ekonomist olmaktan çekinmez, aksine elinin altındaki geleneksel metinlere (arşivler, resmi belgeler...) yeni görsel, işitsel malzemeler ekleyerek yöntemini geliştirebilir.⁶⁰ Günümüzde görsel malzemeye dayanan sistemler, geçmişi ve bugünü anlamak, açıklamak ve tarihe ilişkin bir farkındalık yaratmak için giderek daha da önem kazanmaktadır. Özellikle de XX. yüzyılı anlamak, tarihsel açıdan yorumlamak için sinema olmazsa olmaz bir malzeme haline dönüşmüştür. Hatta tarihi olayların aktarımında, yazılı metinlere kıyasla filmlerin çok daha çarpıcı ve akılda kalıcı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Topluluklar için filmler, yazılı metinlerden çok daha gerçekçi, dolayısıyla daha ikna edicidir.

Bu da doğal olarak sinemanın gerçekte, gerçeklikle olan ilişkisiyle doğrudan bağlantılıdır. Sinema toplumun bir aynası olarak görülmekte ve buradan yola çıkılarak filmlerde izlenilen görüntülerin gerçek dünyanın bir yansıması olduğu düşünölmektedir⁶¹. “Yansıma”, çünkü beyaz perdeye aktarılan görüntüler gerçeğin birebir kopyası değildir. Filmler, eğer bireysel ya da kitlesel tutumları biraz saptırıyorsa, bunun nedeni, topluma görüntüsünü yansıtan bir ayna tuttuğu için değildir. “*Filmleri, gerçeği yansıtmaya eğiliminde olan diğer metinlerden farklı kılan, geçmişin ve güncel olanın yeniden meydana getirilmesi ya da ikinci bir yorumunun yapılması değil aksine hem geçmişin hem de geleceğin yeniden inşası için giriştikleri istençtir.*”⁶² Bu görüşü bir yandan destekleyen ama aynı zaman da geliştiren Amerikalı kuramcı Robert A. Rosenstone, *Inventing Historical Truth on the Silver Screen* [Tarihsel Gerçeği Beyaz Perdede Yaratmak] adlı makalesinde sinema filmlerinin “tarihsel birer belge” olarak değerlendirilemeyeceği üzerinde yürütölen tartışmalara bir anlamda cevap verir. Ona

⁶⁰ Annie Goldmann, (1992), “Madame Bovary vue par Flaubert, Minelli et Chabrol”, içinde F. Garçon (ed) **Cinema et Histoire Autour de Marc Ferro**, Cinemaction n: 65, Corlet-Télérama, s: 133

⁶¹ G ülsenem Çobaner **Kurmacayla Belgeselin Buluşması: Buena Vista Social Club**, İleti-ş-İm, Galatasaray Üniversitesi İletişim Faköltesi Hakemli Dergi, 2004, sayı: 1 s: 1

⁶² Christian Delage., Vincent Guigueno **L’historien et le film**, Galimard, Paris, 2004, s: 14

göre, tarihsel filmlerin değerlendirilmesinin farklı yolları vardır. Bunlardan biri, “tarihsel bir filmin zaten bir çeşit tarih yapma yöntemi” olduğu üzerine kurulu olmasıdır. “*Tarih yapmak*” deyiminden geçmişe ciddi olarak anlam verme çabası kastedilmektedir.”⁶³ Filmlerden, doğru ve kesin tarihsel bilgiler sunmasını, sonuçların farklı boyutlarını vermesini, bir konu üzerindeki tüm olasılıklara değinmesini ya da ele alınan tarihsel konuya dahil tüm kahramanları ya da grupları ele almasını ve olayların geniş ve ayrıntılı açıklamasının yapılmasını, başka bir deyişle tarih kitaplarının yaptığıнын aynısını beklemenin yanlış olduğunu vurgular. Filmlerin, yazılı tarih gibi doğrudan bir ayna olmadığını, onların bir kurmaca, bir “inşa” olduğunu dolayısıyla, geçmişin izlerinin yorumlanmasına karşı taşıdığı sorumluluğun ve bunları aktarmadaki kurallarının yazılı tarihten farklı olması gerektiğinin altını çizer. Ona göre tarih, özellikle son iki yüzyıldan beri değişikliğe uğrayan ve gelişen, belirli kurallara ve uygulamalara sahip bir yazım şeklidir. Tarihsel film de yine belirli kuralları olan ancak bunları geliştirmek için sadece bir yüzyıla sahip olmuş bir başka biçimdir. Her iki biçimin de amacı aynıdır. O da şimdiki zamandaki bizlere, geçmişini anlamlı kılmaya çalışmaktır⁶⁴.

Tarihçi, geçmişini kelimelere dökerken, önemli gördüğü verileri ön plana çıkararak tarihi inşa eder. Bunun yanında geçmişini, hem görsel medya hem de dramatik yazım biçimlerinin ön gördüğü kalıplar çerçevesine uydurmak zorunda olan film yönetmeni ise “inşa etmenin” de ötesine geçerek, bir yerde bazı unsurları “icat” etmektedir. Bu durum da, uzun yıllar eleştirildiği gibi, tarihsel filmin bir zaafı olmaktan çok, onu güçlü kılan yönüdür. Hitchcock’un ifade ettiğii gibi, “*drama, sıkıcı tarafları dışarıda bırakılmış hayattır.*”⁶⁵ Dolayısıyla “hayat” ya da “tarih” yeniden kurgulanarak belirli argüman ve metaforlar doğrultusunda izleyicilerin geçmiş hakkında düşünmesine⁶⁶, tarihin onlar tarafından anlaşılır kılınmasına neden olunur. Bir film, bir olayı, bir kahramanı tek tek, her bir etken çerçevesinde ele almaktan çok, tarihsel bir takım anları

⁶³ Robert A. Rosenstone, “Inventing Historical Truth on The Silver Screen”, içinde **Film and History**, Cineaste, İlkbahar 2004, s: 29

⁶⁴ A.g.m, ss: 29-30

⁶⁵ Aktaran Rosenstone, a.g.m,s: 30

⁶⁶ Bu durumu, son yıllarda Türk sinema tarihinden, Tomris Giritlioğlu’nun 1999 yapımı “Salkım Hanım’ın Taneleri”, ya da yine aynı yönetmenin 2008 yapımı “Güz Sancısı” filmleri ve 2006-2008 sezonlarında ATV’de yayınlanan “Hatırla Sevgili” (Tomris Giritlioğlu) dizisinin yarattığı tartışmalar örnek vererek açıklamak mümkündür.

açıklayabilmek için tüm bunları bir araya getiren yeni unsurlar icat eder.⁶⁷ Benzer bir bakış açısından yola çıkan Amerikalı diğer bir tarihçi Robert B. Toplin, yönetmenlerin sadece birkaç olaydan ya da kilit birkaç isimden yola çıkarak hikâyelerini oluşturduklarını ifade eder. Ona göre bu seçimler de belirli bir görüşün ön plana çıkmasına da neden olur⁶⁸.

Dikkate alınması gereken bir başka nokta da aslında sinema filminde izlenen görüntülerin yönetmenin “gerçeği” olduğudur. Yani onun gerçek hakkındaki düşüncelerinin yansımasıdır. Bunun yanında, yönetmen bulunduğu noktadan düşüncelerini beyaz perdeye aktarır ancak bu düşüncelerinin biçimlenmesinde, başka bir deyişle kendi “gerçeğinin” oluşmasında sadece kendi dünya görüşü etkili değildir. Bazı sanatsal ve estetik kaygılarının yanı sıra varolan üretim koşullarından da etkilenir. Yani bir filmi yaparken sinemacının belirli bir oyuncuyu, belirli bir senaryoyu ya da belirli bir dönemi tercih etmesindeki nedenler de dönemin koşullarını ve gerçeklerini oluşturmaktadır. Tıpkı geçmişi yorumlayan tarihçi gibi yönetmen de içinde bulunduğu koşullardan doğrudan etkilenmektedir. Başka bir deyişle, bir sinema filminden yola çıkarak geçmişi yorumlama çalışmaları çerçevesinde, ekranda çıplak gözle görünenin yanında, görünmeyeni de dikkate almak gerekliliği ortaya çıkmıştır. Kimi tarihçiye göre, sinemanın tarihe karşı belirli bir sorumluluğu vardır ve bu nedenle sadece belirli filmler, tarihsel veri olarak ele alınmalıdır. Çünkü daha önce de söylendiği gibi sinema görselliğe dayandığı için ikna kabiliyeti yüksek, geniş kitlelere seslenebileceği, onlar üzerinde etkili olabileceği, onları yönlendirebileceği varsayılan bir sanat dalıdır. Dolayısıyla, sinemacılar belirli tarihi gerçeklerden sapamaz ya da onları değiştiremezler. Bu düşünce bir yanıla doğru olmakla beraber, sinemacının yaratıcılığına sınırlama getirmektedir⁶⁹.

⁶⁷ Rosenstone, a.g.m, s: 31

⁶⁸ Robert Bret Toplin, “Cinematic History, An anatomy of the Genre”, Cineaste, Bahar 2004, Issue 2, New York s:35

⁶⁹ François Albera, “Changer le monde?”, **Le Siecle du Cinéma**, Hors-Série Cahiers içinde, Kasım 2000, s: 43

1.4.Sinema Tarih kuramına yaklaşım yöntemleri

*“Film: ister gerçekliğin görüntüsü olsun ya da olmasın, ister gerçek ya da tümünden düşsel entrika olsun, Tarih’tir. Cereyan etmiş olan şey (ve neden olmasın, aynı şekilde cereyan etmemiş olan şey de), insanın inançları, niyetleri, hayal gücü en az Tarih kadar Tarih’tir.”*⁷⁰ Ferro’ya göre bu bakış açısıyla yaklaşıldığında iyi ya da kötü film yoktur. Pierre Sorlin filmlerin doğrulukları ya da yanlışlıkları üzerinde durmaktansa, araştırmacıların, bireylerin ya da kalabalık grupların kendi dönemlerini ne şekilde algıladıkları konusunu incelemeleri gerektiğini söyleyerek Ferro’nun savını desteklemektedir⁷¹. Ona göre kurmaca filmler, her nasıl olurlarsa olsun, tarihi metinlerden elde edilemeyecek toplumsal bilgiler sunarlar. Başka bir deyişle, filmlerin “gerçek tarihle” olan ilişkisi üzerinde durmaktansa, onların kendi dönemlerinin toplumsal tutumlarını ortaya koyan birer toplumsal belge olarak değerlendirmeleri gerektiğini ileri sürer⁷². Rosenstone, Wallowitz ve Carnes gibi tarihçiler de Ferro’nun sinemaya yaklaşım biçimini benimserler ve tarih yazımında belge görüntüler kadar dönemin sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel ortamını yansıtan konulu filmlerden hareket etmek gerektiğini söylerler. Marc Ferro, filmlerin, toplumda hakim olan, resmi söylemlerin bir anlamda karşı-anlatısını (contre-narration) oluşturma yetisinden de bahsetmektedir. Ona göre ilk bakışta sadece resmi ya da muhalif kişiler tarafından oluşturulmuş, belirli bir tarihsel düşüncenin hiçbir şey eklenmeden, filme uyarlanması olarak görülen bazı tarihsel kurmacalar, ikinci bir okumada tarihe bakışta, tarihteki ve hatta güncel toplumla ilgili “gizli/ saklı” bir takım bilgiler verebilmektedir⁷³. Robert Rosenstone, Ferro’nun filmlerin güncel toplumun “karşı- çözümlemesi” olabileceği düşüncesine ek olarak, filmlerin “geçmişin bir çeşit karşı- söylemi” (counter-discourse) oluşturduğundan söz eder⁷⁴. Bu da, Ferro’nun tabiriyle sadece bağımsız ve yenilikçi yönetmenleri değil, geleneksel yönetmenleri dahil eder. Rosenstone, Ferro’ya ek olarak, aracın (medium) bir şekilde tarafsız olduğuna vurgu yapar ve bir konunun anlamını

⁷⁰Marc Ferro, **Sinema ve Tarih**, Çev. Tuhan Ilgaz, Hülya Tufan, Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1995, s: 32

⁷¹ Pierre Sorlin,, **The Film in History: restarting the Past**, Barnes & Noble Books, London 1980, s: 57

⁷²a.g.e. s: 61

⁷³ Marc Ferro, a.g.e, s:32

⁷⁴ Robert Rosenstone, a.g.m. s: 33

kaybetmeden sözlü ya da yazılı tarihten aktarılabileceğini söyler. Yazılı veya sözlü tarihin sinemaya aktarılması, dolayısıyla ona görüntü, ses, renk ve hareket kazandırılması tarihe bakışımızı, onu algılayışımızı ve onun hakkındaki düşüncelerimizi de değiştirdiğini ifade eder. Geçmişin bu şekliyle ifadesi, aslında bir meydan okuma, bir kıskırtma ve bir paradokstur çünkü dünyanın sözde gerçekçi (literal) yorumu aslında hiç de gerçek değildir⁷⁵. Fransız sinema tarihçisi Michèle Lagny de sinemanın bu özelliği üzerinde durmaktadır. Ona göre sinema herşeyden önce bir “gösteri”dir ve bazı istisnaların dışında “tarih üretmek” için yapılmamışlardır⁷⁶. Evreni görüntüleyebilir ancak sadece “görüntü” üretir. Bu durumda ortaya başka bir sorun çıkmaktadır. O da filmlerin, “olgusal gerçek” ten (réalité factuelle) öte “temsili” düzeyinde bir anlam kazanmaları, temsillerin oluşturulması ve işlevleri; bunların gerçekle olan etkileşimleri üzerine düşünmeyi ve hatta tartışmayı zorunlu kılmasıdır. Bu tartışmalar da doğal olarak “temsili” ne anlama geldiğine “gerçek” ile olan ilişkisini anlamaya, hangi ölçülerde tarihe tanıklık ettiğine, gerçekler üzerinde hangi ölçüde müdahale ettiğine yönelik soruların oluşmasına neden olur⁷⁷. Marc Ferro da tam da bu noktadan yola çıkarak, sinemanın iki rolü üzerinde durmuştur: Bir “tanık” olarak sinema ve bir “edimci” olarak sinema.

Bu düşünceler doğrultusunda, herhangi bir çalışmaya başlamadan önce, başka bir deyişle, sinemada bir dönem, bir akım, bir yönetmen ya da bir film vs... gibi konular araştırılmadan önce sinemanın içine doğduğu ekonomik, toplumsal ve kültürel ortamların incelenmesi, bu ortam içerisinde sinemanın zamanla edindiği rollerin göz önünde bulundurulması gerekir.

Fransız sinema tarihçisi Michèle Lagny, birkaç yıldan beri artış gösteren sinemanın tarihle olan ilişkisi üzerine yapılan çalışmalarda, tam da sinemanın “kurmaca” olması nedeniyle, önemli metodolojik sorunlarla karşılaştığını ifade eder. Lagny, tarihçilerin, çok da alışık olmadıkları bu yeni araştırma alanına nasıl dahil olacakları konusunda tereddüt yaşadıklarını düşünmektedir. Başka bir deyişle, “1930’lu yıllardan beri ses ile

⁷⁵ A.g.m.

⁷⁶ Michele Lagny, “Histoire, Histoire culturelle, sémiologie”, içinde Odile Böchler, Claude Murcia ve Francis Vanoye (ed), **Cinéma et Audiovisuel, nouvelles images, approches nouvelles**, L’Harmattan, 2000, s:126

⁷⁷ a.g.m. s: 125

bütünleşen görüntü, bireylerin ya da grupların dünya ile ilişkilerini ne şekilde ifade etmekte?, “ne göstermekte ve nasıl göstermekte, kimin için ya da ne yapmak için göstermektedir?” sorularına cevap bulmaya çalışırlar. Bu sorulara aranan cevaplar beraberlerinde biçimsel, fonksiyonel, üretim ve algılama şekillerine yönelik ve çoğu zaman da klasik bir tarihçiyi çaresiz bırakan soruları da getirir. Bu durum tarihçilerin, son elli yıldır artan ve çeşitlenen sinema araştırmalarından destek almaya yönlendirir: sinemaya has anlatı biçimlerinin incelenmesi, filmlerin üretim ortamları ve yaratıcıları üzerine yapılan çalışmalar, bu filmlerin algılanması üzerine yürütülen çalışmalar, tarihçileri bir anlamda içinde bulundukları çıkmazdan kurtarmaktadır.⁷⁸

Bunun yanında karşılaşılabilecek başka bir sorun, tarih yazımına ilişkin yöntemin, sinema filmi incelerken kullanılmasıdır. Her ne kadar, tarihçi, benzer sorunları tarihi metinleri incelerken karşılaştı da ve onlarla yüzleşme konusunda deneyimli olsa da, çok da hakim olmadığı bu yeni alan olan sinema üzerinde uygulamada bazı sorunlarla karşılaşabilmektedir: Başlangıçta sorulan soruya, ya da ön görülen girişime uygun filmlerin bulunması, bunların arasından seçim yapılması ve ele alınması gibi. Belirlenen konuyu ele alan belirli bir tarih ve alan içerisindeki tüm filmlerin mi incelenmesi, yoksa temsil edeceği düşünülen belirli sayıda örneklem mi oluşturmaları gibi sorularla da karşı karşıya kalınmaktadır. Göz ardı edilmemesi gereken başka bir nokta da elde edilen belgelerin doğruluğu, kaynaklarının güvenilirliği, bunların kronolojik sıralanması ve içerik ile olan ilişkilerinin saptanması konusudur⁷⁹. Ancak, bu sözü edilen “sınırlamalar”, neredeyse tüm sosyal bilimlerde yapılan çalışmalarda karşılaşılan ve hemen tüm araştırmacıların aşına olduğu ve çözmek durumunda olduğunu söyleyebileceğimiz sorunlardır.

Michèle Lagny’nin dile getirdiği ve daha önce de sözü edilen bir başka sınır da tam da sinema filminin doğası ile ilgilidir. Sinema bir gösteri ürünüdür ve dolayısıyla tarihi bir belge oluşturmak gibi bir misyonu yoktur. Çoğu zaman sunulan görüntüler kurmacadır ve ele aldığı konular her ne kadar ciddi de olsa izleyiciye “iyi bir zaman geçirtmek” amacı güder. Ancak, burada belirtilmesi gereken nokta, bu durumun

⁷⁸ Michele Lagny, a.g.m, ss:125-126

⁷⁹ a.g.m. s: 125

kurmaca filmler için söz konusu olduğudur. Çeşitli kurumlar, çekilen sinema filmlerini belirli bir kategori içerisinde değerlendirmektedir. Bunlar, ana hatlarıyla özetlemek gerekirse “bilgilendirmek için haber; eğitmek için belgesel; eğlendirmek için kurmaca” filmleri olarak önümüze çıkar. Sözü edilen bu her kategori de kendine has eserler verir. Adından da anlaşılacağı gibi ilk ikisi gerçek dünyaya ait görüntülerin bir araya getirilip bilgilendirme ya da eğitme amacı doğrultusunda kurgulanmasını içerir. Üçüncü kategori ise, genel hatlarıyla daha çok bir senaryo yazımını, bir mizansen, çoğu zaman da bir dekor yaratılmasını gerektiren hayali bir hikâyenin görselleştirilmesini içerir⁸⁰. Bu sınıflamadan yola çıkarak, daha önce de belirtildiği gibi, ilk aşamada tarihçiler, araştırmalarında daha çok belge ve haber filmlerinden yararlanmışlar, üçüncü kategoride değerlendirilen kurmaca filmlerden de kaçınmışlardır. Ancak, belgesel ile kurmaca filmler arasındaki geçişkenlik bu tavrı tartışılır hale sokar. Sinemacının, gerçeğin görünmez yanını ya da görünenin ardında gizlenen anlamlarını ortaya çıkarmak için en önemli aracı hayal gücüdür. Bu yüzden kurmacaya atfedilen birçok özellik belgesel için de geçerlidir. Her iki tür arasındaki sınır oldukça belirsiz olmakla beraber, çoğu zaman da bir birini içermektedirler⁸¹. Jean-Luc Godard’ın ifade ettiği gibi, “sinema tarihindeki bütün önemli kurmaca filmler belgesele, belgeseller de kurmacaya el uzatır ve sonunda yalnızca tokalaşmakla kalmaz, birbirleriyle kucaklaşırlar.”⁸² Görünürde aralarındaki en önemli fark kurmacanın iskeleti sayılan bir senaryonun varlığıdır. Ancak, belgeselde bunun olmaması filme alınacak veya alınmış olan materyalin organizasyonuna engel oluşturmaz. Belgesellerde, film kurmacadan farklı olarak, çekimler sonrasında “kurgulanır”, kaotik bir malzemeye bir düzen verilir⁸³. Fransa’da belgesel filmler üzerine çalışan önemli bir araştırmacı olan François Ninney’in ifadesiyle “[...] her ikisinin bir başlangıca, merak uyandıran bir hikâyeye, iz bırakan bir finale yani dramatik bir yapıya ihtiyacı vardır. Yoksa yapılan şeyi kim seyreder?”⁸⁴. İster belgesel, ister kurmaca olsun, sinema doğası gereği geniş bir izleyici kitlesi üzerinde belli bir heyecan yaratması gerekir, aksi takdirde izleyici, kısa süre

⁸⁰ a.g.e s: 128

⁸¹ Gülşenem Çobaner, **Kurmacayla Belgeselin Buluşması: Buena Vista Social Club**, İletişim, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Akademik Yayını, sayı 3, Aralık 2005, s: 83

⁸² Jean-Luc Godard, **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard**, Etoile, Paris 1985, s: 182

⁸³ Gülşenem Çobaner, a.g.m. s: 84

⁸⁴ François Ninney, **Dans le réel, la fiction**, G.N.C.R, Paris, 1993, s: 16

içerisinde sinemaya sırtını döner⁸⁵. Sinema- tarih ilişkisi üzerine çalışacak olan tarihçi, her durumda “gerçek olamayan bir görüntü” ile karşı karşıyadır. Çalışmalarında ele almayı tercih ettiği belgesellere de, tıpkı kurmaca filmlere olduğu gibi şüpheyile yaklaşmalı, karşısındaki görüntüleri sorgulamalıdır⁸⁶. Belgesellerde yer alan tüm objeler, toplumsal hayal gücünde başka şeylerin sembolüdür ve semboller küçük kurmacaların yapı taşlarıdır⁸⁷.

Buradan yola çıkarak, vurgulanması gereken önemli nokta, belgesel ya da kurmaca, filmler ister tarihsel ya da güncel olsun, toplumsal alışkanlıklar ve var olan stereotipler hakkında önemli ipuçları barındırırlar ve sırf bu özellikleri sayesinde de tarihsel bir metin niteliği taşırlar⁸⁸.

Tarihçi, bulgularını elde etmek ve bunların bir belge olarak değerini belirlemek için görüntüyü, kurguyu ve hatta filmin düzenini incelemek durumundadır. Çoğu zaman filmin teması ve diyaloglardaki sözleri değerlendirmek yeterli olmaz. Sinema filmi görsel-işitsel bir üründür, dolayısıyla, gerçek ile olan ilişkisi kendine has yapısıyla biçimlenir.

1.5. Sinema -Tarih Kuramına Farklı Yaklaşımlar

Yukarıda da değinildiği gibi, 1950’li yıllardan itibaren yoğun olarak üzerinde tartışılan, yeni yöntemler geliştirilerek, sinemanın “tarihsel” süreç üzerindeki rolüne değinen çalışmalar söz konusu olmuştur. Bu çalışmalarda, tam da Bourdieu’nün de üzerinde durduğu şekilde farklı alanların iç içe geçmesiyle yeni yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu çalışmalar, araştırmacıların sordukları sorular ve sinemadan bekledikleri cevaplar doğrultusunda, kendi içlerinde de bir gruplaşmaya neden olmuşlardır. Burada altının çizilmesi gereken bir nokta, bu gruplaşmanın tıpkı daha önceki kuramlarda olduğu gibi, keskin çizgilerle birbirlerinden ayrılmadıklarıdır. Tıpkı bir toplumu

⁸⁵ Robert B. Toplin, , “Cinematic History, An anatomy of the Genre”, Cineaste, Bahar 2004, Issue 2, New York, s:35

⁸⁶ Gülsenem Çobaner, a.g.m s: 85

⁸⁷ Jean-Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, **Esthétique du film**, Nathan, Paris 1999, s: 72

⁸⁸ Michele Lagny, a.g.m. s: 128

oluşturan özelliklerde olduğu gibi, onun bir aynası olan sinemayı etkileyen, varlığını biçimlendiren özellikler, bir bütünü oluşturur. Dolayısıyla, her ne kadar belirli bir bakış açısından yola çıkılmışsa da, onu çevreleyen unsurları da göz önünde bulundurarak, onları da göz önünde bulundurarak incelemenin gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Buradan yola çıkarak, Casetti'nin de önerdiği şekilde, "sinema-tarih" kuramı çerçevesinde yapılan çalışmaların, tıpkı genel anlamıyla sinema üzerine yürütülen çalışmalarda olduğu gibi kendi içlerinde gruplaştıklarını söyleyebiliriz. Bunların ilki, "estetik-dilbilimsel tarih", diğeri "sosyokültürel tarih", üçüncüsü de "ekonomik-endüstriyel tarihtir"⁸⁹

1.5.1 Estetik-dilbilimsel Tarih

Daha önce de aktarıldığı gibi, daha klasik bir bakış açısına sahip olan bu yaklaşım, doğrudan eserler ve onların yaratıcılarıyla ilgilidir. Aynı zamanda da belki de yaklaşımlar arasında en çok değişime uğrayanı da odur. Daha dar bir alan üzerinde çalışmayı ön gören bu yaklaşım, artık daha geniş kapsamlı sorularla yöntemini zenginleştirir. Burada söz konusu olan sinemanın hangi biçimsel yöntemleri tercih ettiği, hangi türde malzeme ile çalıştığı, hangi biçimde sanatsal olayları etkilediği, hangi türde ideolojik ve kültürel düşünceler barındırdığını keşfetmektir. Dolayısıyla tek tipte filme ya da kronolojik bir sıralamaya bağımlı kalmadan sinemanın bir iletişim ve ifade biçimine dönüşme sürecini incelemeyi öngörür⁹⁰. Daha önce açıklanan yöntemlerde, filmlerden yola çıkılarak bir toplumun analizinin yapılması amaçlanırken, bu yaklaşımda tam tersine bir yöntem izlenerek, bir anlamda filmleri üreten ortamdan çıkarak bir esere, esreler bütününe ulaşılır⁹¹. İzlenen yöntem doğrultusunda, her bir filmin ortaya çıktığı kültürel bağlam, o dönemi nitelendiren entelektüel oluşumlara ve eserin yaratıcısının etrafındaki kişisel ve profesyonel ağlara özellikle dikkat ile belirlenir. Daha sonra filmin temelini oluşturan çalışmalar keşfedilir, gündelik yaşama ilişkin yapılan göndermeler tespit edilir ve teknik ve üretim tercihlerinin etkileri tartılır.

⁸⁹ Francesco Casetti, **Les théories du cinéma depuis 1945**, Nathan, Paris, 2000, ss: 320-337

⁹⁰ Tim Bywater, Thomas Sobchack, **Introduction to Film Criticism, Major Critical Approaches to Narrative Film**, Longman, New York, 1989, s:145

⁹¹ Francesco Casetti, a.g.e. ss: 330-331

Tüm bunlar gerçekleştirildikten sonra film(ler)in analizine geçilir.⁹² Bu yöntem, bir yandan her filmin varoluş koşulları, yani filmi film yapan unsurları ortaya çıkarmayı, diğer bir yandan da her filmin etrafında oluşan “sanal metin”, yani bir konuya hafifçe değinilmiş bile olsa, satır arasında kalmış olgular açığa çıkarmayı amaçlar.

Sinema tarihine bu yönüyle katkıda bulunan araştırmacılardan David Bordwell, Janet Staiger ve Kristin Thompson *The Classical Hollywood Cinema, Film Style and Mode of Production* [Klasik Hollywood Sineması, Film biçimi ve Üretim Biçimleri] adlı eserlerinde, 1917-1960 yılları arasında Amerikan sinemasının klasik dönemini üç ana eksen çerçevesinde incelemeyi teklif ederler. Bunlardan ilki, *anlatı*, temsil edilen olgular arasında paralellik kurarak, sebep-sonuç ilişkisi üzerine durur; ikincisi devamlılık ve belirli bir çizgisellik içeren *zaman temsili*, bir diğeri de *mekan temsili*dir⁹³. Bordwell ve diğer araştırmacılar, her üç unsurun üzerinde ayrıntılı bir şekilde durulması gerektiğini ifade ederler. Onlara göre, bu sayede bu unsurların var olan kurallar çerçevesinde üstlendikleri rolün tanımını yapılabilmektedir. Bu yaklaşım araştırmacılara, Klasik Hollywood sinemasının prensiplerini belirlemelerini sağlamıştır. Bir yandan teknolojik, ekonomik ve endüstriyel yapılanmayı ve bu özelliklerin kullanımının yarattığı dil açığa çıkarken, diğer bir yandan da “yapılandırılmış film geleneği” önce dilbilimsel, daha sonra da üretim normlarının geliştirilmesine neden olur. Bu da aslında sinemanın iki yüzünü açığa çıkardığını düşündürebilir.

Bu yaklaşımı benimseyen ve bir anlamda Bordwell ve ekibinin çalışmalarıyla birleşen bir diğer araştırmacı Fransız Noël Burch’tur. Burch’un amacı, bir filmi oluşturan öğeleri tanımlamaya çalışmak, var olan imkânların nasıl bir araya getirilip kullanıldığını tespit etmektir. Bunu yaparken de temelde film içerisinde varolan çatışmaların yarattığı ve film içerisine yayılmış “diyalektik unsurları” inceler. Bunun sonucunda da “film yazını” aydınlanacak, gizli kalmış çatışmalar ortaya çıkarmayı amaçlar. Burch, film içerisine yayılan diyalektik unsurları farklı düzlemler çerçevesinde incelemeyi önerir. Buna örnek olarak, fotografik düzlemde, net olan ile flu olan; film şeridinin akış sürecinde normal bir hızda giden bir görüntünün birden hızlanması, ya da

⁹² A.g.e. s: 331

⁹³ David Bordwell, Kristin Thompson, Janet Staiger, a.g.e.

yön değiştirmesi...; mekansal düzlemde çerçeve içinde olanla çerçeve dışında olan arasındaki çatışmalar verilebilir.⁹⁴

Sinema tarihine estetik ve dilbilimsel yönden yaklaşım, bir anlamda “biçimlerin tarihini” yapmak anlamına da gelir. Daha önce de belirtildiği gibi, bir bütünden yola çıkılarak ayrıntıyı anlatma eğiliminde olan bu yaklaşımın yanında sinema-tarih ilişkisinin oluşturulmasında daha geniş bir alanı kapsayan başka eksenler de söz konusudur.

1.5.2 Sosyokültürel tarih

Sinemanın sosyolojik yönü ile ilgilenen çalışmalar özellikle 1970’li yıllardan itibaren hız kazanmıştır. Bu çalışmalarda bir yandan sinemanın, bir toplumun tutum ve eğilimlerini yansıtmaya kapasitesinin altı çizilir. Başka bir deyişle, bir topluluğun düşünce ve eylem biçimlerinin bir tanığı; bir kültürü biçimlendiren hareket, alışkanlık, özlem, şüphe, tutku ve inançlarını yani bir toplum içerisinde sembolik anlamlarıyla birlikte gerçekleştirilen tüm eylemlerin bir aynası olarak değerlendirilir. Diğer bir yandan, sinemanın toplumsal süreçler üzerindeki etkisine de değinilir: toplum içerisinde var olan kanaatleri yıkma ya da aksine onları daha da derinleştirme; ilham kaynağı olabilecek modeller üretme; bastırılmış özelemleri gün ışığına çıkarma. Başka bir deyişle burada toplumsal bir edimci rolü ışığa çıkarılır. Sözü geçen bu rol beraberinde bir takım soruları da doğurur. Temelde iki ana eksen çerçevesinde birleşen bu sorulardan ilki, yaşam ve düşünce biçimlerinin değişimini sinema ne ölçüde değerlendirip yansıtabilmektedir; diğeri ise sözü geçen bu değişimlere ne ölçüde ve ne şekilde katkıda bulunmaktadır. Bu iki eksen, bir yandan toplumun bir aynası, diğeri taraftan da toplumsal bir edimci olarak sinemanın iki yönünün altını çizer.

⁹⁴ Noël Burch, **Une praxis du cinéma**, Folio Essais, Paris, 1986

Bu yaklaşım içine dâhil olan çalışmaların başında, sinemanın siyaset ile olan ilişkisini ön plana çıkaran yaklaşımlar söz konusudur. Araştırmacılar, belirli bir dönem ve mekânda ve özellikle devletin, partilerin, çeşitli güç odaklarının, ekonomik güçlerin, kamusal ya da özel baskı gruplarının müdahaleleri karşısında sinemanın üstlendiği rolü, edindiği konumu araştırmayı, tartışmayı amaçlarlar. Michacel Ryan ve Douglas Kellner, sinemanın siyaset ile ilişkisini, sinemanın ortak bir bellek oluşturması, gerçeklik unsuru yaratması ve görsel karşılıklara uyması çerçevesinde açıklarlar. Bu özellikleri nedeniyle sinemanın, farklı ideolojik yaklaşımların, iktidarların, genel anlamıyla siyasetin aracı olduğunu savunurlar. Onlara göre “sinemada yatan politik çıkarlar son derece güçlüdür, çünkü filmler toplumsal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşüncüyü yönlendirerek toplumsal kuramları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır.”⁹⁵ Robert Toplin’in de daha önce belirtilen ve gerçekleştirilen her filmin temelde yaratıcılarının ideolojisini yansıttığı görüşünü destekleyen düşünceye ek olarak Ryan ve Kellner, filmlerin herhangi bir durumu yansıtmaktan çok o durumun tasarlanan belli bir biçimini oluşturmak üzere seçilmiş ve bir araya getirilmiş temsili öğeler yoluyla bir takım tezler ileri sürdüklerini, bunu yaparken de seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını telkin ettiklerini ifade ederler.⁹⁶ *Politik Kamera* adlı eserleri, Hollywood filmlerinin ideolojisi üzerine araştırmayı kapsar. Yazarlar, 1967 sonrasında üretilen Hollywood filmlerin büyük çoğunluğunun Amerikan kültürü üzerine önemli siyasal etkilerinin olduğunu savunurlar. Ferro ve diğer sinema tarihçilerinin çalışmalarına da bir anlamda gönderme yaparak, sözü geçen dönemde ideolojik filmlerin bile Amerikan kültürünün gündelik dokusunu oluşturan kaygı, arzu ve ihtiyaçları çok da farkında olmaksızın resmettiklerini, tutucu denilebilecek bir dönemde bile, Amerikan toplumundaki ilerici potansiyele sahip alt akımları görünebilir kıldıklarını vurgularlar⁹⁷.

Filmlerden yola çıkarak bir anlamda Amerikan ideolojisinin, dolayısıyla toplumunun gelişimini aktaran bu tür eserlerin yanında, yine siyasal bir perspektif

⁹⁵ Michacel Ryan, Douglas Kellner, **Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, çev Elif Özsayar, Ayrıntı, İstanbul 1997, s: 38

⁹⁶ a.g.e s: 18

⁹⁷ a.g.e. s: 19

çerçevesinde, sinemanın siyasal iktidarlar tarafından ne şekilde kullanıldıklarını (gerek Sovyet sineması, gerek Nazi sineması), kanun maddeleri, parlamento tutanakları ya da kamuoyu tartışmalarını içeren yoğun belgelere dayanarak açıklayan eserler de söz konusudur⁹⁸.

Sinema tarihine sosyokültürel yaklaşımlar içine dahil edilebilecek bir başka bakış açısı da filmlerin toplumsal gerçekleri temsil edişi çerçevesinde döner. Bu gerçekler, ya belgeseller aracılığı ile “doğrudan”- ki bunların doğrudanlığı konusundaki tereddütlerden daha önce söz edilmişti- ya da hayal gücünü devreye sokan az çok güncel bir konuya değinen kurmaca filmler vasıtasıyla verilir. Burada altı çizilen, bireyler, topluluklar, yaygın alışkanlıklar, toplumsal korkular, yaşam biçimlerinin sinemaya yansıyış şeklidir. Bu yaklaşım biçiminin öncüsü, daha öncede değinilen Siegfried Kracauer’ın *Caliagari’den Hitler’e* adlı yapıtı sayılır. Alman Dışavurumculuğu’nun doğuşuna ve yükselişine tanıklık eden Kracauer, 1947 yılında yazdığı bu kitapta 1920’li yıllarda Alman sinemasının hangi yolla ve hangi ölçüde Nazizmin gelişini öngörebildiğini ortaya koyar. Weimar Cumhuriyeti sürecinde hemen hemen üretilmiş tüm filmleri inceleyerek, çekim ve gösterim koşullarını ortaya dökerek, bu filmleri üreten toplumla onları bağdaştırır. Kracauer, belirli bir dönemde bir toplumun psikolojisini tanımlamaya çalışırken o toplumun eğilimleri, düzeni, istekleri ve ihtiyaçlarını filmlerden yola çıkarak açıklar. İncelediği dönemin siyasal ve ekonomik açıklamalarının yanında daha az belirgin olan ve dolayısıyla daha az dikkat çeken noktaları filmlerde yakalayıp “Weimar dönemi Alman zihniyetini aydınlatmaya çalışır. Kracauer’e göre, sinema ile toplum psikolojisi arasındaki ilişki doğrudan ve tek anlamlıdır: Ona göre eğer bir yansıma söz konusu ise, sinema bir psikolojiyi yansıtmaktadır. Eğer, incelenen filmlerin çoğunda bir otorite söz konusu ise, bu Almanya’nın bir yandan otorite arayışı içinde olduğunu ama aynı zamanda da ondan korktuğunu ifade eder; ya da eğer hemen her filmde bir vampir ya da hortlak ortaya çıkıyorsa bu da o toplum içerisinde var olan korku ve gizem merakını ortaya koyar.

⁹⁸Bunlara örnek olarak, Fransa’da Paul L glise’in Vichy döneminde sinema üzerine yapt ı, *Histoire de la politique du cin ma français: Le cin ma de la Troisi me R publique* [Fransız Sinemasının Siyasal Tarihi:       Cumhuriyet döneminde Sinema] sözü geçen dönemde, sinemanın nasıl koruma ama aynı zamanda kontrol altına alınd ığını, diğ er taraftan da profesyonel bir örgütlenmeye doğru gidildiğini gösterir; Jean-Pierre Jeancolas’ın *Le cin ma des français: la V me R publique* [Fransızların sineması: Vinci Cumhuriyet] (1979, Stock) sinemanın nasıl bir propaganda aracı olarak kullanıld ığını ortaya çıkarır.

Filmler içerisinde var olan bu imgelerden yola çıkarak, Hitler'in aslında toplumsal bir fenomen olduğunu vurgular⁹⁹.

Benzer bir yaklaşım bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturan Marc Ferro'nun ve Pierre Sorlin'in çalışmalarında söz konusudur. Ferro'ya göre sinema gerçeği birkaç katmanda temsil eder: filmler olayların bazı yönlerini açığa çıkaran ancak bazılarını da saklayan hikâyeler anlatırlar; bir yönetmenin ve içinde bulunduğu toplumsal çevrenin bir temayı ele alış biçimlerini ele veren bir dil kullanırlar; bir toplumun saklı ideolojisini ortaya çıkaran tepkiler yaratırlar¹⁰⁰.

Pierre Sorlin, filmlerdeki yansımanın hem genişletilmesi hem de bir adım daha ötesine geçmesi gerektiğini düşünür. Ona göre bir film, bir toplumun eğilimlerini ve ilgi alanını açığa çıkarmadan önce içinde geliştiği düşünce perspektifini ele vermelidir, başka bir deyişle neyi göstermeye karar verdiğinden önce neyin gösterilebilir olduğunu aktarmalıdır. Buradan yola çıkarak, “görünür olan” kavramını ortaya atar. Bireyler, dış dünyayı “olduğu gibi” değil kendi alışkanlıkları, kültürleri, beklentileri, başka bir deyişle kendi bulunduğu ortam doğrultusunda algılar. “Görünür” (le visible) olan, yönetmenlerin kolaylıkla gösterilebilir olduğunu düşündükleri ve izleyicinin herhangi bir çaba sarf etmeden, kolaylıkla anlayabildikleridir. Bunun yanında, Ferro'nun da önerdiği gibi görünür olmayana yani, görüntülerin söylemediklerine dikkat etmek gerekmektedir. Sorlin, ayrıca fazla ayrıntılı olarak verilenin de “görünür olan”dan farklı bir şeyler söyleyebileceğini düşünür. Ona göre her durumda gösterilenin ötesine gitmek gerektirir. Sinema, bir yandan görüntüleri derlerken aynı zamanda onları üretir de. Dolayısıyla doğrudan gerçeği değil de izleyicinin tanıyıp kabul ettiği gerçeğin fragmanlarını gösterir. Burada söz konusu olan, ya bir kültürün gerçeğin hangi türde “imgesini” verdiğinin ya da bir kültürün “gerçeğin imgesi” hakkındaki fikrinin belirlenmesidir¹⁰¹. Bu yaklaşım, “görünür olanı” daha da geliştirip, yeni imgeler sunulmasını öngörür.

⁹⁹ Siegfried Kracauer, **From Caligari to Hitler : a psychological history of the German film**, Princeton University Press, 1974

¹⁰⁰ Marc Ferro, **Cinéma et Histoire**, Gallimard, Paris, 1993

¹⁰¹ Pierre Sorlin, **Sociologie du cinéma, ouverture pour l'histoire de demain**, ss: 68-74

Yine bu bakış içerisinde dahil edilebilecek olan bir başka yaklaşım, bir toplumun kendini tanımlayış biçiminin (autorepresentation) filmler aracılığıyla araştırılmasıdır. Dana Polan, 1986 yılında yayınladığı *Power and Paranoia. History, Narrative and the American Cinema 1940-1950* adlı kitapta, Amerikan toplumunun sözü geçen tarihlerde, hiç de düşünüldüğü gibi barışçı, avutucu ve “aileyi” ön plana çıkaran ideolojiyi savunmadıklarını ortaya çıkarmıştır. Aksine, yeniden yapılanan bir toplumun endişeleri ve rahatsızlıkları incelen filmlere yansımıştır¹⁰².

Sinema filmlerinden yola çıkarak sosyokültürel tarih oluşturma çabalarına, sinema sektöründe çalışanların yaşam biçimleri ve çalışma koşulları üzerinde yürütülen çalışmalar eklenebilir. Bir anlamda “sinema ortamı” ve çalışma koşulları incelenerek, bir toplumun alt yapısını betimlenmeye çalışılır. Benzer bir yönelim, yine “sinema dünyası” içerisinde kalarak filmlerin dağıtımı ve tüketimi üzerine yapılan çalışmalar için söylenebilir. Burada amaçlanan bir yandan, sinema salonlarına gelen kitlelerin yapıları, cinsiyetleri, yaş grupları, toplumsal konumları, eğitimleri, ilgi alanları, sinemaya gitmenin dışında sinema ile ilgili faaliyetleri (dergi satın alma, eleştirileri takip etme gibi...) incelenerek sinemanın kültürel etkisi tartışmak; diğer bir yandan da, sinema salonlarının durumu, mimarileri, şehirdeki konumları ve zaman içerisindeki değişimleri gibi unsurlarla içeriksel etkilerini aydınlatmaktır¹⁰³. Bu çalışmalar, bir toplumda var olan alışkanlıkların, başka bir deyişle “göreneklerin tarihini” yazılmasına da ön ayak olur¹⁰⁴.

1.5.3 Ekonomik-endüstriyel Tarih

Sinema, yapısı itibarıyla yüzlerce kişiyi, üretimden dağıtıma, reklamdan basına birden çok sektörü doğrudan etkileyen bir kültürel endüstri ürünüdür. Dolayısıyla onun bir sanayi olarak doğuşu, oluşturduğu endüstriyel yapı, bir ülkede çekilen filmlerin

¹⁰² Francesco Casetti, a.g.e. s: 327

¹⁰³ Buna örnek olarak bkz Laurent Creton, Kristian Feigelson (der), **Villes cinématographiques, cine-lieux**, Théorème sayı 10, Sorbonne Nouvelle yayınları, Paris 2007

¹⁰⁴ Francesco Casetti, a.g.e. s: 329

ortaya çıkış sürecini de belirler. Tim Bywater ve Thomas Sobchack'ın da belirttikleri gibi sinema bir kurum, bir ruh hali ama aynı zamanda büyük bir ticaret alanıdır.¹⁰⁵

1970'li yıllara kadar, sinema – tarih çalışmaları kapsamında gerçekleştirilen araştırmaların büyük çoğunluğunda sinema filmi bir “eser” olarak değerlendirilmiş, onun teknik, ekonomik ve endüstriyel alt yapısı bu bağlamda, doğrudan eserle ilişkili olarak ele alınmıştır. Çoğu araştırmacı, sinemasever, filmin bir “ürün” olarak değerlendirilmesinden rahatsızlık duymuştur ve “sanat sineması” ile “ticari sinema” arasında ayırım yapar, bu da finansal zorunluluklar ve edebi gereklilikler arasındaki çekişmelerin “stereotip/klişe çekişmeler olarak değerlendirilmesi için bahane oluşturur. Parasının peşinden koşan yapımcı ile “fazla para harcama” eğiliminde olan yönetmen arasındaki bu çekişmeler, bazı filmlerin çekilememesine, deneysel bir takım çalışmaların sonucunda uzun olan bazılarının kısaltılması nedenlerine bağlanır¹⁰⁶. Çalışmalarda, sinemanın finansal boyutu sözü edilen kapsamda ele alınırken, sinemanın tekniği, ancak çok özel bir takım efektler kullanılmışsa değerlendirme kapsamına alınır. Oysa sinema oldukça ağır sayılabilecek bir teknolojiye dayanan bir sanat dalıdır ve filmler de bir endüstrinin doğmasına neden olmuşlardır.

Daha önce de belirtildiği gibi sinema olayı, bilimin ve tekniğin gelişimi ile doğrudan ilişkilidir ve bir toplumun endüstriyel yapılanmasına paralellik gösterir. Dolayısıyla sinemanın tarihini oluştururken hem teknik, hem de ekonomik tarihi de göz önünde bulundurmak gerekir. Bu çalışmalar gerçekleştirilirken bazı temel sorular ortaya çıkar. Bunlardan bazıları, sinemanın aynı zamanda bir “aygıt” olması onun amaçlarına ulaşmasında oluşturduğu baskı; bir üretim yönteminin değişmesi ya da bu değişime karşı direnişin yol açtığı daha geniş kapsamlı değişiklikler; aynı zamanda bu sektörün mantığını oluşturan unsurlar, diğer gösteri sanatları, kültür endüstrileri ya da boş zaman faaliyetleri ile olan ilişkileri üzerine yoğunlaşır.

Sinemanın endüstriyel tarihi, genel anlamda sinemayı doğrudan ilgilendiren ekonomik değişkenlerin incelenmesini kapsar. Diğer yöntemlerden farklı olarak, sinema

¹⁰⁵ Tim Bywater, Thomas Sobchack, a.g.e., s: 153

¹⁰⁶ Michele Lagny, a.g.e. s: 137

filmini etkileyebilecek sosyolojik ve siyasal etkenler üzerinde durmaz. Bu yaklaşım, tüm ekonomik stratejilerin uzun vadeli kar sağlanmasını hedeflediği iddiasında bulunur, dolayısıyla sinemayı endüstriyel bir sektör olarak değerlendirmeyi ve yapı, yatırım ve performans kavramları çerçevesinde incelemeyi teklif eder¹⁰⁷.

Yazılan birçok ekonomik tarih, özellikle de Hollywood tarihi söz konusu olunca farklı modeller benimsenerek gerçekleşmiştir. İlk dönemlerde, büyük yapımcıların hikâyeleri araştırmacıları etkilemiş, örneğin MGM'in yöneticisi Louis B. Mayer gibi Hollywood'un kaderini belirleyen büyük şirketlerin hikâyeleri ile sınırlı kalmıştır. Bunun yanında, daha ilerideki yıllarda, Marksist düşünce biçimi çerçevesinde sinemanın para ile daha doğru bir ifadeyle Wall Street ile olan ilişkisini sorgulayan çalışmalar ortaya çıkar¹⁰⁸. Wasko'nun Hollywood'un iplerinin New York borsasınca çekildiği iddiasına karşılık, Douglas Gomery, Wasko'nun aksine, yapım şirketlerinin geliştirdikleri ve bir anlamda Amerikan sinema endüstrisinin ana parçasını oluşturan sistem sayesinde 1930'lu yıllardan itibaren kendi kendilerini finanse edebildiklerini söyler. Ona göre, bu yapım şirketlerinin işleyiş şekillerinden yola çıkarak bir endüstriyel tarih yazmak mümkündür¹⁰⁹.

1964 yılında Amerikalı araştırmacı Thomas Guback, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerikan ve Avrupa sinema endüstrileri arasında bir kıyaslanma yapar ve bu iki kıta arasındaki dengesizliği, doğrudan ekonomi, üretim organizasyonu ve ürün politikalarındaki derin farklılıklara bağlar, ona göre ideolojik bir yayılma aracı olarak görülen Amerikan sinema endüstrisi Amerikan yönetiminden ve de özellikle de Savunma departmanından önemli bir destek görür. Guback'in yaklaşımını benimseyen Douglas Gomery, Robert Allan ile birlikte yazdıkları ve alanlarında önemli bir referans sayılan *Film History, Theory and Practice* [Film Tarihi, Kuram ve Uygulama] (McGrow-Hill, New York, 1985) adlı kitaplarında, Guback'ın ekonomik süreçten kültürel sürece çok hızlı bir şekilde geçmesini eleştirirler. Onlar, film ürünlerinin diğer

¹⁰⁷ a.g.e. s. 160

¹⁰⁸ Bu alanda gerçekleştirilen ve sinemanın finansal boyutunu inceleyen en önemli çalışmalardan biri Janet Wasko'nun 1982 yılında yayınladığı **Movies and Money: Financing the American Film Industry**, Norwood, New Jersey, Ablex Publishing Corporation, sayılmaktadır.

¹⁰⁹ Douglas Gomery, **Hollywood Studio System**, British Film Institute, 2005 ss: 15

ticari mallar gibi görülmesi gerektiğini ve sinemaya da klasik ekonomik analizlerin kuralları çerçevesinde yaklaşılması gerektiğini savunurlar. Kitap, liberal bir modelden yola çıkarak sanayi alanına uygulanan bir pazar ekonomisinden söz eder. Temelde, bu modelin oluşmasında teknolojik koşulların, uygun malzemenin erişilebilirliği, fiyat esnekliği, alım-satım modellerinin varlığı vb... gibi şartlar öne sürülmüştür.¹¹⁰ Uygulanan bu model vasıtasıyla Allan ve Gomery, Amerikan sinemasının özelliklerini oluşturan unsurları açığa çıkarmanın yanında, belirli bir süreç içerisinde alınan bazı kararlardan ve uygulamalardan neden bazılarının başarılı, diğerlerinin de başarısız olduğunu vurgulamışlardır¹¹¹.

Sinemanın bu çerçevede incelenmesi başlangıçta beraberinde bazı sınırlılıkları da getirir. Çoğu zaman bu alan, özerk bir mantığa sahip başlı başına bir sektör olarak değerlendirilmiştir. 1980 sonrasında gerçekleştirilen yeni çalışmalar, bu sınırların genişletilmesini öngörmüş, sinema aygıtının “yapısını” betimleyen “üretim biçimlerinin” yanında, işleyiş “felsefesini” ele almıştır. Bir yandan işin örgütlenmesi, finanssal sistem, teknik yapılanma incelenirken, diğer bir yandan da filmin basit bir ürün mü yoksa bir ifade biçimi mi; gerçekleştirilen bu faaliyete yüklenen anlam (yaratıcılık mı yoksa meslek mi?), konumladığı alan mı (kültür mü yoksa gösteri mi?); ucuz bir film mi yoksa yüksek bir kültür ürünü mü sayılması gerektiği gibi daha epistemolojik sorulara da yer verilir¹¹².

Görüldüğü üzere, aslında sinema- tarih ilişkisi çok katmanlı bir çalışmayı ve birçok bilim alanını bir araya getiren bir yaklaşımdır. Marc Ferro, sinema-tarih kuramına katkıda bulunurken net bir yöntem belirtmemekle birlikte, sinemayı, aşağıda açıklandığı gibi dört ana eksen çerçevesinde incelemeyi önerir¹¹³.

¹¹⁰ Robert Allan, Douglas Gomery **Film History, Theory and Practice**, McGraw-Hill, New York, 1985, ss: 138-152

¹¹¹ Francesco Casetti, a.g.e. s: 322

¹¹² Francesco Casetti, a.g.e. s: 324

¹¹³ Marc Ferro, **Cinéma et Histoire**, Gallimard, Paris, 1993, ss: 19-27

1.5.4 Marc Ferro ve Yöntemi

Sinema ilk olarak tarihin bir edimcisi olarak karşımıza çıkar. Kronolojik açıdan bakıldığında sinema ilk olarak bilimsel gelişmelerin bir aracı olmuştur. Edward Muybridge ya da Marey hareketli fotoğraflar üzerine gerçekleştirdikleri çalışmaları Bilimler Akademisine sunmuşlardır, günümüzde de tıp kamerayı bilimsel amaçlar çerçevesinde kullanır. İcadının daha ilk yıllarında askeri amaçlarla da kullanılmış, örneğin düşman ordularının cephaneleri görüntülenmiştir.

XX. yüzyılın ilk yıllarında, sinemanın yeni bir teknolojik araç olarak görülmesinin yanı sıra bir sanat dalı ve hatta bir endüstri dalı olarak değerlendirilmeye başlamasıyla birlikte çok da farkında olmaksızın Tarih'in yazılışına müdahalede bulunur. Çekilen belgesel ya da kurmacalar, geçmişi günümüze aktaran önemli eserlerdir. Kimi ülkelerde kral ve kraliçelerin (İngiltere) ya da sultanların (Osmanlı) geçit törenleri kayıt edilirken, başka ülkelerde trenler, sergiler ya da cumhuriyetçi kurumlar gibi yükselen burjuvazinin icatları görüntülenir. Bununla birlikte kurmaca alanında ilk ortaya çıkan örnekler propaganda filmleridir.

Sinemanın propaganda amaçlı kullanımı ve toplumlar üzerindeki etkisi kısa sürede idareci kadrolar tarafından keşfedilir, dolayısıyla sinemayı kendi hizmetlerine sokmaya çalışırlar. Bunun ilk örneğini, daha önce sinemanın tarihsel sürecinden söz ederken değinildiği gibi Sovyetler Birliği gerçekleştirir. Sinema, Devrim'i ve niteliklerini, bu birliği oluşturan ülkelere yayma aracı olarak kullanılmıştır. Benzer amaçlar Batı sinemasında da görülmüştür. En belirgin örnek, 1930'lu yıllardan itibaren Nazi Almanyası'nda ve Faşist İtalya'da sinema kurumunun iktidarın emrinde olmasıdır. Bu duruma başka bir örnek, Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında sinemanın yine Devlet kurumlarının gözetimi altında gelişmesi verilebilir. Kısaca ifade etmek gerekirse, Doğu'da ya da Batı'da yöneticilerin sinemaya karşı tavrı aynı olmuştur. İster sermayeyi, ister devleti ya da bürokrasiyi temsil etsin her kurum sinemayı kontrol altında tutma arzusu içindedir. Bunun karşısında Amerika'da ya da Kanada'da basın üstlendiği göreve benzer biçimde, sinema bir karşı-iktidar da olmuştur. Bu amaçla filmler çeken yönetmenler de, sert tartışmalara ve hatta çatışmalara rağmen aslında başka bir

ideolojinin hizmetinde olmuşlardır. Bu uğurda çekilmiş her film kendi tarzlarında egemen ideolojinin karşısında “bağımsız” bir tavır sergilemiş, halk, din, ulus hakkında kendini tek söz sahibi sanan iktidarlara karşı ve onlara rağmen yepyeni söylemler geliştirmişlerdir. Günümüzde gelişen teknik olanaklar sayesinde, özellikle de süper 8 kameralarının kullanımının yayılmasıyla birlikte, sinema toplumsal ve kültürel bir bilinçlenmenin edimcisine dönüşmüştür. Toplum artık yalnızca bir çözümleme nesnesi değil aynı zamanda kendi kendinin sorumluluğunu üstlenebilen bir unsura dönüşmüştür.

Marc Ferro, sinemanın Tarih ile olan bu ilişkisi tespit edildikten sonra, bir filmi işlevsel ve etkin kılan eylem alanlarının belirginleşmesi gerektiğini ifade eder. Ona göre bu işlevsellik ve etkinlik, filmin içinde üretildiği ve onu algılayan toplumla doğrudan ilgilidir. Bunun yanında, sinemaya atfedilen ve sinematografik olguların dışında kalan yapım koşulları, dağıtım yöntemleri, türlerin seçilmesi, kültürel imgelere gönderme gibi bir takım olguların ötesinde sinema edebi yazının salt uyarlaması değildir. Kendine has, belirli bir özgünlük taşıyan ifade biçimlerine sahiptir ve bunlar hiç de düşünüldüğü gibi masum değildir. Her yönetmen, sinemanın bu anlatım olanaklarını belirli bir amaç için kullanır. Örneğin, anlatılan durumun, olayın yarattığı sıkıntıyı ifade etmek için yönetmen uzun süren plan-sekanslar, travelingler kullanabilir. Ancak bu yöntemler, yönetmenin de bilincinin dışında, ya da onun bilinçaltında gizli kalmış farklı anlamlar içerebilir, farklı ideolojik ve toplumsal göndermelere neden olabilir. Yine benzer şekilde, Ferro’nun kitabında çözümlediği gibi *Yahudi Süss*’te kullanılan zincirleme-geçişler görünen, belirgin olan amacın dışında bir takım anlamlara sebep olur¹¹⁴.

Bu tür sinematografik yazı unsurlarının kullanımı bir anlamda filmin içinde üretildiği topluma karşı bir silah niteliği taşımaktadır. Toplumda var olan ve kurumlarca uygulanan her çeşit sansür, ki buna otosansür de dahildir, aslında bir anlamda toplumun kendine ihanetidir. Bir filmin üretilmesi, beraberinde rekabeti, çatışmaları ve etki mücadelelerini de getirir. Gizli ya da açık bir şekilde, bu çatışmalar topluma göre Devlet ile sanatçı, yapımcıyla dağıtımçı, senarist ile yönetmeni vb... arasında gerçekleşir ve çoğu zaman bu durum filmlerin görünen anlatısına yansımaz bile. Ancak

¹¹⁴ Marc Ferro, a.g.e. ss: 159-161

bu gibi çatışmalar geri planda filmin söylemine dolayısıyla da onu algılayan topluma doğrudan etki eder. Her kültürel ürün, siyasal eylem ve her endüstri gibi her filmin de bir öyküsü vardır ve bu da Tarih'i oluşturur. Filmin etrafından biçimlenen ilişki ağları, ayrıcalıklar ve angaryalar, hiyerarşiler ve onurlar, elde edilecek maddi ve manevi karlar; yaratıcılar arasında yaşanan çatışmalar bir öykü yaratır. Filmin bu öyküsü de o ülkenin, bölgenin, topluluğun tarihine katkıda bulunur. Bu tarihin algılanışı kuşkusuz ki toplumdan topluma değişmekte, hatta aynı toplum içerisinde dönemden bir başka döneme yine farklılaşmaktadır.

Marc Ferro'nun teklif ettiği dördüncü eksen, filmin tarihsel okunuşunun yanı sıra Tarih'in sinematografik okunuşudur. Bu sonuncuda, tarihçiyi kendisinin geçmişi nasıl okuduğu sorunuyla karşı karşıya bırakır. Gerçekleştirilen birçok kurmaca ya da belgesel film göstermiştir ki halkların bellekleri ve sözlü gelenekler, tarihçi sinemacıya çeşitli kurumların gizlediği ya da ellerinden aldığı nice belgeler sunabilmiştir. Dolayısıyla, filmlerden yola çıkılarak, sözü geçen çerçeveler dikkate alınarak bir topluma dair sonsuz bilgiler edinmek mümkün olacaktır.

Marc Ferro'nun önerdiği bu dört ana eksen, bizim de bu çalışmamızın temelini oluşturacaktır. Bunlar, Türk sinemasının kendine özel endüstriyel yapısı göz önünde bulundurularak, araştırmamıza yön verecektir. Bu çerçevede ortaya çıkan unsurlar üçüncü bölümümüzde ayrıntılı olarak verilecektir.

2. SİNEMA ENDÜSTRİSİ: KURAMIN YAPI TAŞI

“Ben ticari anlaşmaların esiriyim. Kendimi tamamen fikirlerime teslim ederek film çekmek isterdim, eğer bir film; bir kalem ya da bir sayfa kağıttan daha pahalıyla gelmeseydi... Bir ressama, sadece kendisi bir milyon dolar tutan boş bir tuval, 250 bin dolar tutan bir palet, 300 bin dolarlık bir fırça, 750 bin dolarlık bir boya kutusu verilse ve ona, “hayal gücün seni nasıl yönlendiriyorsa öyle bir resim yap” dense ancak bunu

*yaparken de biten tablonun 2 milyon 300 bin dolar getirmesi gerekliliğini göz önünde bulundurması söylene acaba ne olurdu?”*¹¹⁵

Alfred Hitchcock bu söyleminde sinemanın bir sanat dalı mı yoksa bir sanayi mi olduğu tartışmalarına kendine özgü bir üslupla açıklık getirmeye çalışmaktadır. Sinema, icat edildiği ilk yıllardan itibaren bu tartışmanın tam merkezine oturmuş, çeşitli ortamlarda da defalarca gündeme gelmiştir. Ünlü Fransız sinema tarihçisi Louis Delluc “Sinema aynı zamanda bir endüstridir ve başka birçok şeydir” derken sinemanın her şeyden önce önemli bir organizasyona sahip, birden çok kurum ve kuruluşu bir araya getiren ve onları etkileyen, kar- zarar üzerine kurulu bir sanayi dalı olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca, sinemanın icadı, Sanayi Devriminin iyice ivme kazandığı, bu devrimin bir sonucu olarak “kitlelerin”, dolayısıyla da “kitle kültürünün” olduğu bir döneme denk gelir. Bu durumun aslında sinemanın tartışmasız bir şekilde endüstriyel sistem içerisinde yer aldığının bir işaretidir.

Hareket halindeki resimlerin sürekliliğinin ve gözün optik yanılgısının 1824 yılında Peter Roget tarafından keşfedilmesinden yaklaşık 60 yıl sonra Amerikalı Thomas Edison ve William Dickson “kinetoscope” ile hareket halindeki görüntüyü bir kutuya hapsetmiş, Fransız Lumière Kardeşler ise onu dev bir perdeye yansıtan “cinématographe”ı icat ederek, sinemanın “kitlesele” ve “kentsel” işlevini ortaya çıkarmışlardır. Sinematografin gördüğü büyük ilgi sonucu, ürünler çeşitlenmiş, ardı ardına açılan sinema salonları düzenli bir dağıtım ve gösterim sistemini gerektirmiştir. Sinema, bir yandan insani olan duygu ve düşüncelerin, hayallerin, umutların görsele dönüştürülmesidir ancak bunun yanında teknolojik bir örgütlenmedir. Hatta İrfan Erdoğan ve Pınar Beşevli Solmaz’ın da ifade ettikleri gibi, bu örgütlenme biçiminin ve ilişkilerinin içinde yaşayan, onun biçimlendirdiği ve onun içinde kendini biçimlendiren insanın ürünüdür¹¹⁶.

¹¹⁵ Joelle Farchy, *La fin de l’exception culturelle*, CNRS- Editions, Paris, 1999, s: 6

¹¹⁶ İrfan Erdoğan, Pınar B. Solmaz. *Sinema ve Müzik, materyal satış ve bilinç yönetimi için bilişsel ve duygusalın oluşturulması*, ERK yayınları, 2005, Ankara, s: 36

2.1 Sanayi Devrimi ve Kitle Kültürü

XVIII. yüzyılın sonlarında başlayıp, XIX. yüzyılda ivme kazanan Sanayi Devrimi, teknik ve ekonomik anlamda bir sarsıntıyı, sanayi kapitalizminin ortaya çıkışıyla, yepyeni bir uygarlığın yerleşmesini simgeler. XVIII. yüzyılın ortalarında Büyük Britanya’da başlayan, ardından da diğer Avrupa ülkelerini etkileyen bu değişim ile yeni üretim biçimlerine geçilmiş, kitlesel üretim ile kitlesel tüketimin bir noktada buluşturduğu yeni sistemler gelişmiştir. Teknik sistemlerin, demografik olguların ve tarımsal faaliyetlerin karşılıklı etkileşim halinde bir araya geldiği mucizevî bir süreç olarak değerlendirilen bu devrimin sonucunda Fernand Braudel’in “maddi uygarlık” olarak adlandırdığı yeni bir toplum oluşur.¹¹⁷

Gerçekten de bu ilk devrimin¹¹⁸, Avrupa ekonomik, sosyal tarihinde bir dönüm noktasını oluşturduğu söylenebilir: teknik değişimler, ekonomik kalkınma, başat bir sanayi sektörü, kapitalizmin yükselişiyle varolan toplumsal ilişkilerin farklılaşması, tarımsal gelişmeler, vahşi denebilecek bir uygarlaşma, bireysel girişimci sınıfının güçlenmesi... Antik Çağdan bu yana insanoğlunun adım adım yaklaştığı modernleşme, neredeyse bir yüzyıl içerisinde tamamlanmıştır. Buhar makinesi, telgraf, fotoğraf ve bunun gibi daha nice teknolojik buluş, Braudel’in “yenilmez bir düşman” olarak tanımladığı coğrafi mesafeleri dize getirmiştir. Bunun sonucunda “değere ilişkin niteliksel bir süreç olan metanın dolaşımını hızlandırarak”, sanayi sermayesinin dönüşümünü arttırmış, sermayeye ödenen faizi azaltmış ve sanayi ürünlerinin ticaretindeki düzenliliği arttırmıştır¹¹⁹. Mekanik aletlerden neredeyse bütünüyle farklı olan makinanın üretim sürecine dahil olmasıyla birlikte üretim hızlanmış, özellikle tarım sektöründe yaygınlaşmasıyla burada işgücüne duyulan ihtiyaç düşmüş, kent çevrelerinde kurulmaya başlayan fabrikalarda çalışmak üzere bir “işçi” göçü başlamıştır. Yaşanan bu değişimler, insanların doğrudan yaşam biçimlerine, diğer bir deyişle de kültürel faaliyetlerine yansımıştır.

¹¹⁷Yves Crozet, Christian Le Bas, **L’économie mondiale, 1. De la révolution industrielle à 1945**, Hachette Supérieur, Paris 1993, s: 9

¹¹⁸Buharlı makinadan sonra elektroniğin endüstride kullanımının yaygınlaşmaya başlaması ve günümüz teknolojisinin robotlaşması ikinci endüstriyel devrim olarak nitelenmektedir.

¹¹⁹Ünsal Oskay, **XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri. Kuramsal Bir Yaklaşım**, Der yayınları, 1993, s: 6

“Kitle Kültürü” kavramı da bu dönemlerde yaşanan değişimleri tanımlar. Bu dönemde gerek fiyatlarıyla, gerek biçimleriyle ve gerekse dağıtımıyla en geniş kitleye ulaşmayı hedefleyen yeni kültürel ürünler ortaya çıkar. Giderek kentlileşen, gelirlerinde bir iyileşme söz konusu olan ve siyasal çekişmelerin odağı, çoğunlukla okur-yazar kitlelere, ucuza mal edilip dağıtılan ve sayıları her geçen gün artan çeşit çeşit baskılı yayınlar sunulur. Bu artış, popüler kültürün geleneksel biçimlerini alaşağı ederken kamuoyunun krallığını ilan eder¹²⁰. Yeni çalışma yöntemlerinin ortaya çıkardığı “boş vakit” de gösteri endüstrileri tarafından doldurulur.

2.2.Sinema ve kültür endüstrileri

Kentlere gelen yeni işgücünden azami seviyede faydalanabilmek için de yeni üretim biçimleri geliştirilmiştir. Bunların arasından en önemlisi Fordizm XX. yüzyılın ilk yıllarında ortaya çıkmıştır ve yine XX. yüzyılın ortalarında sanayileşmiş ülkelerde meyvelerini vermiştir. Keynezyen politikalardan esinlenerek Refah Devleti yerleştirilmesini öngören bu yeni ekonomik rejim, çalışmayı ve dolayısıyla da üretimi yeniden biçimlendirmiştir. Üretim sisteminden elde edilen kazançlar alım gücünün artmasına neden olurken, diğer bir taraftan da yatırımları teşvik etmiştir. Bu durum da uzun vadede ekonomik gelişmeyi sağlar¹²¹. Fordizmin en temel özelliği, kitlesel tüketimi hedefleyen kitlesel bir üretim tarzı oluşturmuş olmasıdır. Ayrıca, gerek üretimi gerekse tüketimi etkileyen bir standartlaşma ve üretimin belirli kurallar içine alınması, bu tür sanayileşme mantığı çerçevesinde önemli bir rol oynamıştır.¹²² Büyük kültürel pazarın gelişimi de fordist bir temele dayanmaktadır: herkese açık kültürel ürün ve hizmet. Klasik sanat ve yazının etkinliğini kaybetmesine paralel olarak ona bağlı “kültürlü insan” modelinin XX. yüzyıl sürecinde önemini yitirdiği gözlemlenir. Fordist sistem içerisinde yapılanan toplumlar, daha kolay erişilebilir, uzun bir klasik eğitim gerektirmeyen ve doğrudan kitle tüketim sistemine dayanan modeller önerir artık.

¹²⁰ Dominique Kalifa, **La culture de masse en France, 1. 1860 – 1930**, Edt.La Découverte, Paris 2001 ss: 4-5

¹²¹ Laurent Creton, **L'économie du cinéma**, Edt. Armand Colin, Paris 2005, s: 21

¹²² Laurent Creton, **Cinéma et Marché**, Edt. Armand Colin, Paris 1997, s: 27

Sinema da bu sözü edilen iki farklı dünya arasındaki geçişkenliği sağlayan en önemli taşıyıcı olur.

1940'lı yıllarda, Theodor Adorno ve Max Horkheimer'ın öncülüğünde başlatılan çalışmalar, bu yeni yaşam biçimlerinin doğal olarak kültür ürünlerini de doğrudan etkilediğini savunmuş, Marksist kuramların genel çerçevelerinden yararlanarak kültür varlıklarının endüstriyel ortamda bir "ürün", meta olarak toptan üretilmesini incelemiş ve "kültür endüstrisi" kavramını ortaya atmışlardır¹²³. Müzik, sinema, resim gibi kültür eserlerinin, tıpkı araba, beyaz eşya vb... endüstriyel ürünler gibi, seri üretim programına, yani aynı tipte bir örgütlenme ve planlama tekniğine dahil olmalarını tartışmışlardır. Hatta kültür ve eğlencenin bir araya gelerek kaynaşmasının öncelikle sanatın ölümü ve ardından da kendini "araçsal bir ussallığa" terk etmiş yığınlardan oluşan bir toplumu simgelediğini söylemişlerdir. Bu durumda bir ürün ne kadar fazla kişiye yani "tüketiciye" ulaşırsa, ne kadar fazla yeniden üretilebilirse, ürünün ekonomik geri dönüşü bir o kadar karlı olacaktır. Mümkün olduğunca çok kişiye hitap etmeyi hedefleyen bu sistem içerisinde bireysel özellikler, insanlar arasındaki farklılıklar yok sayılıp ortak bir paydada buluşturulmaya çalışılmaktadır¹²⁴. Frankfurt okulunun bu görüşlerine eleştirel olarak yaklaşan Paul Lazarsfeld ve Robert Metron gibi Fonksiyonalistler, kültürel ürünlerin daha geniş kitlelere yayılmasıyla bir demokratikleşme süreci yaşandığının altını çizerler. Geçmişte toplumsal sınıflar, tüketim alışkanlıklarıyla birbirlerinden ayrılırlardı. Burjuva yaşam biçimi ve kültürü ile çok daha farklı gelenek ve imkânları olan halk arasında derin bir uçurum söz konusudur. Ancak fordist mantığın öne çıkarttığı homojen yaşam biçimi, orta sınıfın ağırlık kazanmasına neden olur. Dolayısıyla kültürün demokratikleşmesi sağlanarak herhangi özel bir "marifeti" olmayan insanların kültürel ürünlere ulaşması sağlanır¹²⁵.

Kültür endüstrileri, tek ya da ufak bir seri eser ortaya çıkaran sanat ve zanaat faaliyetlerinden farklı olarak kitlesel bir üretim ve dağıtımla tanımlanır.¹²⁶ Başlangıçta

¹²³ Armand Mattelart, Michèle Mattelart, **İletişim Kuramları Tarihi**, çev: Merih Zıllıoğlu, İletişim yayınları, İstanbul 2006, s: 61

¹²⁴ John Fiske, **Popüler Kültürü Anlamak**, çev: Süleyman İrvan, Ark Yayınları, Ankara, 1999 ss: 36-38

¹²⁵ Paul Attallah, **Théories de la communication. Sens, sujets, savoirs**, Télé-Université, Quebec, 2003, s: 79

¹²⁶ Laurent Creton, , a.g.e. s: 22

tek olarak yaratılan eser, teknik bir takım uygulamalardan geçerek verimliliğinden yüksek gelir elde etme amacıyla çoğaltılır. Böylece maliyet fiyatı çok düşen kopyalar, geniş kitlelere ulaşabilmekte ve ele geçen kaynaklar geri dönerek yeniden sanatı, yaratıcılığı besleyebilmektedir¹²⁷. Kültür endüstrilerinin önemli bir unsuru olan sinema da kendi iç dinamiklerinin etkisiyle yapılanmıştır. Gerçekten de bir filmin çekimi belirli sanatsal emellerle katı kurallarla sınırları çizilmiş finanssal zorunlulukların çakıştığı noktada konumlanmaktadır¹²⁸.

Dolayısıyla, geniş kitlelere hitap eden sinemanın da, bu fordist sistem içinde yerini bulduğunu söylenebilir: Yığınların yaşadığı kentlerde gelişmiş, kentleşme ve bu yeni endüstriyel sistemin yarattığı “boş vakit” unsurunu doldurmaya yaramıştır. İlgi çekiciliği ve ayrıca ulaştığı geniş kitleler sayesinde, yeni tüketim biçimlerinin yayılmasına katkıda bulunmuştur. Özellikle, Hollywood sinemasında bolca yer alan tüketim ürünleri, yepyeni ev aletleri, sunulan yeni hizmetler, daha genel anlamıyla cazip bir şekilde gözler önüne serilen yeni yaşam biçimleri ile sistemin içine dahil olmuştur. Bunun yanında Paramount’ın yöneticilerinde B. P. Schulberg’in bu Fordist- Taylorist sistemlerden esinlenerek yeni işletme metotları geliştirmiştir. Chaplin’in “Modern Zamanlar” filminde ele aldığı imalat zincirinin yalnızca Ford fabrikalarına değil aynı zamanda da sinema sektörüne gönderme yaptığı düşünülebilir¹²⁹. Sinemanın niteliği üzerine bitmek bilmeyen tartışmaların, filmlerin analizinde karşılaşılan zorlukların temelinde aslında sinema endüstrisinin diğer endüstriler gibi olmaması yatar. Sinema “sanat- endüstrisi” ya da “kültürel endüstridir”¹³⁰.

Daha önce de denildiği gibi, sinemanın doğduğu ortam tam da bu sözü edilen kitle kültürünün oluştuğu, insanların “boş vakit” kavramıyla karşılaştığı ve her gün bir yenisi icat edilen teknolojik ürünleri heyecanla karşıladığı bir döneme denk gelir. Ayrıca her ne kadar sinematograf Lyon’luysa da, kültürel ve daha da önemlisi kitlesel bir eylem

¹²⁷ Douglas Kellner, Media Culture, **Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern**, Routledge, New York, 1996, s: 1

¹²⁸ Jean-Pierre Benghozi, **Le cinéma entre l’art et l’argent**, L’Harmattan, 1989, s:13

¹²⁹ A.g.e, s: 19

¹³⁰ a.g.e,s:23

olan sinema, Paris’lidir¹³¹. Geniş bulvarları, ışıltılı vitrinleri, restoranları ile modern yaşamın ve hatta Walter Benjamin’in de ifadesiyle “XIX. yüzyılın başkentine” dönüşen Paris, sinemayı kucaklamaya hazır kitlesel kültüre sahip bir kenttir. Gerçekten de Paris halkının gerçeğin bir temsili ve sentezi olarak ortaya çıkan “görüntüye” gösterdiği büyük ilgi, görselin geniş kültürel üretim içerisinde önemli bir yer edinmesine ve hatta bu tür faaliyetlerin giderek finanssal ve endüstriyel kapitalizmin içine dahil olmasına neden olur¹³². Aslında başlangıçta sinema, modern kentin sunduğu nice gösterilerden her hangi biridir. 1880’li yılların sonlarında mumya müzesinde, Comédie Française ve hatta Paris morgunda düzenlenen gösteriler basının da duyurularıyla yığınları kendilerine çektiği gibi, sinema gösterimleri de merak uyandırıcı bir eğlence unsurudur¹³³. Sinemanın imkânlarını bütünüyle göstermesi, ancak icadından birkaç yıl sonra söz konusu olmuştur. Bilim ile kitle iletişimi; vücut gösterileri ile edebi türleri bir araya getiren yıldız dürbününe (kaleydoskop) benzeyen bu yeni icat, olabirlilikler ile kültürel modernliğin bir sentezini oluşturur. Bu özelliği ile sinema, çok hızlı bir şekilde heyecana ve kişisel tatminlere aç kalabalık yığınlar arasında tutku yaratır¹³⁴. Bu nedenle, sinemanın teknolojik bir icat olarak ortaya çıkmasıyla kurumsal bir yapıya sahip olması arasında geçen süreci göz önünde bulunduran bazı sinema tarihçileri, bu döneme “sinemanın doğuşu” kavramı yerine, “sinemanın çıkışı” tanımlamasını tercih ederler¹³⁵.

2.3. Sinema endüstrisinin dünyadaki gelişimi

Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri, sinemaya ve oluşturduğu endüstriyel yapılarıyla dikkat çekicidirler. Her ikisi de sinema üzerine yürütülen tartışmaların temelini oluşturur. Her iki ülke de bir anlamda kendi mitlerini yaratmış, bu oranda da modellerini oluşturmuş, bu yönleriyle de diğer ülke sinemalarına örnek teşkil

¹³¹ Vanessa Schwartz “Grand spectacle dans la Ville Lumiere”, içinde **Le Siecle du Cinéma**, Hors-Série Cahiers, Kasım 2000, s: 10

¹³² Dominique Kalifa, a.g.e. s: 5

¹³³ Vanessa. Schwartz, a.g.e., s: 12

¹³⁴ Leo Charney, Vanessa Schwartz, **Cinema and the invention of modern life**, University of California Press, 1996 aktaran KALİFA s: 64

¹³⁵ André Gaudreault, Pierre Marion, **Un média nait toujours deux fois**, Sociétés et représentations, n:9, Edt CRDHESS, Paris 2000, s 21. (pp 21-36)

etmişlerdir. Bu özellikleri nedeniyle ve sinema sanayisinin gelişimini ayrıntılı incelemek amacıyla bu çalışmada ele alınmışlardır.

2.3.1. Fransız sineması

Sinemanın sanayileşme süreci, doğduğu topraklarda başlar. Lumière Kardeşler, Marey, Demeny, Reynaud, Edison ve daha birçoklarının gerçekleştirdikleri deneyleri geliştirip sentezini yaparak “cinématographe”ı icat ederler. Ortaya çıkardıkları bu aygıt, kullanımı kolay, güvenilir, çok fonksiyonlu, hünerli ve belki de dönemin koşullarında ticari gelişim stratejilerine uygun teknolojik bir sentezdir. Fotoğraf endüstrisinin en önemli isimlerinden olan Lumière Kardeşler’in geleceği olmadığını düşünüp tüm haklarını Charles Pathé’ye devrettikleri geliştirdikleri şey sadece teknolojik bir aygıt değil, bir filmin satışını, dağıtımını ve gösterimini düzenleyen bir “gösteri” sistemidir. Yukarıda da değinildiği gibi, Charles Pathé ile bir başka girişimci Louis Gaumont, bu sektörü devralırlar ve hatta Birinci Dünya Savaşı sonrasına kadar Fransa’nın dünyanın en önemli üretici ülkesi haline gelmesini sağlarlar. Ancak, sinemayı “işçilere yönelik” panayır eğlence biçiminden kurtarıp, düzenli gösterimler sağlayarak ciddiye alınmasını sağlayan bu iki girişimciyi teşvik eden, hiç şüphesiz ki bir sinema filminin sırlarını ortaya çıkaran Georges Méliès’tir. Paris’teki Robert-Houdin sihir tiyatrosunu yöneten Méliès, sinemada Lumière Kardeşlerin gerçekleştirdikleri halkı görüntüleyen ve çok büyük olasılıkla kitlelerin merakını çabuk dindirecek olan kısa belgesel filmlerden başka imkânlar olduğunu gösterir. Özellikle 1902 yılında çektiği “Aya Yolculuk” filminde kullandığı senaryo, özel efektler, dekor, hileler kısa zamanda dünyayı dolaşmış ve yepyeni anlatım biçimlerinin temellerini oluşturmuştur. “Aya Yolculuk” ticari değer taşıyan ilk film olmasının yanında, sinemayı bir anlatım aracı düzeyine taşıyan ve modern tekniklerin kapılarını aralayan ilk film olarak tarihe geçer. Ve belki de daha da önemlisi Méliès, “sinematografik gösterinin” çıkışını, yerleşik bir düzene sahip olmasını sağlamış ve kitlelere “sinema kültürünü” aşılayarak¹³⁶, sinemanın endüstrileşmesinde ilk adımı atmıştır.

¹³⁶Dominique Kalifa, ss: 67-69

Edison'un bir icadı olan fonografı, Amerika'dan ithal ederek ve üzerine önemli bir kar payı koyarak Fransa'da satan, bu sayede önemli bir sermayeye sahip olan Charles Pathé, sinemanın yaratabileceği imkânların farkına vararak yatırımlarını bu sektöre yöneltir. Lumière Kardeşlerin patentlerini kendisine devretmesi sonucu zanaat evresini aşan Pathé, ortağı Claude Grivolas ile birlikte 1900 yılında 1 milyon franklık bir sermaye ile Vincennes'de kendi adını taşıyan bir şirket kurar. Çok güvendikleri görüntü yönetmenleri Ferdinand Zecca ve Joinville'de kurdukları stüdyo sayesinde şirket hızlı bir şekilde büyür. Pathé, artık, film üretilip dağıtan, bunun yanında kamera, projektör, film şeridi, plak ve gramfon üreten, filmlerin banyosu için atölyeleri bulunan geniş bir ağa sahip bir şirkete dönüşür¹³⁷.

Pathé, Fransa ile sınırlı kalmayıp, dünyanın her bir yerinde stüdyolar açar ve kendi filmlerinin dağıtılmasını sağlar. İngiltere, Almanya, İtalya, Rusya ve İspanya'dan sonra Amerika Birleşik Devletleri'nde monopolü elinde bulunduran Thomas Edison'a rakip olur, bu ülkelerin büyük ve kalabalık kentlerinde şubeler açıp, düzenli gösterim gerçekleştiren sinema salonları kurar. 1907 yılında, Pathé 1500 işçi çalıştıran uluslararası bir şirkettir artık ve aynı zamanda da dünyanın ilk sinema imparatorluğudur. İngiltere'de büyük bir fabrika satın alır ve Pathé-Color'u yaratarak, Eastman'ın elinde tuttuğu film şeridi üretimi tekeline yıkar. 1908'de dünyadaki ilk sinema dergisi, Pathé-Journal'i çıkarır.

1909'da da Paris'te gerçekleşen ve film yapımcılarını bir araya getiren uluslararası kongreyi yönetir. Pathé sayesinde başlangıçta "ilginç bir aygıt olarak değerlendirilen bu yeni icat, anarşik bir üretim dönemini aşarak, kapitalist yatırımcıların birinci derecede ilgisini çeken birleştirici bir endüstri halini" alır¹³⁸. Aslına bakılırsa, bu bir girişimci mucizesidir.¹³⁹ Bu şirketin büyük başarısı Pathé'nin tabiriyle, teknik ve ticari örgütlenmelerinden kaynaklanır. "İşin sadece teknik tarafını düşünmek de yanlış olur. Çok iyi üretmek yeterli değildir. Onu satabilmek gerekir ve işin bu ticariliği en çekici

¹³⁷Freddy Buache, "Le cinema devient un art", Claude Beylie, Philippe Carcasson (ed), **Le cinema**, içinde Bordas 1991, s: 11

¹³⁸Freddy Buache, a.g.e., s: 16

¹³⁹Laurent Creton, **Cinema et Marché**, Armand Colin, 1997, s: 18

olan yönüdür, çünkü dünyadaki tüketime ulaşabilmek için sürekli uyanık zekâlara ihtiyaç vardır.”¹⁴⁰ Pathé'nin yarattığı koşullardan yola çıkarak önemli bir noktaya vurgu yapılmaktadır. Bir eserin ortaya çıkmasında elbette ki yaratıcısının çok önemli bir rolü vardır, ancak bu tek başına yeterli değildir. O eserin değerlendirilmesi ve verimliliğinin artırılması için farklı etkenlere de ihtiyaç vardır. Bunun da Pathé'nin ve Hollywood'un başarıyla kullandığı ve sinema endüstrisinin yapı taşlarından birini oluşturan “iş bölümü” mantığının, yani iş alanlarında bir uzmanlaşmanın gerekliliği olduğunu söylenebilir.

Pathé'nin bu sektöre yaptığı yatırımları teşvik eden hiç kuşkusuz rekabet duygusudur aynı zamanda. Başından beri sinema cihazlarının satışıyla ilgilenen Louis Gaumont, bir Fransız-İsviçre bankasını ve Gustave Eiffel gibi o dönemin önemli sanayicilerinin desteğini sağlayarak 1896 yılında Gaumont Kurumları'nı yaratır. Paris'te, Buttes-Chaumont'daki bir arazide dönemin en büyük çekim platosunu, stüdyosunu kurar. Berlin, Viyana, New York ve Moskova gibi büyük kentlerde bürolar açar ve Pathé'nin en önemli rakibi olur. Louis Feuillade, Victorin Jasset ve Annie Guy gibi yönetmenlerle anlaşır. 1912 yılında 3 milyon franklık bir sermayeye sahip olan Gaumont, üretim çeşitliliği ve oyuncu konularında Pathé'ye fark atmaya çalışır. *Bébé*, *Bout de Zan* ve de özellikle *Fantomas* serileri ile savaşa kadar büyük başarılar elde eder.

Gaumont ile Pathé arasında yaşanan bu rekabet, güdülen ticari kaygılar, sinema türlerinin de gelişmesine, zenginleşmesine yaramıştır. Örneğin, Pathé için çalışan Ferdinand Zecca, macera türünde filmler çekerken rakibi Louis Feuillade *Fantomas*, *Judex*, *Les Vampires* gibi seriler yaratarak, bu türün unutulmaz örneklerini verir. Yine Pathé için çalışan Jean Durand, bürlesk türünün ilk örneği olan *Onésime*'leri yaratır.

Bu iki girişimci sayesinde sinema, 1900'lü yılların başında daha emekleme döneminde Amerika Birleşik Devletleri'nde bir atraksiyon ya da İngiltere'de bir zanaat iken Fransa'da bir endüstri dalına dönüşmüştür bile ve bu konudaki hâkimiyetini Birinci Dünya Savaşına kadar, yani dünya sinemasını bir daha geri almamak üzere Amerika Birleşik Devletleri'ne teslim ettiği tarihe kadar sürdürmüştür.

¹⁴⁰ a.g.e.

2.3.2 Amerikan Sineması

Amerikan sinemasının gelişimi Avrupa sinemasından önemli farklılıklar gösterir. Avrupa sinemasının ilk yıllarından itibaren sanat ile ticaret bir arada gelişmesine karşın, Amerika’da sinemanın öncüleri sanat meraklıları, bilim insanları ya da tiyatrocular değil, daha çok bu icadın ticari imkânlarını keşfeden tüccarlardır. Bu nedenle, daha ilk yıllarından itibaren ticari kaygılar, sinema dilinin gelişmesinde, belirli bir estetiğin, ideolojinin ve algılayışın oluşmasında, diğer ülkelere göre çok daha çabuk önemli bir rol oynamıştır. Ayrıca sinemaya bu tarzda bir yaklaşım, bu dalın Amerika’da kısa sürede kurumsallaşmasını, 1920’li yıllardan itibaren de “Hollywood” adı altında tüm dünya sinemalarını yöneten bir endüstriye dönüşmesini sağlar.

“Hollywood” bir yandan örnek alınan, diğer bir yandan da ona karşı mücadele verilen bir modele dönüşür. Bu nedenle de sinema endüstrisini inceleyen birçok sinema tarihçisi, Hollywood’u milat olarak alır.¹⁴¹

Aslında Amerikan sinemasının temelleri ülkenin doğu kıyılarında, yani New York’ta, hatta daha da ayrıntı vermek gerekirse Broadway’de atılır. Sinemanın buralarda gelişmesinin nedenlerinden biri, onun en önemli özelliklerinden olan “kitlelere” ve “kitle kültürüne” ihtiyaç duymasından kaynaklanır. New York büyük bir merkez ve büyük oranda göç alan bir şehirdir. Avrupa’dan hatta Asya’dan gelen göçmen kitlelerinin ülkeye giriş noktasıdır. Sözü edilen bu son unsur, yani göç ve göçmenler, Amerikan sinemasının gelişmesinde, belki de diğer ülkelerde olduğundan çok daha önemli bir rol oynamıştır. Sonuç olarak bu sinemanın dili, estetiği ve hatta teknolojisi ilk yıllarından itibaren kendisine büyük ilgi gösteren ve ilk düzenli seyircisini oluşturan bu yığınlar doğrultusunda gelişir. Ayrıca, New York’un bir başka önemi de tiyatroların, gösteri sanatlarının merkezi Broadway’in, sinemaya önemli bir

¹⁴¹Douglas Gomery, **Hollywood as an Industry**, Hill J, Church Gibson P, Oxford Guide to film studies, Oxford Press, 1998. Fransız sinema tarihçisi Claude Beylie de hatta şöyle demiştir: “ Sinematograf, Fransa’da doğmuş olabilir, ancak sinema, Hollywood’da doğmuştur”, Claude Beylie, Philippe Carcasson (ed),a.g.e, s:22

oyuncu kaynağı sağlamasında da yatar. Gündüzleri film stüdyolarında çekimlerine katılan bu oyuncular, akşamlarını tiyatro gösterimlerine ayırırlar¹⁴².

Bu sektörün Hollywood’a taşınması ise 1910’lu yıllara denk gelir. Bu “göçün” çeşitli açıklamaları arasında bağımsız şirketlerin lisanssız kameralar kullanmaları, bu nedenle de kontrollerin daha zor gerçekleşeceğinin düşünülmesi, Meksika sınırına yakın olması sayesinde gerektiğinde de kolayca yurt dışına çıkılabilecek bir yer olan California’ya gitmeyi uygun bulmaları yer alır¹⁴³. Daha sonraki yıllarda yapılan çalışmalar, sinema sektörünün doğu yakasından batıya yerleşmesinin belki sebeplerinden birinin bu olabileceğini, ancak temel nedenin bu bölgenin gerek tüm yıl boyunca çekim yapabilme olanağı sağlayan iklim koşullarının, gerekse sunduğu dağ, çöl, deniz, kent gibi doğal dekorların çeşitliliği olduğunu savunmuşlardır. Bununla birlikte yine kurulacak stüdyolar için geniş ve ucuz mekânlar sunması ve henüz örgütlenmemiş işgücü olanağı sağlaması nedeniyle cazip hale geldiğinin altını çizmişlerdir.¹⁴⁴ 1920’li yıllara gelindiğinde, Hollywood, Amerikan eğlence endüstrisinin başkentine dönüşmüştür bile ve gelecek yıllarda dünya geneline hakim olma yolunda temellerini atmıştır. 1926 yılında sinemaya giden Amerikalı sayısı haftada 100 milyonu bulmuş, film yıldızları, en yüksek ücret alan kesim içine dahil olmuş, üretim –dağıtım- gösterim tekelleri oluşmuştur¹⁴⁵.

Yukarıda da değinildiği gibi, Amerikan sinemasının en büyük özelliği izleyici kitlesinin çeşitliliğidir. XIX. yüzyıl sonları ve XX. yüzyıl başlarında Amerika büyük ölçüde göç alan bir ülkedir ve çok farklı etnik, dini, kültürel farklılıkların, geniş topraklara yayılmış halde bir arada yaşadığı bir coğrafyadır. Bu farklılıklar, dolayısıyla sinemanın anlatım biçimlerine yansımıştır.

Gerçekten de, büyük çoğunluğu işçi sınıfına ait olan ve sinema filmi izleyici kitlesinin en önemli kısmını oluşturan bu göçmenlere hitap etmek kaygısıyla, Amerikan

¹⁴² John Belton **American Cinema and film history**, Hill J, Church Gibson P, The Oxford Guide to Film Studies, Oxford press, 1998, s: 227

¹⁴³ A.g.e, s: 229

¹⁴⁴ John Belton, a.g.e, s: 229

¹⁴⁵ Nurçay Türkoğlu, **Kitle İletişimi ve Kültürü**, Naos yayınları, 2003, s: 125

sineması daha en başından beri elitist bir yaklaşımdan uzak durmuş, temsil biçimlerini belirli bir standarda oturtmuş ve var olan endüstriyel modelleri de kullanarak çok geniş kitlelere ulaşabilmiştir. Amerikan sinemasının bu tutumu, uluslararası alanda da başarılı sonuçlar doğurmuş, Avrupa'daki boşlukları da iyi değerlendirerek dünya pazarını ele geçirmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nin genel kültürel politikaları çerçevesinde önemli bir yere sahip olan sinemanın, Amerikan dünya görüşünün ve yaşam biçiminin kendi ülke sınırlarını aşmasında ve bir anlamda dünyaya hâkim olmasında en önemli araç olduğunu söylenebilir. Aslında daha XIX. yüzyılın sonlarında, Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Theodor Roosevelt, dünyanın Amerikanlaşmasının bir kader olduğunu ifade etmiştir. Bu düşünceye ek olarak da 1915 yılında, diğer bir başkan olan Woodrow Wilson, Dünya Birleşik Devletleri kurma projesinden bahsederken, bu çalışma açısından büyük önem taşıyan şu sözleri ifade etmiştir: *“Bizler tüm dünya halklarının karışımıyız. Kanımızda bu halkların kanı, gelenekleri, duyguları, zevkleri, tutkuları dolaşıyor. Aslında biz, bu karışımın sonucundan başka bir şey değiliz. Dolayısıyla biz tüm halkları anlayabiliriz; biz onları, olduğumuz bu karışım sayesinde anlayabiliriz, onları tanır, kucaklar ve tek tek kabul ederiz.”*¹⁴⁶ Wilson'un bu ifadesinde görüldüğü üzere, Amerikan toplumunun “göçmen” niteliği, genel politikalarının bir yandan temelini yapılandırırken diğer yandan da gerekçesini oluşturur. Amerikan kültür endüstrisinin dünya halklarını bütünleştirici rolüne duyulan bu inancın da ifade yönteminin sinema olduğunu söylenebilir.

Sinema endüstrisinin temel unsurlarından üretim, dağıtım ve gösterim üçlüsü de yine Amerika Birleşik Devletlerinin çok geniş sınırlara sahip olması nedeniyle hızlı bir yapılanmaya girmiştir. Üretilenlerin tüm ülkeye aynı anda dağıtılabilmesi ve gösterilebilmesi için bu yapılanma kanımızca büyük önem taşır.

Amerikan sinemasının ilk yılları aslına bakılırsa Fransa'dakinden çok da farklı gelişmemiştir. “İlkel sinema” olarak adlandırılan 1910 yılına kadar olan süreçte tekel, kinetoskopu icat eden ve bobin (film makarası) üreten Thomas Edison'un elindedir. Bu yıllarda üretilen filmleri, kendi içerisinde, kendi koşulları çerçevesinde incelemek

¹⁴⁶ Aktaran Armand Mattelart, *L'Histoire de l'utopie planétaire*, La Découverte, Paris, 2000 s:242 Nilgün Tütal, **Küreselleşme, İletişim, Kültürlerarasılık**, içinde Kırmızı Yayınları, 2006, s: 32

amacıyla geliştirilen “ilkel sinema” kavramı, bir anlatı medyasından çok, bir çeşit gösterim yöntemi, bir müzikhol’ün bir parçası ya da panayırlarda sunulacak ilginç bir deneyim anlamına gelir. Sabit bir kamerayla çekilen bu kısa filmler daha çok teatraldır ve henüz belirgin bir dile de sahip değildirlir¹⁴⁷.

Bu yaklaşım biçimini bir anlamda yıkan kişi E. S Porter’dır. Melies’in yarattığı dilden etkilenecek ilk dram türü filmini çeker. Edison şirketinin arşivlerinde bulduğu itfaiyeci görüntülerine yenilerini ekleyip bir film haline dönüştürür. 1902’de gerçekleştirdiği “Life of an American Fireman” (Bir Amerikan itfaiyecisinin yaşamı) adındaki bu film ile sinemanın kendi kendini temsil etmeye başladığı görülür.¹⁴⁸ Bir yıl sonra çektiği “The Great Train Robbery” (Büyük Tren Soygunu) (1903) ile sinema filminin tiyatrodan farkı gözler önüne serilir. Bu filmin büyük başarısı anlatı sinemasına doğru atılan en önemli adımlardan biridir ve onun sayesinde Edison şirketinin gelirleri önemli derecede artar. Gelen talepler karşısında Edison ve Porter farklı western, kovalamaca, ya da komedi türlerinde film üretmeye başlarlar. Artan bu üretim karşısında yavaş yavaş sanayileşme yolunda adımlar atılmaya başlanır. Bunun başında Edison’un “korsan” filmlere karşı üretimini korumak için geliştirdiği logo yöntemi, yine aynı amaçla yurt dışına açılan şubeler sayesinde üretimin uluslararası boyut kazanması ve geliştirilen katı üretim ve gösterim koşulları sayılabilir¹⁴⁹.

1905 yılından itibaren üretilen sinema filmlerinin gösterimi panayırlardan sabit mekânlara, “hareketli görüntü tiyatrolarına” geçer. Beş sent anlamına gelen “nickelodeon”u ödeyerek girilen bu salonların adı kısa zamanda “nickelodeon”a dönüşür. Özellikle göçmen ve işçi sınıfı yoğunluklu Pittsburgh ya da Chicago gibi büyük endüstrileşmiş kentlerde, ucuz bir eğlence aracı olması nedeniyle büyük ilgi gören bu sinema salonları çok kısa bir süre içinde ülkenin tüm şehirlerine yayılır.

Ancak sadece yüksek giriş ücreti alan sinema salonlarına gösterim hakkı tanıyan ekonomik önlemler doğrultusunda, ucuz gösterim sağlayan birçok salon kapanmak

¹⁴⁷ Brigitte Gauthier, **Histoire du cinéma américain**, Les fondamentaux, Hachette Supérieur, 2004, s.10

¹⁴⁸ A.g.e. s:11

¹⁴⁹ A.g.e. s: 12

durumunda kalır. 1907 yılında Edison ile film şeridi üreten George Eastman arasında imzalanan bir anlaşma ile sadece Edison’a haklarını ödeyen firmalara film şeridi satılabilir hale gelir. Motion Picture’a dahil olan firmalar aynı zamanda yapımcı belgesine de sahip olurlar. Bir anlamda sektörü kendi kontrolleri altına alarak, kendi çıkarlarını bir havuzda toplamış ve tüm film yapımcılarından, dağıtıcılardan ve gösterimcilerden lisans haklarını talep edebilmişlerdir.¹⁵⁰ Bu tekelleşmenin diğer bir sonucu da üretimde belirli bir standartlaşmaya gidilmesidir. Filmlerin uzunluğunun 200 ile 300 metre arasında olması, oyuncu ve telif hakları düşük tutulması, yönetmenlerin adlarının gizli kalması gibi unsurlar bu anlamda örnek olarak verilebilir¹⁵¹.

Motion Picture Patent Co.’ya karşı direnen bağımsız şirketlerin birçoğu, yukarıda da değinildiği gibi, baskılardan kaçmanın yolunu Kaliforniya’ya yerleşerek bulurlar. Bu şirketlerin üretimleri daha çok Avrupa filmlerinden etkilenmiş, daha kişisel, daha kaliteli filmlerdir¹⁵². Şirketler arasındaki rekabet, onları yeni yöntemler, stratejiler geliştirmeye zorlar. Bunlardan biri de magazin dergilerinde film oyuncularının hayatlarına yer verilerek, bu kişilerin toplumun gündelik yaşantılarına dahil olmalarını sağlamaktır. Örnek olarak, 1910 yılında “Biograph Girl” olarak lanse edilen ve etrafında kampanyalar düzenlenen Florence Lawrence ya da rakip firmadan “Videograph Girl” Florence Turner... Bu iki oyuncu çevresinde gerçekleşen promosyonlar ve yaratılan efsaneler star sisteminin Amerika’da doğuşuna neden olur¹⁵³. Bu sistemin en önemli öncüsü, Paramount’un yöneticisi Adolph Zukor’dur. Yine belirli oyuncuların kullanılmasıyla stereotipler ortaya çıkar, tür filmleri gelişir. Amerikan sinemasındaki türler, Avrupa’da olduğu gibi popüler kültürden, tiyatro eserlerinden, romanlardan ya da dergilerden esinlenir. Ancak önemli bir fark söz konusudur; bu da bu türlerin “starlarla” özdeşleşmesidir.

David Bordwell, Janet Staiger ve Kristin Thompson Klasik Hollywood sineması üzerine gerçekleştirdikleri çalışmalarında, 1917 yılına kadar olan süreci, kendi iç

¹⁵⁰ J.A Aberdeen., “The Edison Movie Monopoly, The Motion Picture Patents Company vs Independent Outlaws”, www.cobbles.com/simpp_archive/edison_trust.htm, 10.09.2008

¹⁵¹ Giovanni Scognamillo, **Dünya Sinema Sanayi**, Timaş Yayınları, İstanbul 1997 s: 26

¹⁵² a.g.e.

¹⁵³ Brigitte Gauthier, a.g.e s: 17

dinamikleri çerçevesinde değerlendirmiş ve bölümlere ayırmışlardır:¹⁵⁴ 1896-1907 arasındaki yıllar kameraman sinemasına denk gelirken bir sonraki, yani, 1907-1909 dönemi yönetmen sinemasına tanıklık eder. Burada Griffith gibi kendi kendini finanse eden, filmin yapım aşamasından dağıtımına kadar yönetmenin kendisinin ilgilendiği bir süreç söz konusudur (director –unit). 1910’dan sonraki dönem ise sektöre yapımcı (producer – unit) hakim olur. Bireysel bir yapımcı, tüm üretim sistemini koordine eder. Söz konusu bu sistem bir üretim biçimi olarak verimliliğini her geçen yıl arttırdığından bir sinema biçiminin en temel özelliği olarak gerek türlerde, gerek stüdyo sisteminde ve de personel işleyişinde uzun yıllar sabit kalmıştır. Yapımcı sistemi ancak 1960’lı yıllarda “bağımsız sinemacıların” gerek anlatı gerekse biçimsel anlamda Klasik Hollywood sinemasından ayrılan temaları tercih etmeleriyle delinmiştir. Ne sinemaya giren ses, ne renk ne de geniş ekran (widescreen) gibi devasa teknolojik gelişmeler bu sistemi değiştirebilmiş, aksine bunlar, bu sistemin içinde gelişebilmişlerdir. Gerçekten de sinema tarihinde devrim yaratan bu gelişmeler, Amerikan sinemasının dünya üzerindeki üstünlüklerini katlar.

1918 yılından sonra yapım şartları değişir. Artık uzun, konulu filmler çekilir, stüdyoların teknik donanımı yenilenir, maliyetlerle birlikte kârlar da hızla artar. 1919 yılında Kuzey ve Güney Amerika’daki bütün sinema salonlarında sadece Amerikan filmleri oynarken, yine aynı yıl Avrupa’da gösterime giren filmlerin % 90’ı Amerikan’dır¹⁵⁵. Avrupa sinemasında hala sanatsal bireycilik ön planda tutulurken, en başarılı yönetmenler eserlerini senaryodan kurguya kadar neredeyse kendileri yaparlarken Amerika, kolektif bir çalışmanın meyvelerini toplamaktadır¹⁵⁶. Bir anlamda, tam da endüstrinin gerektirdiği şekilde bir seri üretim söz konusudur ve tam da Frankfurt Okulu kuramcılarının ifade ettikleri şekilde üretimler özgünlüklerini kaybetmektedirler. 1927 yılında bir film enflasyonu söz konusudur ve bu durum Amerikan sinema endüstrisinin varolan koşullarını sorgulamasına neden olur. 1929 yılında yaşanan büyük ekonomik krizle birlikte sinema yeni bir yapılanmaya doğru ilk adımlarını atar. Bu arada, 1920’li yılların başından itibaren Hollywood, basının

¹⁵⁴David Bordwell, J Staiger, C Thompson, **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**, Columbia University Press, New York 1985, ss: 10 - 12

¹⁵⁵Giovanni Scognamiglio, **Dünya Sinema Saanayi**, Timaş Yayınları, İstanbul 1997 s: 26

¹⁵⁶a.g.e. s:30

dolayısıyla da kamuoyunun tepkisini çeken bir dizi skandala da sahne olur. Bu tepkileri bir ölçüde yatıştırabilmek ve de kriz ortamını atlatabilmek için yapımcılar ve dağıtımclar bir araya gelerek, Film Yapımcıları ve Dağıtımcları Birliği'ni kurarlar, başına da muhafazakârlığıyla tanınan bir senatörü, William Hays'ı getirirler. Hays, 1930 ile 1966 yılları arasında film üretimini belirleyecek, bir anlamda “otosansürünü” sağlayacak olan 12 maddelik yarasını yürürlüğe sokar. “Görmedim, duymadım, söyleyemem” üç maymun felsefesine dayanan¹⁵⁷ bu kurallar genel hatlarıyla, toplumun genel ahlakını bozacak unsurlara değinilemeyeceğini, zinanın özendirici bir tutumla sunulmayacağını, katillerin kahraman olamayacağını ve mahkemelerin haksız gösterilemeyeceğini, cinsel sapkınlığın ve hatta bu yönde bir ifadenin yer alamayacağını, “uygunsuz tutum ve konumların” gösterilemeyeceğini ifade eder. Belirli bir ahlak standardı getiren bu kod sayesinde Amerikan yapımlarının gerek iç pazarda, gerekse dış pazarda başka denetleme kurumları tarafından engellenme ya da onlarla çatışmayı önler.

Hollywood, alınan önlemler sonucunda 1930'lu yıllarda altın çağını yaşar ve oluşturduğu standartlaşmanın meyvelerini toplar. Sinema “deneme” dönemini atlatıp, “klasikleşme” yolunda önemli adımlar atar. Bu dönemi tanımlayan ise, sinema dilinin yeşermesi, bu kitle iletişim aracının sırlarının çözülmüş olması, türlerin kodlanması ve oyuncu kalitesidir¹⁵⁸. Robert Allan ve Douglas Gomery, Amerikan sinemasında ele aldıkları 1930-1949 yıllarını, Amerikan sinemasının “altın çağı” olarak değerlendirirler. Bu dönem içerisindeki iş ve kâr dağıtımı üzerine kurulu yapılanması oligopol oluşumuna neden olur. Başka bir deyişle, pazar kurallarını ticari rekabetten çok bir anlaşma belirler. Sözü geçen oligopolü oluşturanlar, filmlerin dağıtımını ve gösterim alanlarının paylaşımını kapsayan karmaşık bir sistem geliştirirler. Böylece, ortak hareket ederek, oligopole dahil olan her bir şirketin “kendi hesabı ve çıkarı için, gerçekleştirdikleri faaliyetlerden maksimum düzeyde kâr elde etme” imkanına sahip olurlar. Bir yandan böylesine büyük bir yapılanma söz konusuysa, diğer bir yandan da küçük ve bağımsız şirketler de piyasaya dahil olmaya çalışmakta, ömürleri çok uzun

¹⁵⁷ Nurçay Türkoğlu, a.g.e. s: 126

¹⁵⁸ Brigitte Gauthier, a.g.e s:30

olmasa da varlıklarıyla “büyükler” için birer itici güç olurlar¹⁵⁹. Sözü geçen bu büyüklerin faaliyetleri sadece film üretmek değil, aynı zamanda onları dağıtmak ve işletmektir, çoğu zaman diğer eğlence sektörlerini (müzik piyasası ve radyo kanalları gibi) de kontrol ederler. Bu oligopol, film üretmekten çok, bunların dağıtımı ve işletilmesiyle ilgilenirler. Dolayısıyla daha çok ticari bir faaliyetten söz etmek mümkündür. Allan ve Gomery’nin ifadesiyle, “sinema üretiminin, dağıtımıcılığının ve işletmeciliğinin doğasını, ekonomik kar arayışı biçimlendirir.”¹⁶⁰

Amerikan sinemasının gücü sadece üretimin çokluğu ya da kalitesinden vb... kaynaklanmamaktadır. Esas önemli olan sinemaya olan genel yaklaşım, onun diğer endüstri ya da tarım ürünlerinden farklı tutulmamasıdır. Thomas Guback’ın da belirttiği gibi, Amerikan sineması hükümetler ve de özellikle Savunma bölümü tarafından ciddi bir şekilde desteklenir¹⁶¹. Sinemanın dağıtımını, buğday dağıtımıyla eş tutulur¹⁶². Sinema, Amerika Birleşik Devletleri için, bir ideolojik yayılma aracıdır. Guback’a göre amaç, ulusal kültürlerin profilini değiştirmek, bir ülkeye ait özgül unsurları ayıklayarak, herkes tarafından kabul görebilecek homojen bir yapı oluşturmaktır¹⁶³. Bu yaklaşım biçimi de sinemanın Amerika’da ve başka ülkelerde kısa süre içerisinde bir eğlence aracı olmasının ötesinde, gündelik hayatın içerisinde yer alan bir unsur olmasını sağlar.

İkinci Dünya Savaşı süresince, Avrupa’nın içinde bulunduğu kriz, kalabalık kitlelerin “özgürlükler ülkesine” doğru göç etmesine neden olur. Sinemanın icadını takip eden ilk yıllardan günümüze kadar, tıpkı insanlık tarihinde olduğu gibi, sinemacılar da çeşitli nedenlerle göç etmişlerdir. Amerika Birleşik Devletleri, bu alanda çalışanlara sunduğu maddi ve manevi imkânlar sayesinde cazip gelirken, dünyanın dört bir tarafındaki “yeteneklerle” kendisini beslemeyi bilir. Bu süreç içerisinde Hollywood da kadrolarını “göçmen” sinema sanatçıları ile iyice besler, böylece kozmopolit ve “evrensel” niyet ve boyutlarını genişletir. Amerikan miti dünyayı cezbeder ve onu

¹⁵⁹ Robert Allan, Douglas Gomery Film History, Theory and Practice, McGraw-Hill, New York, 1985, ss:117-118

¹⁶⁰ Brigitte Gauthier a.g.e. s: 15

¹⁶¹ Thomas Guback, **The International Film Industry**, Bloomington, Indiana University Pres, 1969, aktaran Francesco Casetti, a.g.e. s: 321

¹⁶² Nejat Ulusay, **Melez İmgeler, Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar**, Dost, Ankara, 2008, s: 48

¹⁶³ aktaran Francesco Casetti, a.g.e. s: 321

hâkimiyeti altına alır. Daha 1920’li yıllardan, yani sessiz dönemden itibaren Avrupa’nın birçok ülkesinden Amerika’ya göç eden ünlü sanatçılar arasında Charlie Chaplin, Greta Garbo, Ingrid Bergman, Rudolph Valentino gibi isimler sayılabilir. Sözü edilen yıllarda, Hollywood stüdyolarının temsilcileri Avrupa’da yıldızı parlayan isimlerinin peşine düşüp, kendi ülkelerine davet ederek stüdyolarına bağlamayı amaçlamışlardır. Örnek olarak Warner Bros.’un Michael Curtis adını alan ve uzun yıllar Casablanca (1943) gibi sinema tarihinin önemli filmlerine birlikte imza atacakları Macar yönetmen Mihály Kertész’i, ya da MGM Stüdyosu’nun, Almanya’da Greta Garbo ile Lars Hansen’i kendilerine bağladıkları isimler olarak verilebilir. Greta Garbo’dan sonra Amerika’ya yoğun bir sinemacı göçü yaşanır. Özellikle 1930’lu yıllarda Hitler’in iktidara gelmesi ile aralarında yapımcı, yönetmen, senaryo yazarı, oyuncu, besteci, görüntü yönetmeni, kameraman, kurgu operatörleri, kısaca bu sektörün her alanında yer alan kişiler, Hollywood’a göç etmişleridir¹⁶⁴.

Amerikan sineması, yukarıda da değinildiği gibi, temellerini belirli bir “standartlaşma” üzerine kurmuş, belirli klişeler çerçevesinde tek tipte bir ideoloji, tek tip bir anlayış ve biçimler yaymıştır. Bu özelliği ona, dünya egemenliğini sağlarken aynı zamanda sinemanın da tek tipleşmesine neden olur.

Kimi sinema yazarına göre, günümüzde göç olgusunun gerek göç veren, gerekse alan toplumlarda yarattığı travma göz önünde bulundurulduğunda, var olan farklılıkların tek tipleşerek ya da güncel tabiriyle “küreselleşerek” yok sayılması yerine, kültürel, etnik, dinsel, cinsel ve renk özelliklerinin daha üzerine gidilerek bir farkındalık yaratmak söz konusu olabilecektir. Bunun yanında, sinema bunu gerçekleştirmek ve yaymak için çok önemli bir kitle iletişim aracıdır. Biçimsel ve söylem açısından bir açılım söz konusu iken, dağıtım ve gösterim ağının genişletilerek, göç veren ülke sinemalarına açılması, bir yandan ev sahibi toplumun “ötekini” anlaması, tolere etmesini sağlayacak, diğer bir yandan göç edenlerin kendi kültürlerinden tamamen ve travmatik bir şekilde kopmalarına engel olacaktır¹⁶⁵.

¹⁶⁴Gemünden ve Kaes, aktaran Nejat Ulusay, a.g.e., s: 41

¹⁶⁵Christian Bosséno, “Un troisieme voyage en immigration”, Bosséno Christian (ed) **Cinemas de l’émigration**, Cinémaction n:24, 1983, s: 7

2.4. Sinema endüstrisi ve Göç: Küreselleşen işgücü, küreselleşen kültür

Sinemanın dili, endüstrisi daha ilk yıllarından itibaren göç faktörü ile biçimlenmiş, onun sayesinde gelişmiştir. XIX yüzyılda yaşanan göçlerin çok büyük çoğunluğu Sanayi Devrimine ve onun beraberinde getirdiği yeni yaşam biçimleri ve koşulları sonucu ortaya çıkar. Gustav Massiah, da bu dönemlerdeki göç hareketleri incelendiğinde kitleleri harekete zorlayanın temelde yoksulluk ve düşük istihdamdan çok, nüfus artışı ile büyüme seviyesi arasındaki dengesizlik olduğu söylemektedir¹⁶⁶. Tarımın yeni gelişen kapitalist model çerçevesinde hızlı bir şekilde modernleşmesi, köylülerin topraklarını terk etmelerine, zanaatkarların modern üretim biçimlerinin rekabeti ve yeni tüketim ürünleri sunması karşısında iflas etmelerine neden olur. Bunun karşısında da, daha önce de değinildiği gibi, kentlerden ya da başka ülkelerden gelen bir işgücü talebi vardır¹⁶⁷. Sanayi Devriminin öngördüğü yeni üretim modelleri her geçen gün kalifiye olmayan işgücüne ihtiyaç duyar.

XVIII. yüzyılda başlayan ama XIX. ve XX. yüzyıllarda doruğa ulaşan iç ve dış göç beraberinde emeğin uluslararasılaşması sonucunu doğurur. 1964’de Kanadalı araştırmacı Marshall McLuhan’ın geliştirdiği “küresel köy” kavramı¹⁶⁸ ilerleyen teknolojinin boyutları hakkında ipucu verir. Bununla birlikte, toplulukların bir yerden başka bir yere doğru hareketlerinin bu kavramın gelişmesinde önemli bir yere sahip olduğunu söylenebilir. Gerçekten de küreselleşme, ekonomik, siyasi, kültürel tanımlamaları beraberinde getirir. Ancak bu olgunun belki de ortaya çıkardığı en önemli tanım, çağdaş toplumların karşılıklı bağımlılığıdır¹⁶⁹. Korkmaz Alemdar ve İrfan Erdoğan’ın ifade ettikleri gibi küreselleşme, küresel entegrasyonu amaçlayan fakat az çok üreten ekonomik faaliyetlerin sonucu olarak meydana gelir¹⁷⁰. İkinci Dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan yeni düzende, özellikle de bağımsızlığını elde eden yeni ülkelerin dahil olduğu “yeni dünyada” dünya, ABD’nin çıkarlarının korunması yönünde

¹⁶⁶ Gustave Massiah “Les immigrés à travers la planète”, Bosséno Christian (ed) **Cinéma de l’émigration** n:3, CinémaAction sayı: 24, 1983, s:34

¹⁶⁷ A.g.e. s:35

¹⁶⁸ Marshall McLuhan, Bruce R. Powers, **Global köy : 21. yüzyılda yeryüzü yaşamında ve medyada meydana gelecek dönüşümler**, çev: Bahar öcal Düzgören, Scala Yayınları, İstanbul, 2001

¹⁶⁹ Nilgün Tütal, **Küreselleşme, İletişim, Kültürlerarasılık**, Kırmızı, İstanbul, 2005, s: 24

¹⁷⁰ Korkmaz Alemdar, İrfan Erdoğan, **Öteki kuram : kitle iletişiminde yaklaşımların tarihsel ve eleştirel bir değerlendirmesi**, Erk yayınları, 2002, s: 509

yeni önlemler alınır¹⁷¹. Ancak bu örgütler ekonomik büyümenin dünyaya yayılmasını sağlayamadıkları gibi, sermayenin yersiz yurtsuzlaşması nedeniyle fakirliğin artmasına, bunun sonucunda da yığınların dengesizleşen zenginlikten pay kapabilmek için yeni yer ve yurt aramasına yol açmıştır¹⁷². Bu durum, sadece fakir ya da başka bir deyişle Üçüncü Dünya ülkeleri ile sınırlı değildir. Küreselleşmenin en önemli temsilcilerinden çokuluslu şirketlerin yarattığı istihdam da ürün ve emek pazarlarının sınırlarını aşp küresel ölçekte ulaşılır hale gelmesine neden olur. Ulusötesi bir yapıya bürünen bu çok uluslu şirketlerin, ellerinde tuttıkları ekonomik güç sayesinde de dünya ekonomisine yön verdiklerini söylemek yanlış olmaz. 1990'ların sonunda dünyanın en güçlü ekonomilerinden ellisini mega şirketler oluşturmaktadır. Bunun yanında, yine dünya çapında en büyük 350 şirket, küresel ticaretin %40'ını gerçekleştirirlerken sermayeleri birçok ülkenin gayri-safi milli hâsıllarından da yüksektir¹⁷³. Dolayısıyla, ekonomik çerçevede küreselleşmenin en önemli etkisi, bu çokuluslu şirketlerin ulus-devletler üzerindeki baskısı ve devletlerin bu şirketlerle baş edemeyecek hale gelişidir. Anthony Giddens, kimi araştırmacıların, küreselleşmeyi birçok ulus-devleti güçsüzleştiren ve birçok siyasetçinin de olayları etkileme ve yönlendirme yetisini yitirmesine yol açan bir unsur olarak değerlendirdiklerini ifade eder. Onlara göre artık ulus-devlet dönemi sona ermiştir¹⁷⁴. Küresellik, sadece ulusötesi şirketlerle sınırlı değildir. Ulusal ve uluslararası düzlemlerde örgütlenen ve birbirleriyle ilişki içerisinde bulunan çok farklı sorunlara parmak basan ve bunlara çözüm arama girişiminde bulunan sivil toplum örgütleri de küreselleşmenin bir parçasını oluşturur.

Küreselleşmenin, yukarıda da görüldüğü gibi daha çok ekonomik ve siyasal boyutu ön plana çıkarılır. Küreselleşme, Giddens'in de ifade ettiği gibi, ekonomik ve siyasal

¹⁷¹ 1944 yılında yapılan Bretton Woods konferansında Dünya Bankası'nın ve IMF'nin kurulması kararlaştırılır. Bu iki örgütün amacı dünyada zenginliğin artırılması ve dolayısıyla barışın sağlanmasıdır. David Korten, "L'échec des institutions de Bretton Woods", içinde (derl) Edmond Goldsmith, Terry Mander, **Le proces de la modernisation**, Fayard, Paris, 2001, aktaran Nilgün Tütal, a.g.e. s: 25

¹⁷² Her ne kadar o tarihlerde adı konmamış olsa da "yersiz-yurtsuzluk" olgusunun Birinci Dünya savaşı öncesinde, toprak bağının ortadan kalkmasıyla oluşmaya başladığına dikkat çeken Armand Mattelart, İkinci Dünya savaşı sonrasında, özellikle de son otuz yıldır iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmelere dayalı olarak artık toplumsal bağların "yer-yurt" gerektirmemesine bağlar.

¹⁷³ Gülten Kazgan, **Küreselleşme ve Ulus-Devlet : yeni ekonomik düzen : Ne getiriyor? Ne götürüyor? nereye gidiyor?**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005

¹⁷⁴ Anthony Giddens, **Runaway World, How Globalization is Reshaping our Lives**, Routledge, New York, 2000, s: 26

olduğu kadar teknolojik ve kültürel¹⁷⁵. XIX. yüzyılın ortalarında Samuel Morse'un geliştirdiği telgraf sayesinde ilk mesajını yolladığından bugüne, iletişimin sınırları yok olmuş, dünyanın en ücra köşesinden en gelişmiş noktasına ulaşmak, onlardan haber almak mümkün olmuştur. Yeni iletişim teknolojileri, dünyayı McLuhan'ın tanımıyla küresel bir köye dönüştürürken aynı zamanda yaşam biçimlerinin de değişmesine neden olmuştur. Dolayısıyla, küreselleşme sadece dünya finansal düzeni gibi büyük sistemlerle ilgili değildir. *“Küreselleşme sadece “orada olan”, bireyden uzak yerlerde olan şeylerle ilgili değildir. Aynı zamanda “burada olan” fenomenidir ve yaşamımızın mahrem ve kişisel yönlerini de etkiler.”*¹⁷⁶ Bu duruma örnek olarak “Geleneksel aile” kavramındaki önemli değişim verilebilir. Özellikle kadınların erkeklerle eşit haklar elde etmesiyle dünyanın birçok yerinde aile yapısı değişime uğramıştır. Bu bir anlamda, küresel bir devrimdir ve ekonomiden siyasete ve hatta kültürel birçok faktöre etki etmiştir. Yeni toplumsal hareketler içerisinde önemli bir yere sahip olan kadın hareketleri, 1980'li yıllarla birlikte sadece “Batılı, beyaz” kadın ile sınırlı kalmamış, dünyanın diğer ülkelerindeki kadın hareketleriyle iletişim halinde çoğul ve küresel bir kimlik kazanmıştır¹⁷⁷. Bu bağlamda, küresel bir kimlik kazanan diğer unsurlar “öteki” ve “ben”, başka bir deyişle “kimlik” kavramı üzerinden tartışılmaya başlanmıştır. Fransız sosyolog Michel Wieviorka toplumsal kimliği, bir gruba ya da topluluğa aidiyet duygusunun üstüne inşa edildiği kültürel referanslar bütünü olarak tanımlar ve kültürel miras ile toplumsal/ kültürel arasındaki ilişkinin altını çizer¹⁷⁸. Ona göre, sözü edilen toplumsal kimlik bilinçdışı bir miras olarak yaşanmamaktadır, aksine bir grubun bütünlüğünü tanımlayan değerler sistemi olarak bilinçli bir şekilde deneyimlenmektedir. Zygmunt Bauman ise toplumsal kimlik denildiğinde bir özdeşleşmeden de söz edildiğinin altını çizer. Kimlik arayışının yarattığı çatışmaların, gerilimlerin ve karşıtlıkların küreselleşme öncesi bir çağın kalıntısı olmadığını vurgulayarak, bunun düşünülenin aksine küreselleşmenin yarattığı sonuçlardan biri olduğunu söyler¹⁷⁹. Buna ek olarak da Eric Hobsbawm, küreselleşmenin yarattığı sonuçlar doğrultusunda topluluklar sosyolojik olarak yok olurken, topluluk / kimlik arayışının giderek

¹⁷⁵ Anthony Giddens, a.g.e. s: 28

¹⁷⁶ A.g.e. s:30

¹⁷⁷ Nejat Ulusay, a.g.e. s: 21

¹⁷⁸ Michel Wieviorka, **La différence**, Balland, Paris, 2001, s: 138

¹⁷⁹ Zygmunt Bauman, “Identité et mondialisation”, Lignes, sayı 6, 2001 ss: 26-27

yaygınlaştığını belirtir. Dolayısıyla yok olan topluluklar yerine aidiyeti sağlamak amacıyla “kimlik” unsurunu koymaktadır¹⁸⁰.

Küreselleşme sürecinin en önemli unsurlarından biri ve bir anlamda “kimlik” sorunsalıyla doğrudan ilgili olanı kitlesel hareketliliklerdir. Bu hareketlilik sadece yukarıda da üzerinde durulduğu gibi sadece mal ve hizmetlerin dolaşımını değil, insanların çoğu zaman gelecek kaygısı doğrultusunda bir yerden başka bir yere gitmesini öngörür. Küreselleşmenin yarattığı tartışmalara paralel olarak, göç konusu da 1980’li yılların sonlarına doğru uluslararası gündemde yerini alır. Aslında neredeyse insanlıkla aynı yaşta olan göçün günümüzde tartışılmaya başlanmasının altında, küreselleşme ile bağlantılı olarak farklı nedenler yatmaktadır. Bunlardan ilki, modernleşme süreçlerinden itibaren büyük hareketlilik kazanan göçün, İkinci Dünya savaşı sonrasında, küresel ekonominin büyümesine paralel olarak küreselleşmesidir. Bir ikinci neden, yine İkinci Dünya savaşı sonrasında ortaya çıkan yeni devletlerin ekonomik ve politik anlamda güçsüz olmaları ve siyasal bir takım baskıların sonucunda insanların başka ülkelere doğru göç etmeleri sonucunu doğurmasıdır. Göçün küresel bir boyut kazanmasındaki bir diğer etken de insanların başka yerlerdeki fırsatlardan, küresel iletişim imkânları sayesinde haberdar olmaları ve yine küresel taşımacılık vasıtasıyla yolculuk edebilmeleridir¹⁸¹.

Yine daha önce değinildiği gibi, kentlerde toplanan ve farklı kökenlerden gelen bu “ötekilerin” yeni üretim modelleri çerçevesinde boş kalan vakitlerini doldurmanın en ucuz ve cazip yöntemi olarak sinema çıkar ortaya.

Bu tespitlerden yola çıkarak göç unsuruyla sinema endüstrisinin gerek tarihsel, gerek ekonomik, gerekse kültürel bir etkileşiminin söz konusu olduğunu söylenebilir.

Yapılan çeşitli kültürel antropoloji çalışmaları kitlesel göç hareketlerinin toplumsal bir harekete ve dolayısıyla “tarih yapıcı” bir harekete dönüşme eğilimini ortaya

¹⁸⁰ Eric Hobsawm, **Kısa 20. yüzyıl. 1914-1991: Aşırılıklar Çağı**, çev: Y. Alogan, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1996, s: 78

¹⁸¹ Myron Weiner, “The Global Migration Crisis” içinde (ed) Wang Gunwu, **Global History and Migrations**, Westview Press, ABD, 1997’den aktaran Nejat Ulusay, a.g.e. s: 39-40

çıkarmıştır. Tarihsel ve toplumsal bir hareket olarak, kitlesel göç, “kültür yaratan” bir harekete dönüşür¹⁸².

İkinci Dünya Savaşı sonrasında göçmenler artık Avrupa topraklarına yerleşmişlerdir. Başlangıçta memlekete geri dönme amacıyla sadece misafir olarak gidilen, belirli bir birikim sağlandıktan sonra kesinlikle terk edilecek bu ülkeler zamanla ve nesiller sonra “ana vatana” dönüşür. Göçmenlerin bu kalıcılığı, üretim ve tüketim süreçlerinde söz sahibi olmalarına ve hatta bir anlamda “vazgeçilemez” ekonomik ve toplumsal bir ortağa dönüşmelerine neden olur. Bu da göçmen kökenlilerin zamanla kendi kimliklerinin arayışı kapsamında belirli bir kültürel talepte bulunmalarına yol açar. “Burada söz konusu olan, tarafsız olmayan, (yani kültür = folklor olmayan) sınıflar arasındaki mücadeleleri göz ardı etmeyen bir kültürdür ve aynı zamanda belirli bir duruma verilmiş bir cevap, bugün ile kurulan bir diyalogdur.”¹⁸³

Sözü edilen bu kültür, çoğu zaman söylendiği gibi doğrudan anavatanından gelen, “katıksız”, “soyut”, “genel” ve “tek” değildir artık. Aksine, yeni üretim, yönetim koşullarıyla ve göçmenlik durumuna has yeni ilişkilerle biçimlenmiş ifadeler olarak karşımıza çıkar. Kökenlerine dayanan, göçmenlerin anavatanlarından beraberlerinde getirdikleri bu kültür, artık “buranın” ve “şimdinin” kültürü olmuş, temel özelliklerini korumakla birlikte yaşanan, içinde bulunulan yeni ortamlar, ilişki biçimleri nedeniyle farklılıklar, “zenginlikler” kazanmıştır. Geçmişten gelen unsurların güncel koşullarla biçimlenmesinden oluşur bu kültür.

¹⁸² Antonio Perotti, “L’Europe mangeuse d’hommes”, Hennebelle Guy (dir), **Cinemas de l’Emigration**, CinémaAction sayı 8, 1979, s:24

¹⁸³ A.g.m

İKİNCİ BÖLÜM

SİNEMA - TARİH KURAMI ÇERÇEVESİNDE TÜRKİYE’DE GÖÇ OLGUSU VE SİNEMA

Şüphesiz ki göç, insanlık tarihiyle aynı yaşıttır. İnsanlık, var olduğundan beri sürekli bir yolculukla karşı karşıya kalmıştır. Ancak, XIX. Yüzyıl sanayi toplumunun gelişmesiyle, göçlerin niteliklerinde bir farklılaşma söz konusu olur. Sosyologların bu göç olgusuyla ilgilenmeye başlamaları da bu dönemde başlar. Daha önceleri çeşitli sebeplere dayanan zorunlu göçlere başka bir tipte göç eklenmiştir: İşçi göçü. Nermin Abadan Unat’ın aktardığı gibi bu konuya ilk ele alanlardan biri olan Ernest G. Ravenstein ve onun izinden giden ve klasik geleneği temsil eden E. Lee, E. Price, W. R. Böhning, M. P. Todaro gibi diğer sosyologların görüşüne göre “göç, akılcı yoldan karar veren bireylerin tercihidir”. Bireyler kendilerine sunulan diğer seçenekler arasından ekonomik seçimini “yer değiştirme” yönünde kullanır¹⁸⁴. Bu görüşlere göre, göç bireyin kendi ekonomik durumunu iyileştirmek üzere rasyonel hesaplara dayanarak gönüllü olarak gerçekleştirdiği bir tercihtir. Modern insan, Louis Dumont’un tarif ettiği şekliyle “homo economicus”tur, yani maddi ve sembolik değişimlere dahil olmaktadır¹⁸⁵. Dolayısıyla bireyin, kendi geleceğini akılcı bir yoldan oluşturabilecek ve maliyet/kazanç hesabına göre kendini yönlendirebileceği varsayımından yola çıkılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında herşey akılcı bir yoldan çözümlendiğine göre her üç tarafın, (gönderen ülke, kabul eden ülke ve giden bireyler) memnuniyeti söz konusu olacaktır. Ancak tarihsel gelişmeler bu sürecin, orta ve uzun vadede hiç de bu söylenen şekilde gelişmediğini göstermektedir.

Sözü edilen bu iyimser varsayımlar, Türkiye Cumhuriyeti’nin 1960’lı yıllardan itibaren karşı karşıya kaldığı işçi göçü için de söz konusu olmuş, devlet gitmek isteyenleri, ülkedeki istihdam sorununa bir çözüm olarak gördüğü, ülkenin Batı

¹⁸⁴Nermin Abadan Unat., N. Kemiksiz., **Türk Dış Göçü 1960-1984: Yorumlu Bibliyografya**, A.Ü.S.B.F, Ankara, 1986,s: 3

¹⁸⁵Martine Xiberras., **Les théories de l’exclusion**, Armand Colin, Paris, 2005, s : 25

teknolojilerine bir açılım sağlayabileceği ve yine ülkeye önemli bir döviz akışı ve yatırım olanağı oluşturacağını düşündüğü için sonuna kadar teşvik etmiştir. Ancak ne gidenler ne de Türkiye’de kalanlar vaat edilenlere kavuşabilmiştir. Kalanların gözleri yollarda kalmış, gidenlerse tutunabilmek ve bir gün anavatanlarına zengin dönebilmek için her geçen gün biraz daha sabretmiş, sonuçta da başta Almanya olmak üzere Avrupa’ya, temelli yerleşmişlerdir. Stuart Hall’ün de ifade ettiği gibi göç tek yönlü bir yolculuktur ve geri dönüşü yoktur¹⁸⁶. 1960’lardan günümüze geçen bu süreç içerisinde gidenler ve kalanlar birbirlerine giderek yabancılaşmışlardır. Oraya küçük yaşlarda giden ve hatta orada doğup büyüyen ikinci ve üçüncü kuşaktan birçoğu için anavatan Almanya’dır artık. Karşılaştıkları tüm zorluklara, haksızlıklara ve krizlere rağmen ait oldukları ülke Almanya’dır. Ama “normal bir Alman”dan da farklı olduklarının bilincindedirler aynı zamanda. Onlar için Türkiye, anne ve babalarının anlattıkları, her şeye rağmen örf ve adetlerini içselleştirdikleri ve karşılaşılan en ufak bir zorluk karşısında, sığınabilecekleri (tıpkı “ana” kucağı gibi) ütöpik bir yerdir¹⁸⁷. “İnsanları sevecen ve misafirperverdir, kıyılarına ulaşanları kolları açık karşılarlar.”¹⁸⁸ Buna karşılık Türkiye’de kalanlar için de onlar artık “Almancı”dır, görgüsüz ve paragözlerdir¹⁸⁹.

Türk işçilerinin bu yolculuğu, Türkiye’nin ekonomik ve siyasal anlamda çehresinin değişmesine neden olurken özellikle toplumsal ve kültürel anlamda derin değişimlere yol açar.

Toplumun yaşadığı bu “travma” sanatın hemen hemen her dalına yansımış, gerek gidenlerin gerekse kalanların hikayeleri edebiyattan müziğe, resimden sinemaya bir çok esere konu olmuştur. Buradan yola çıkarak, çalışmanın bu bölümünde, bir yandan

¹⁸⁶Stuart Hall, « Old and New Identities, Old and New Ethnicities » A. D. King (Ed.) **Culture, Globalization and the World System**, McMillan Press London, 1991s:26.

¹⁸⁷Gülşenem Gün, Ayşe Toy. 2007, “Türk Sinemasında Dönüş Öykülerinde Değişen Göçmen Kimliği”, G. İşçi, D. Direnç, G. Hatipoğlu (ed) **When “Away Becomes “Home”. Cultural Consequences of Migration, Proceedings of the 10th International Ege University Cultural Studies Symposium, May 4-6 2005**, Ege University Pres, Bornova, İzmir, 2007

¹⁸⁸Antonio Manguel, G. Guadalupı., **Hayali Yerler Sözlüğü**, Utopia Maddesi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 815.

¹⁸⁹Türk sinemasında dış göçün işlendiği filmlerde Türkiye’de kalanların işçi olarak gidenlere ve onlardan sonraki nesillere bu bakış açısıyla yaklaşıtlarına sıkça rastlanmaktadır. Bunlar arasında *Dönüş* (Türkan Şoray), *Almanya Acı Vatan* (Şerif Gören), *Sarı Mercedes* (Tunç Okan), *Yara* (Yılmaz Arslan) sayılabilir.

Türklerin kalabalıklar halinde yurt dışına gitme nedenlerine ve bu durumun ortaya çıkardığı toplumsal sonuçlara değinmeyi; diğer bir yandan da her anlamıyla toplumdan beslenen Türk sinemasının tarihsel ve ekonomik gelişimini incelerken, yurt dışına büyük bir parçalarını götüren bu insanların, geride bıraktıkları “sinema” ile olan ilişkilerinin boyutunu tartışmayı amaçladık.

1. TÜRKİYE’DE SİNEMA ENDÜSTRİSİNİN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

Türk sinemasının, bir endüstri olarak gelişimi açısından ele alındığında ilk yıllarının – ki bunları 1895-1945 yıllarıdır¹⁹⁰ - diğer ülkelerde olduğu gibi geliştiğini söylemek hiç de şaşırtıcı olmaz. Bu yılların en belirgin ve belki de tek özelliği film sanayisinin yabancı filmlerin ithalatına dayalı olmasıdır.

Osmanlı İmparatorluğu, Sanayi Devrimini kaçırmış olmakla beraber, Batı’da yaşanan değişim rüzgârına ayak uydurmaya çalışmış, bunu da Batı usulü üretim olanaklarını kendi toprakları üzerinde geliştirmek yerine doğrudan satın almayı tercih ederek yapmıştır. Giderek artan ticari ilişkiler sinemanın da Osmanlı topraklarına girmesini sağlamıştır. Bayilik usulü çalışılmış, yani kendi filmlerini bu yeni pazarda dağıtabilecek ve satabilecek yetkililer bulmuşlardır. Bu bayilik sistemi sayesinde Batılı sanayi sermayesi ile yerel ticari sermaye arasında bir çıkar ortaklığı oluşmuş, bu durum da bu tip ya da rakip malların ülke içersinde üretilmesi geciktirilmiştir.¹⁹¹

Avrupa’da yeşeren yeni bir yaşam biçiminin sonucu olan sinema, neredeyse doğar doğmaz, hemen ertesi yıl, yani 1896’da Osmanlı İmparatorluğu topraklarına girmiştir. Aslına bakılırsa, yine diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi, İstanbul halkı, Batı’da icat edilen her gelişmeyle çok da vakit kaybetmeden tanışmıştır. Fotoğraf teknolojisi ile ilgili gerçekleştirilen tüm çalışmalar, özellikle Osmanlı Sarayı ve çevresince benimsenmiş, bu işle uğraşanlar da devlet erkânınca desteklenmiştir. Gerçekleştirilen

¹⁹⁰Altuğ Işığın, “Yeşilçam’dan Önce Türkiye’de Sinema Sektörü”, Film sayı 1,Nisan- Haziran 2003

¹⁹¹Age s: 34

“sinema öncesi” gösterilerde, bu gösterimleri düzenleyenler yalnızca ellerindeki fotoğrafları sergilemekle kalmayıp, bulundukları ülkenin resimlerini de programlarına dahil ederler. Dolayısıyla Osmanlı İmparatorluğunun çeşitli bölgelerinde çekilen fotoğraflar da İstanbullu izleyicilere sunulur¹⁹².

1.1. Osmanlı’dan Cumhuriyet’in ilk yıllarına sinema endüstrisi

1.1.1 İlk Gösterimler

XIX yüzyılın son çeyreğindeki İstanbul, çok kültürlü nüfusuyla Avrupa’nın en hareketli ve ilgi çekici kentlerinden biri olma özelliğini taşır. Bu niteliği sayesinde de yalnızca görüntülere hareket kazandıran, bir açıdan sinemanın öncüsü sayılabilecek gösterilere tanıklık etmez, bunun yanında “fotoğraf sanatının” önde gelen isimlerinin de uğrak yeri olur.

Dolayısıyla fotoğrafçılıkla uğraşan kişiler, yalnızca fotoğrafı tanıtmakla kalmıyor, aynı zamanda bu sanatı isteyenlere öğretip isteyenlere de aletlerini satarak çok yönlü bir ticaret yaparlar. Bunun sonucunda tüm öncüleri gayrimüslim olan Osmanlı fotoğrafçıları da yetişmeye başlar. 19. yüzyılın sonlarına doğru Cadde-i Kebir, diğer bir adıyla, Grande Rue de Pera, adeta tüm yeni icatların bir arada bulunup sanatların icra edildiği bir merkez haline gelir¹⁹³. Dönemin padişahı II. Abdülhamit gerek teknoloji, gerekse hukuk ve eğitim alanlarında Batı’daki gelişmeleri takip eden, fotoğraf, fonograf gibi “yeni teknolojilere” açık olan ve hatta bunların İmparatorluk topraklarında yaygınlaşması için çaba gösteren bir hükümdardır¹⁹⁴. Fotoğrafı propaganda amaçlı kullanan padişah, modernleştirdiği ordusunun, yeni açılan okul ve hastanelerinin her fırsatta fotoğrafının çekilmesini sağlar. Hatta bu fotoğrafların albüm şeklinde derlenerek, İmparatorluğun çeşitli merkezlerine gönderttiği ve bu şekilde gerek kendisinin gerekse imparatorluğunun ne kadar modern olduğunu gösterme amacı

¹⁹² Burçak Evren Sigmund Weinberg, *Türkiye’ye sinemayı getiren adam*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1995, s:13

¹⁹³ a.g.e., s: 16

¹⁹⁴ Lord Kinross, *The Otoman Centuries, The Rise and Fall of the Turkish Empire*, Jonhattan Cape, 1977, Londra, ss: 535-536

güttüğü bilinmektedir¹⁹⁵. Fotoğrafın yarattığı bu ilgi, kısa sürede profesyonellerin yanında amatörlerin de yetişmesine dolayısıyla yavaş yavaş da bu işin ticaretiyle ilgilenilmesine, yani ham madde ve aygıtlarının ithal edilmesine neden olur. Bu kişilerden biri de yine bir gayrimüslim olan Sigmund Weinberg'dir. Alman ve Avusturya'nın önemli fotoğraf imalatçılarının temsilciliğini yürüten Weinberg, sonraki yıllarda işini büyüterek, Gramophone Company ve Pathé Freres'in de temsilciliklerini alır ve fonograf yani gramofon ve sinema malzemeleri satmaya ve bir süre sonra da öncelikli olarak saray ve çevresinde gösterimler düzenlemeye başlar¹⁹⁶.

Sinemanın "halk" arasında yarattığı ilginin karşısında bu konuyla ilgilenenlerin sayısı çoğalır. Bunların arasında, daha aygıtın icat edilmesinden sadece birkaç ay sonrasında Lumière Kardeşlere mektup yazıp bir örneğini kendisi için isteyen- ancak Lumière'lerin de elinde bulunmamasından dolayı elde edemeyen- fotoğraf malzemeleri satan Vafiadis ya da bir başka girişimci olan aynı zamanda da Lumière Kardeşler'in de temsilciliğini yapan Fransız Cambon sayılabilir¹⁹⁷. Özellikle bu sonuncusu, piyasada var olan filmlerden daha uzunlarını elde eder ve filmlere alt yazı koydurarak, Weinberg'le olan rekabetini hızlandırır. Bunun karşısında Weinberg elindeki teknolojiyi yenileyerek, daha fazla kitleye hitap edebilmek için alt yazı yerine, doğrudan Türkçe açıklamada bulunan bir görevli (bir nevi simültane çevirmen) kullanmaya başlar¹⁹⁸. Bu iki ayrı firmanın temsilcileri arasında yaşanan rekabeti Nurullah Tilgen anılarında şöyle anlatmaktadır: " 1897 yılında iki firma temsilcilerinin ticaret alanındaki yarışması bir hayli ilgi çekiciydi. Lumière kardeşlerin temsilcisi halkı elde ederken Pathé Kardeşlerin temsilcisi de saray mensuplarıyla devlet büyüklerini elde etme yolunu tuttu ve ilk defa sarayda film gösteren Pathé kardeşlerin Türkiye temsilcisi Romanya uyruklu Polonyalı Musevi (Weinberg) oldu..."¹⁹⁹

Bunun yanında Saray, her ne kadar fotoğrafı desteklemiş olsa da sinematografa karşı biraz daha temkinli davranır. Bunun en önemli sebeplerinden biri, elektriğin,

¹⁹⁵ François Georgeon, **Abdulhamid II, Le Sultan Calife**, Fayard Yayınevi, 2003, s:333

¹⁹⁶ Burçak Evren, a.g.e. s: 17

¹⁹⁷ Nijad Özön, **Türk Sineması Tarihi, (Dünden Bugüne, 1896-1960)**, Ekicigil Matbaası, İstanbul 1962, s:16

¹⁹⁸ Burçak Evren, a.g.e. s: 38

¹⁹⁹ Nurullah Tilgen "Bugüne Kadar Filmciliğimiz" Yeni Yıldız Dergisi, sayı 36, 3 Şubat 1959, aktaran Burçak Evren. A.g.e. s: 39

imparatorluk topraklarında yasak olmasıdır²⁰⁰. Bir jeneratör yardımıyla çalışan ve henüz ülkede, gerek siyasi- elektriğin terör amacıyla kullanılabileceği korkusu- gerekse ekonomik nedenlerle gerekli alt yapının oluşturulmamış olması sinematografin “tehlikeli” bir aygıt olarak algılanmasına yol açmıştır²⁰¹. Nitekim Weinberg’in düzenlediği bir gösterim sırasında yangın çıkmış, büyük bir facianın eşiğinden dönmüştür²⁰². Bu nedenle, diğer ülkelerin temsilcilerinin Osmanlı topraklarına giriş yapmak ve buralarda gösterimler düzenlemek için izin almaları epey zor olmuştur. Bunun yanında, saraydaki eğlencelere önem veren Abdülhamit, sınırlı ve belli koşullara bağlı olarak, tiyatro, opera ve operetlerin sarayda gösterilmesini teşvik etmiştir.²⁰³ Dolayısıyla, Weinberg’in saray haklına yönelmiş olması ve onları ikna etme çabası aslında onun ticari girişimci ruhunun yanında sinemanın Türk topraklarında gelişimi için önemli bir adım sayılabilir.

Görüldüğü gibi, sinema, icat edilen diğer teknolojik aygıtların aksine (matbaa gibi), Osmanlı topraklarına çabuk girmiş ve kısa bir süre içerisinde de ticaret sektörüne dahil olmuştur. Ancak bunun yanında, sinemanın icadı ve Osmanlı topraklarına girişi, siyasal açıdan baskıcı bir döneme denk gelir. Nitekim 1896 yılında tahtta bulunan II. Abdülhamit, var olan bazı gazete ve dergileri yasaklamakla kalmayıp yazarlarını sürgüne göndermiş, yeni çıkacak herhangi bir yayına da engel olmuştur²⁰⁴. Oluşacak yeni bir düşüncenin ve sanatsal faaliyetin önünü tıkayan bu baskı ve sansür ortamında, sinemanın ağır aksak ilerlemesi bile bir mucize sayılabilir. Bu durum da aslında sinemanın o dönemlerde henüz düşünsel anlamda “tehlikeli” sayılabilecek nitelikte olmaması ve aslında ilgi gösteren kesimin sınırlı kalmış olması nedeniyle faaliyetlerine devam etmiş olabileceği düşünülebilir. Bunun yanında Karagöz gösterilerine alışıktı olan Türk halkının karanlık ortamlarda gösterileri yadırgamamasından²⁰⁵ kaynaklandığı da söylenebilir.

²⁰⁰ Mustafa Özen, “Visual representation and propaganda: Early films and postcards in the Ottoman Empire, 1895–1914”, *Early Popular Visual Culture*, Routledge, Taylor & Francis Group Vol. 6, No. 2, July 2008, s:147

²⁰¹ Ali Özuyar, *Devlet-i Allîye’de Sinema*, De Ki yayıncılık, Ankara, 2007, ss: 21-26

²⁰² Burçak Evren, a.g.e, s:17

²⁰³ Orhan Koloğlu, Abdülhamit’in kendi yazdığı komedi piyeslerinin sarayda yabancı oyuncular tarafından gösterildiğinden bahseder. Orhan Koloğlu, *Ne Kızıl Sultan ne Ulu Hakan, Abdülhamit Gerçeği*, Gür yayınları, 1987, ss:51-52

²⁰⁴ A.g.e s: 52

²⁰⁵ Salih Gökmen, *Bugünkü Türk Sineması*, Fetih Yayınevi, 1973, s: 13

Halka açık ilk gösterimlerin düzenlenmeye başlamasından²⁰⁶, yani 1896 yılından 12 yıl sonra, 1908’de ilk sinema salonu yine Weinberg’in Pathé adına gerçekleştirdiği girişimleriyle açılır. Bu tarih, aynı zamanda, baskıcı dönemin sona erdiği, II. Abdülhamit’in tahttan indirilip II. Meşrutiyet’in ilan edildiği döneme denk düşer. Bu tarihe kadar, film gösterimleri bir yandan zengin konaklarda büyük ailelerin yeni eğlence aracı olurken, diğer yandan da birahane ve kıraathanelerde erkeklere hitap eder.²⁰⁷ II. Meşrutiyet’le gelen özgürlük ortamında neredeyse eli kalem tutan herkes bir dergi çıkartma, boş bulunan her köşe başına bir sahne kurup tiyatro oynama çabasına girer. Ancak, sinema bu coşkulu ortamdan yapımcılık, üretkenlik anlamında çok da nasibini alamaz. Gösterilen filmlerin büyük çoğunluğu yurt dışından gelmekle birlikte, Osmanlı’da yapım çalışmaları, Lumière ya da Pathé şirketlerine bağlı yabancı alıcı yönetmenlerinin imparatorluğun çeşitli bölgelerinde yaptıkları belgesellerden ibaret olmuştur²⁰⁸.

Bunun sebepleri arasında, her şeyden önce, sinemanın teknik bilgi ve sermaye gerektiren bir “sanat” türü oluşu ve henüz Avrupa’da bile rüştünü tam olarak ispat edememesi²⁰⁹ sayılabilir. Weinberg’in, Tepebaşında, eski bir tiyatrodan dönüştürdüğü Pathé salonu sayesinde sinema, tıpkı Batı’daki örneklerinde olduğu gibi ikinci sınıf bir eğlence aracı olmaktan kurtarılmıştır. Bu salonun ardından İstanbul’un farklı semtlerinde diğer salonlar açılır. İstanbul’u, İzmir, Trabzon gibi gayrimüslim nüfusunun çok olduğu Anadolu kentleri takip eder. Ancak buralardaki salon sayısı da çok sınırlı kalır. Gösterimlere gelenler de çoğunlukla, yabancı uyruklular, gayrimüslimler ya da Nijad Özön’ün tabiriyle “maceracı” delikanlılardır²¹⁰. Ancak, bazı salonların kadınlar için özel seanslar düzenlemesi ya da aynı salonu ikiye bölerek kadınlarla erkekleri ayırması, aslında Müslüman toplumun da sinemaya ilgi gösterdiğinin bir işareti olarak

²⁰⁶ Çoğu sinema tarihçisi, halka açık ilk gösterimin Sponeck birahanesinde Weinberg tarafından düzenlendiğini kabul eder. Ancak, Burçak Evren, eldeki verilere ve tanıklıklara dayanarak, bununla ilgili herhangi bir kanıtın olmadığını savunur. Ona göre Sponeck’teki gösterimler, Henri D. imzalı bir kişi tarafından gerçekleştirilmiştir. (bkz Burçak Evren., Sigmund Weinberg, Türkiye’ye sinemayı getiren adam..., Milliyet Yayınları, İstanbul,1995)

²⁰⁷ Ali Özuyar, **Sinemanın Osmanlıca Serüveni**, Öteki yayınevi, 1999, s:33

²⁰⁸ İ. Altuğ Işığan, “Yeşilçam’dan Önce Türkiye’de Sinema Sektörü”, Film sayı 1,Nisan- Haziran 2003

²⁰⁹ Nijad Özön, a.g.e. s: 33

²¹⁰ A.g.e s:34

değerlendirilebilir. Gerçekten de yukarıda da değinildiği gibi, kadınların sinemayla ilk karşılaşması, Batı icatlarını daha kolay takip edebilme olasılığı olan zengin kesimde, konaklardaki gösterimlerde söz konusu olmuştur. Bunun yanında Asadarya'nın Pangaltı'da açtığı bir sinemada haftanın belirli günlerinde kadınlara da film gösterilmeye başlanır. Ali Özuyar Sinema dergisinin 1914 yılında yayımlanan 62. sayısında bununla ilgili bir ilanı aktarır: “*Kanun-ı sani'nin 23. Cum'a gününden 26. Pazartesi günü akşamına kadar gündüz hanımlara sa'at 1 buçukta. Gece beğlere zeval-i sa'at 8 buçukta*”²¹¹

Bu durum temelde, var olan rekabet ortamının sinemayı panayır eğlencesinden bir adım öteye geçirerek, daha “nitelikli”, “sanatsal” bir eğlence aracı haline dönüştürme kaygısı olarak düşünülebilir. Bu da nispeten “varlıklı” bir kitleye hitap ederek gerçekleştirmeye çalışılır. Buna örnek olarak Weinberg'in, aynı anda hem sinema ve tiyatro gösterimlerini, hem de Caruso ve Battistini gibi ünlü bestecilerin konserlerini izletmesini²¹² verebiliriz. Giriş ücretini de 15 kuruş, yani diğer sinema salonlarından daha yüksek tutar. Bu da daha kaliteli ve lüks bir salon olduğunun göstergesidir²¹³.

Birinci Dünya Savaşı başladığında en azından büyük kentlerde sinema artık bilinen bir eğlence aracıdır, belirli sayıda salon kurulmuş, düzenli gösterimler yapılmış ve seyirci bu konuda bilinçlenmeye başlamıştır. Başka bir deyişle, Osmanlı'da sinema vardır ancak bu Türk sineması değildir.

Başlangıcında, salon işletmeciliğinin ve film dağıtımının azınlıklar ve yabancı uyrukluların himayesinde olduğu sektöre, Birinci Dünya Savaşı sırasında, Müslüman Türkler de ardı ardına açtıkları sinema salonlarıyla dahil olurlar. Türkler tarafından açılan ilk salon, 19 Mart 1914 yılında Şehzadebaşı'nda Cevat Boyer ile Murat Bey tarafından açılan “Milli Sinema”dır. Onun ardından aynı yıl, Fuat Uzkınay ile birlikte İstanbul Sultani'sinde film gösterimleri düzenleyen Şakir Seden, kardeşi Kemal ile

²¹¹ Ali Özuyar, a.g.e. s: 33

²¹² Burçak Evren, a.g.e. s:51

²¹³ Pathé sinemasının 1913 yılındaki giriş ücretleri: Koltuklar: 30 kuruş, İskemle: 20 kuruş, Galeri iskemleleri:15 kuruş, Numaralı duhuliye: 7 krş; Duhuliye: 3 krş, Burçak Evren, a.g.e. s: 52

birlikte Sirkeci’de “Ali Efendi” salonunu 6 Temmuz’da açarlar. Bu iki salonu Kadıköy yakasında açılan diğer salonlar takip eder²¹⁴.

Burada değinilmesi gereken bir nokta, dünyanın ‘Büyük Savaş’a sürüklendiği dönemlerde ortaya çıkan siyasal konjonktür ve bunun o dönemin en önemli imparatorluklarından Osmanlı İmparatorluğu’na nasıl yansıdığıdır. Neredeyse 1789 Fransız Devrimi’ne kadar uzanan bir süreç içerisinde, Osmanlı İmparatorluğu’na bağlı çeşitli bölgelerin “kendi kendilerine idare etme hakkı” istemeleri, Balkan savaşlarına neden olur. İmparatorluk, bu savaşlar sonucunda kaybettiği toprakları yeniden kazanma amacıyla İttifak Devletleri, ya da başka bir deyişle merkezi devletler saflarında Birinci Dünya Savaşına dahil olur²¹⁵. Ardından gelen işgaller ve antlaşmalar sonucunda Batı ile sürdürülen ilişkiler sarsılır. Müslüman-Türkler, Batıya ve ülkede yaşayan azınlıklara karşı tepki gösterirler. Bu gerginlik ortamında pek çok gayrimüslim Osmanlı topraklarını terk eder. O tarihe kadar Müslüman olmayan kesimin elinde olan iş kollarına, artık Müslüman- Türkler eğilirler. II. Meşrutiyet’in ilanı ile iktidara gelen İttihat ve Terakki Fırkası’nın güttüğü milli iktisatçı politika ve öne çıkardığı Türk-Müslüman kimliği ile daha önce var olan politikalar değişir. O tarihe kadar ticaretten uzak duran ve “esnaflığı” ya da memuriyeti tercih eden Müslüman-Türkler, özel teşebbüse yönlendirilmiş, milli işletmeler kurma yönünde özendirilmiştir²¹⁶. Bu eğilimden sinema da nasibini alır. Yukarıda adı sayılan sinema salonları tam da bu tarihlerde, esnaf sermayesine dayanarak açılır. 1914 yılında açılan “Milli Sinema” da bu politikaların bir yansıması olarak düşünülebilir. Bunun yanında, 1922 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi’ne gönderilen bir raporda, ülkede faaliyet gösteren sinema salonlarının işletmeciliğinin ve film dağıtımcılığının gayrimüslimlerin ya da İpekçi ailesi kastedilerek “dönme”lerin elinde olduğuna ve gösterime sokulan filmlerin içeriğinin ulusal kimliğimizle bağdaşmadığına dikkat çekilmiş, Devlet’in bir an önce sinemaya el atması gerekliliği üzerinde durulmuştur²¹⁷.

²¹⁴ Salih Gökmen, **Bugünkü Türk Sineması**, Fetih Yayınevi, 1973, s: 14

²¹⁵ Emre Kongar, **Türkiye’nin Toplumsal Yapısı**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1976 ss:56-58

²¹⁶ Gülten Kazgan, **Tanzimattan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mart 2002 s: 39-40

²¹⁷ Tüccar Naci adındaki bir sinemacının hazırladığı ve Millet Meclisi’nde görüşülmesi için Siirt Milletvekili Mahmut Bey’e gönderilen rapor, **55 Yıl sonra Bile Güncelliğini Koruyan Tarihsel Bir Belge**, Film Market, Yıl 2 Sayı 19, Nisan 1984

Bu ilk dönem göz önünde bulundurulduğunda görülmektedir ki, sinemanın sanat, kültür, endüstri ve ekonomi faktörlerini bir araya getirmesi nedeniyle, Türkiye’de sinema, başlangıcından neredeyse Birinci Dünya Savaşına kadar film gösterimleri ve salon işletmeciliğinin dışında çok da atılım gerçekleştirememiş, film yapımı alanla profesyonel anlamda ilgilenecek birilerini yetiştirememiştir. Bu konuda uzman sayılabilecek tek kişi de Polonya asıllı Sigmund Weinberg’dir²¹⁸, ancak onun da öğrendiklerini uygulayabilecek fırsatı olmamıştır.²¹⁹

1.1.2 Çekilen İlk Filmler

Türkiye’de ilk sinema çalışması ise, kimi tarihçiye göre 1911 yılında Makedon Manaki Kardeşler tarafından, Sultan Reşat’ın Manastır’ı ziyaretinin görüntülenmesi olarak değerlendirilir²²⁰. Kimilerine göre ise, Manaki Kardeşler’in Türk olmaması nedeniyle bu filmin ilk Türk filmi sayılamayacağı, bu nedenle Birinci Dünya Savaşından hemen önce, Weinberg ile kısa bir süre çalışmış Fuat Uzkınay tarafından gerçekleştirilen filmin ilk Türk filmi sayılması gerektiğidir. Savaşa yedek subay olarak alınan Uzkınay’ın ilk çalışması, 1877 yılında Ruslar tarafından Yeşilköy’de (Ayastefanos) yaptırılan zafer anıtının 14 Kasım 1914’te yıkılışını çekmek olmuştur. Bu belgesel Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Hedmi adı altında Türkiye’de Türkler tarafından çevrilen ilk film olarak tarihe geçer²²¹.

Bu filmi 1915’te silahlı kuvvetlerin gereksinimini karşılamak için kurulan “Merkez Ordu Sinema Dairesi”nin çektiği diğer belgeseller izler. Ancak bunların sayısı da çok sınırlı kalır. Birinci Dünya Savaşı sırasında, Batılı ülkelerde sinema, bir propaganda aracı olarak kullanılmaya başlamasına rağmen, Türkiye’de sınırlı araç ve silah altına alınmış birkaç sinemacının (Cemil Filmer ve Mazhar Yalay gibi) çabasıyla çok da

²¹⁸ Salih Gökmen, a.g.e s: 17

²¹⁹ Alim Şerif Onaran, **Türk Sineması, (I.Cilt)**, Kitle yayınları, s:19

²²⁰ Burçak Evren, “Les premiers pas (1895-1923) ” M. Basutçu (ed), **Le cinema turc**, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, s. 66

²²¹ Alim Şerif Onaran, **Türk Sinema Tarihi**, Birinci cilt, Kitle Yayınları, 1994, s: 12

verimli olmaz. Çekilen filmler daha çok kısa aktüalitelere. Aynı zamanda Sigmund Weinberg yönetiminde öykülü filmlere de başlayan bu kurum, (Himmet Ağa'nın İzdivacı) Weinberg'in savaş nedeniyle görevden alınması sonucunda bu tür yapımlara ara vermek durumunda kalır. Yerine getirilen Uzkınay gerek görüntü yönetmeni, gerekse belgesel film yönetmeni olarak çalışmalarını sürdürür²²².

“Merkez Ordu Sinema Dairesi”nin yanı sıra kurulan ve yarı askeri bir kimliği olan “Müdafaa-i Milliye Cemiyeti”, kendine gelir sağlamak amacıyla 1917’de Sedat Simavi’ye iki film çektirir. Tiyatro oyunlarının bir adaptasyonu niteliği taşıyan Pençe ve Casus’u çekerken Simavi, doğal olarak da tiyatroculardan yardım almıştır. Kurumun yaptırdığı diğer filmler ise, tiyatrodan Bican Efendi rolüyle ün kazanan Şadi Fikret Karagözoğlu’na, güldürü oyuncularından oluşan bir kadroyla Bican Efendi dizileridir²²³.

Osmanlı Devleti’nin savaştan yenik olarak çıkmasının ardından bu iki cemiyetin araç ve gereçleri “Malul Gaziler Cemiyeti”ne aktarılır. Büyük bir yenilginin, düşman işgalinin ve Kurtuluş Savaşı’nın sürdüğü dönemde yine kendine gelir sağlamak ve halk arasında belirli bir direnişi sağlamak amacıyla belgeseller ve konulu filmler çektirilir. Bunlara örnek olarak aslında bir tiyatrocusu olan ve sadece iki film çeken Ahmet Fehim Efendi’nin 1919’da, yani İstanbul işgalinin en yoğun yaşandığı bir dönemde Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Mürebbiye uyarlaması sayılabilir. Bir anlamda sinemanın istilacılara karşı “sessiz direnişini” temsil eden Mürebbiye’nin konusu çalıştığı evin bütün erkeklerine yanaşıp bunları birbirine düşüren bir Fransız kadınıdır. Konusu nedeniyle, işgal kuvvetleri tarafından Anadolu’da gösterilmesi yasaklanarak, Türk Sinema Tarihi’ne de sansüre uğrayan ilk film olarak geçer²²⁴. Ahmet Fehim’in çektiği ve görüntü yönetmenliğini yaptığı bir diğer filmi de Binnaz’dır. Bu film diğerlerine kıyasla sinema diline daha hakimdir²²⁵.

²²²Nijad Özön, **Türk Sineması Tarihi, (Dünden Bugüne, 1896-1960)**, Ekicigil Matbaası, İstanbul 1962 s: 45

²²³Burçak Evren, a.g.m, s: 68

²²⁴Giovanni Scognamiglio, a.g.e. ss: 43-44

²²⁵A.g.e

Bu ilk dönemin bilançosu değerlendirilecek olunursa, dikkati çeken nokta, sinemanın Osmanlı Devleti'nin desteği ve onun imkânları vasıtasıyla geliştiğidir. Dolayısıyla piyasanın kar etme mantığı ve rekabet kurallarının dışında bir işleyiş söz konusudur²²⁶. Yine de ilk Türk filminin çekilmesinden 1920 yılına kadar çekilen filmler, diğer ülkelerde atılan adımlarla kıyaslandığında yetersiz kalır. Özel sektörün sadece gösterim düzeyinde kalmış olmasının bu durumda önemli bir rolü vardır. Temelde sorun, sinemacılık alanına ciddi bir niyetle el atılamamasından ve gerekli alt yapının oluşturulamamasından kaynaklandığı söylenebilir.

Sözü edilen bu dönemlerde sinema ile uğraşmış kişilerin attıkları adımlar, yukarıda değinildiği gibi bu işin tam olarak benimsenememesi²²⁷ ve temelde bu işin ciddi maddi olanaklar gerektirmesi nedeniyle çoğu zaman yarım kalmıştır. Gerçekten de sözü edilen bu ilk dönemde var olan sistem, özel girişimler bağlamında yapımcılıktan çok dağıtımcılığa ve salon işletmeciliğine uygundur. Kurulan düzen, daha çok Batı'da çekilen filmlerin ülkeye sokulması ve bunların, yine Batılı şirketlerin temsilcileri tarafından, onların kiraladıkları salonlarda gösterilmesi yönündedir. Altuğ Işığın'ın da ifade ettiği gibi, yerleşik sinemalara geçilmesi dahi, yapımcılık konusundaki girişimleri için daha iyi koşullar sunamaz, hatta aksine bu karlı alan, yabancı şirketlerin istekleri doğrultusunda, yabancı filmlerin gösterilmesi için düzenlenir.²²⁸ Dolayısıyla, gerek teknik gerekse maddi imkan(sızlık)lar nedeniyle rasyonel olan film yapmaktan çok gösterip salon işletmektir. Bu durumu Muhsin Ertuğrul, Seden Kardeşlerin kendisine İstanbul'da film çekme teklifi götürdüğü anısında şu şekilde aktarmaktadır: “[...] Türkiye'ye döndüğüm zaman İstanbul'da ne film yıkayacak bir laboratuvar, ne bir stüdyo, ne bir film çekme makinesi, ne bir basma makinesi, tek bir sözcükle teknik araç adına hiçbir şey bulunmamamktaydı.”²²⁹ Ertuğrul, o dönemde İstanbul'da bunların hiçbirinin olmadığını vurgulamaktadır.

²²⁶ İ. Altuğ Işığın, **Yeşilçam'dan Önce Türkiye'de Sinema Sektörü**, Film, sayı 1, Nisan-Haziran 2003, s: 34

²²⁷ Ahmet Fehim Efendi aslında bir tiyatrocudur, Sedat Simavi, gazeteci, Fuat Uzkınay belgeselci ve Galatasaray lisesinde dahiliye müdürü, yani yönetici, Weinberg'de savaşa birlikte görevine son verilen bir ecnebidir.

²²⁸ İ. Altuğ Işığın, a.g.m , 2003, s: 35

²²⁹ Aktaran Gökhan Akkçura **Aile Boyu Sinema**, İthaki yayınları, İstanbul, 2004, s: 25-26

Bunun yanında, daha önce değindiğimiz bu dönemlerde Osmanlı'nın Avrupa ile ilişkilerinde yaşanan değişiklikler sonucunda ve dünya sinemasının hakimiyetinin Amerika Birleşik Devletleri'ne geçmesi sonucu, Türk sinema sektöründe yeni bir yapılanma ortaya çıkar: Sektörün işleyişi artık, Amerikan şirketleri ile Müslüman-Türkler arasında kurulan ilişkiye dayanmaktadır²³⁰. Cumhuriyet'in ilanıyla bu ilişki görece bir istikrara kavuşurken, büyük ithalatçı-işletmeci aile şirketleri kurulur ve neredeyse İkinci Dünya Savaşı'na kadar Türk sinemasının ekonomik yapısını Gökhan Akçura'nın da ifade ettiği gibi bu "büyük aileler" şekillendirir.

1.1.3 Cumhuriyet'in ilk Yılları ve Muhsin Ertuğrul Sineması

İlk özel film yapım şirketi olan "Kemal Film", sinema salonu işletmeciliği ve film dağıtımıcılığı ile ilgilenen Seden kardeşler tarafından 1922'de kurulur. Bu şirketin kuruluşu, aslında Türkiye'nin gerek siyasal, ekonomik gerekse kültürel tarihinde bir dönüm noktasına denk gelir. 1922 yılı, Kurtuluş Savaşı'nın sona erdiği, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarih olduğu ve yeni bir Türkiye'nin oluşturulması çabalarının ortaya çıktığı yıldır. Bunun yanında 1916 yılından beri eğitimini aralıklı olarak yurt dışında sürdüren ve Türk kültürel hayatına damgasını vuracak olan Muhsin Ertuğrul'un da ülkesine geri döndüğü yıldır.

Yurt dışında bulunduğu süre boyunca Türkiye'de çekilen filmleri yakından takip eden ve onları eleştiren Muhsin Ertuğrul, Türk sinemasının en büyük eksikliliğinin bir sinema sanayisinden, bu işi ciddiye alan eğitimini görmüş kişilerden yoksun olmasının olduğunu düşünür²³¹. Onun için tiyatro her şeyden önce gelse de sinemanın kitleleri etkileme konusundaki üstünlüğünü yadsımaz ve özellikle sağlam bir Türk sinemasının olmamasının Türklerin dünyaya kendini tanıtamamasında önemli bir etken olduğunu savunur. Yurda döner dönmez, Seden kardeşlerin birlikte film çekme teklifini kabul ederek, ilk özel yapım şirketini kurmalarını sağlar ve onlarla birlikte altı filme imza

²³⁰ Altuğ Işığın, a.g.e s: 38

²³¹ Alim Şerif Onaran, **Muhsin Ertuğrul'un Sineması**, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981, s: 153

atar²³². 1922 yılından neredeyse İkinci Dünya Savaşına kadar, Muhsin Ertuğrul, Türk Sinemasının tek adamı olur.

1908’de tiyatroya başlayan ve hayatını bu sanata adayan Muhsin Ertuğrul, Birinci Dünya Savaşı’nın ardından eğitimi için gittiği Fransa ve Almanya’da sinema üzerine çalışmalarda bulunmuş, burada bir film yönetmiş ve hatta bir film şirketi bile kurmuştur.²³³ Daha sonra gittiği Sovyetler Birliği’nde de sinema filmi çekmiştir²³⁴. O dönemde- hatta uzunca bir süre boyunca- sinemaya gerek fikir gerekse oyuncu anlamında önemli bir kaynak sağlayan tiyatro bu sefer, kendisine ek gelir sağlamak amacıyla sinemadan faydalanır. Ayrıca, Almanya bu yıllarda film endüstrisini geliştirmek amacıyla ve Amerikan sinemasına karşı koyabilmek için, büyük bir tekel çevresinde birleştirmeye çalışmaktadır. Bu nedenle de, yerli yabancı, birçok insana ihtiyaç duyulur²³⁵. Muhsin Ertuğrul da böyle bir ortamda, tiyatro eğitimini karşılamak amacıyla sinema sektörüne adım atar. Türk sinemasına hakim olduğu on yedi yıl boyunca tiyatro etkisinde bir sinema dili geliştirir. Nitekim tarih olarak Cumhuriyet’in ilanından bir yıl öncesine denk gelen ve İkinci Dünya Savaşına uzanan bir dönem, (1922-1939), Türk sinema tarihçileri tarafından “tiyatrocular dönemi” olarak adlandırılır. Bunun en büyük sebebi de bu dönemde çekilmiş hemen hemen tüm filmlerin oyuncularının ve diğer kaynaklarının tiyatrodan gelmesi, film konularının büyük çoğunluğunun da tiyatro eserleri uyarlamaları olmasından kaynaklanır²³⁶.

Kemal Film ile altı önemli film çeken Ertuğrul, bu şirketin yapımcılıktan çekilmesinin ardından sinema sektörü içinde bulunan başka bir aileyi film yapımcılığına ikna eder. İpekçi ailesi, aslında o dönemin en önemli ve en güçlü işletmecisi ve film ithalatçılarıdır. İstanbul’da ve İzmir’de toplam 13 sinemaya sahiptirler ve bütün Anadolu’ya film dağıtmaktadırlar²³⁷. 1928’de İpek Film kurulur ve on yıl boyunca da, yapımdan dağıtım, oyuncudan dekoruna, sinemanın tekeline ellerinde tutarlar. İpek film, Kemal filminden daha fazla imkâna sahip olup, sektöre daha profesyonelce

²³² A.g.e ss: 153-154

²³³ Gökhan Akçura, **Muhsin Ertuğrul’un Sineması**, Antrakt özel eki, tarih belirtilmemiş, sayfa yok.

²³⁴ Nijad Özön, a.g.e s: 62

²³⁵ A.g.e

²³⁶ A.g.e. s: 62-64

²³⁷ Gökhan Akçura, **Aile Boyu Sinema**, ss: 89-94

yaklaşırlar. Sinemaya yatırım yapıp, yeni teknolojileri getirterek Ertuğrul’a teslim ederler. O dönemde başka film şirketinin kurulamamış olmasının çeşitli nedenleri arasında başka kimsede bir stüdyo kurup, yerli filme yatırım yapacak ve İpekçilerle rekabet edecek sermayenin olmaması sayılabilir. Ayrıca, az önce de değinildiği gibi, İpekçiler aynı zamanda bir sinema zincirine de sahiptirler. Dolayısıyla kendi filmlerini buralarda gösterebilme olanağına sahiptirler. Cemil Filmer, *Hatıralar*’ında İpekçi ailesinin oluşturduğu tekeli şöyle anlatır: “O yıllarda İpekçiler Türkiye’nin bir numaralı işletmecisi, sinemacısı idiler. [...] Sinemaları öyle bir bağlamışlar, öyle bir tekel kurmuşlardı ki, onların izni olmadan sinek bile uçamıyordu. Ben elimde en güzel filmler olduğu halde sinema sinema dolaştım. Altı ay bıkıp usanmadan filmlerimi geçecek sinema aradım, bulamadım. Bana verilen cevap her seferinde şu oluyordu: ‘Efendim, biz İpek Film ile çalışıyoruz. Onun programı dışına çıkamayız.’ Haftada yaptıkları 10.000 liraya karşı 20.000 garanti ediyorum, yine de kılları kıpırdamıyordu.”

238

Her ne kadar bugün, sinema tarihçileri Muhsin Ertuğrul’u sinemayı tekelinde bulundurarak, ilgilenebilecek başka kişileri “bu işin ciddiyeti” bahanesiyle uzak tutması²³⁹, tiyatroya bağımlı kılması nedeniyle çok eleştirse de Ertuğrul, sinemanın dünyadaki gelişimini yakından takip ederek onları, kendi anladığı ve benimsediği dille Türk sinemasına çok da vakit kaybetmeden uygulamıştır. Bu anlamda da, doğal olarak birçok konuda Türk sinemasının da “ilkler”ine imza attığını söyleyebiliriz. Öncelikle yerel konulardan esinlenir. Edebiyattan uyarlamalar yapar; Müslüman kadınların kamera karşısına geçmesini sağlar; Kurtuluş Savaşı destanını sinemaya aktarır²⁴⁰. Çektiği ilk film, gazeteden okuduğu bir haberden yola çıkarak yazdığı ve ilk özgün konulu film olarak tarihe geçen İstanbul’da Bir Facia-i Aşk, uzun yıllar Türk Sineması’nda konusu itibarıyla bir gelenek yaratır²⁴¹. Bu filmde koyu bir melodram çerçevesi içinde ele aldığı çevre için dekordan vazgeçilerek dış çekimlere önem

²³⁸ Cemil Filmer, *Hatıralar*, Emek Matbaacılık ve İlançılık, İstanbul 1984, s.136

²³⁹ Sami Şekeroğlu, *Türk Sinema Tarihi*, belgesel film, Mimar Sinan Üniversitesi, STV Merkezi, 4. Bölüm, 1986

²⁴⁰ Özellikle 1932’de İpek film adına çektiği “Bir Millet Uyanıyor” filminin içerisine yerleştirdiği belgesel görüntüleri klasikleşerek daha sonra çekilen Kurtuluş Savaşı filmlerine örnek olur. Alim Şerif Onaran, *Muhsin Ertuğrul’un Sineması*, s: 201

²⁴¹ Nijad Özön, a.g.e. s:66

verilir²⁴². Bunun yanında, bu filmin kazandığı başarı, film ithalatıyla uğraşan piyasanın yerli film yapımcılığına dikkatini çeker; ilk film stüdyosunun kurulmasını sağlar²⁴³. Muhsin Ertuğrul, yabancı ve yerli kaynakları değerlendirmiş, Türk edebiyatını sinemaya uyarlamıştır; aynı zamanda Avrupa’da gelişen yeni türleri Türkiye’de uygulamıştır: vodviller, müzikli güldürüler, duygulu güldürüler, operetler, köy filmleri, kostümlü filmler ve melodramlarla sinemayı batılılaştırmaya çalışmıştır. Ayrıca, 1931 yılında çektiği İstanbul Sokaklarında adlı film ile ilk ortak yapıma²⁴⁴ imza atmış, sesi Türk sinemasına getirmiştir. Bunun yanında sinema endüstrisinin daha ilk yıllarından itibaren en önemli destekçisi olan basının da yerli yapımlarla ilgilenmesini, hatta bazı filmler etrafında günümüz promosyon tekniklerinin dahi kullanılmasını sağlamıştır²⁴⁵.

1.2 Geçiş Sürecinde Sinemanın Endüstrisi

Yukarıda da değinildiği üzere, Türk sinemasının 1940’lı yıllara kadar tek bir yönetmenin ve tek bir yapım şirketinin (önce Kemal Film ardından da İpek Film), tek teknisyen (Cezmi Ar) ve Dar-ül Bedayi oyuncularını tekeline aldığı görülmektedir. Bu oluşum aslında Türkiye Cumhuriyeti’nin genel yönetim yapısıyla da paralellik gösterir. Cumhuriyet ile beraber tek parti yönetiminde, ekonomiden kültüre her alanda kendini hissettiren merkeziyetçi bir sistem benimsenmiştir²⁴⁶. Bu tek elden yönetim şekli, toplumun bir aynası olan sinemada da yansımaları bulmuştur. Sözü edilen bu dönemi,

²⁴² Giovanni Scognamiglio, “Muhsin Ertuğrul, Période des gens de théâtre (1923-1940), BASUTÇU M (ed) **Le Cinéma Turc**, Centre Georges Pompidou, Paris 1996, s: 75, ayrıca bkz Alim Şerif Onaran, a.g.e.

²⁴³ İlk olarak Kemal Film, Eyüp’te eski bir dokuma fabrikasını stüdyoya dönüştürüp, en yeni teknolojiyle donatır. Bu, Türk sinemasının ilk stüdyosudur bu ve basın tarafından da gerekli ilgiyi görür. 1922 yılında yayınlanan Yeni İnci gazetesinde Servet imzalı biri tarafından bu stüdyo hakkında şöyle bir haber yayınlanır: “...Gördüğümüz teşkilat, intizam, diyebiliriz ki Avrupa’nın birçok sinema stüdyolarının fevkindedir. Ertuğrul Muhsin’in bu işlerde vukufu, Kemal Bey’in hüsn-i niyetine intizam etmiş ve öyle asri bir şekilde tesisat yapılmış ki, Türklük bu vücuda gelen teşkilattan bi-hakkın iftihar edebilir.” Yine aynı makalede, sinemacılığın yeni olmasına rağmen verilen bu ilk örneklerinin bu derece mükemmel olması “gelecekte Türk filmlerinin pek büyük adımlarla ileri gideceğini bize kâfi derece isbât ediyor” denilmektedir. Yeni İnci Dergisi, No.4, Eylül 1338 (1922), aktaran Efdal SEVİNÇLİ, **Meşrutiyetten Cumhuriyet’e Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul**, Broy Yayınları, Ekim 1987, ss: 166-167

²⁴⁴ Bu film, Yunanistan, Türkiye ve Mısır ortak yapıımıdır.

²⁴⁵ Buna örnek olarak, Ertuğrul’un İpek Film için 1932 yılında çektiği “Bir Millet Uyanıyor” u ya da 1935 yapımı “Aysel Bataklı Damın Kızı” verilebilir. Ayşe Toy Par, “La construction nationale et le cinéma de Muhsin Ertuğrul”, Chloé Drieu (ed), **Le cinéma a la croisée des empires (1897-1937) La Turquie, Iran, Caucase, AsieCentrale**, collection IISMM, ekim 2009’da yayınlanacak. Bu konu ile ilgili ayrıca bkz, Zahir Güvemli, **Sinema Tarihi**, Varlık, 1960.

²⁴⁶ Gülten Kazgan, a.g.e s: 73-76

Engin Ayça'nın bir ifadesiyle tanımlanabilir: “ 40'lı yılların ortalarına kadar süren “Tiyatrocular Dönemi”nin belirleyici özellikleri, kentsel, tek parti döneminin kültür ideolojisiyle ve siyasetiyle bütünleşmiş ve Muhsin Ertuğrul'un yönetmen olarak etkin olduğu bir sinema olmasıdır”²⁴⁷. Seyircinin ve yapımcının konumu, tıpkı ileriki yıllarda görüleceği gibi önemli değildir.

1.2.1 Yeni Yapılanmalar

Türk toplumsal hayatında bir dönüm noktasını teşkil eden 27 Mayıs 1960 darbesine kadar yaşanan geçiş sürecinde, gerek Türkiye'yi, gerekse dünyayı sarsan olaylara tanıklık edilmiştir.

1933-1937 yılları arasında uygulanmak üzere “Birinci Sanayi Planı”²⁴⁸ hazırlanır. Kamunun, kamu yatırımlarıyla kalkınması planlanmıştır. Hemen hemen her ana üretim dalında bir KİT (Kamu İktisadi Teşebbüsü), planlı, düzenli ve yeterli hammadde üretim ve dağıtımı için Tarım Kredi ve Satış kooperatifleri kurulur. Bunun yanında bu plan, kamu da olduğu gibi özelde imalat sanayinde gelişmeyi hızlandırır²⁴⁹. Ayrıca eğitim seferberliklerini daha da hızlı ve etkin kılan Halkevleri, Köy Enstitülerinin kültürel ve eğitsel işlevinin, toplumun yapısal değişimine sunduğu katkı ve hazırladığı birikim de 1960'lı yıllarda yaşanan toplumsal değişimde çok önemli bir rol oynamıştır²⁵⁰.

1938 yılında Atatürk ölmüştür, yerine hem parti, hem devlet başkanı olarak İsmet İnönü seçilmiştir. 1939 Eylül'ünde İkinci Dünya Savaşı patlak vermiş, ikinci plan ister istemez ertelenmiştir. Savaş altı yıl sonra, 1945'te sona erdiğinde, Alman Nazizmi, İtalyan Faşizmi ve Japon militarizmiyle yandaşları yenilmiş, Amerika Birleşik

²⁴⁷ Engin Ayça, “Yeşilçam'a Bakış”, Süleyma Murat Dinçer (der.) **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk Yayınları, Aralık 1996, p: 132

²⁴⁸ Afet İnan, **Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı**, A.Ü. yayınları, 1975, s:18

²⁴⁹ Gülten Kazgan, **Tanzimattan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mart 2002, ss: 67-73

²⁵⁰ Erol Toy, **Ona Katılmak, Dünden Yarına Türkiye Cumhuriyeti**, Gürer Yayıncılık, İstanbul, 2007, s: 178

Devletleri, İngiltere, Fransa ve SSCB'yle (Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği) yandaşları, dönemin deyimiyle; “hür dünya” kazanmıştır²⁵¹.

O süreçte yeni yatırımlara girilmesine de, böyle bir altyapıya sahip bulunmak, “siyasal iradeye” olağanüstü destek sağlar. Savaş dışı kalınan o altı yıllık süreç, ilk savaşın yaralarının sarılmasında önemli bir zaman dilimidir. İlk on yılda ancak bir buçuk milyon artabilen nüfus, savaşın soluğu dört bir yanda tüterken, ikinci on yılda 3 milyon artışla yaklaşık 18 milyona ulaşmıştır. Eksikliklerle kısıtlamalara karşın artan nüfusun temel gereksinimlerinin planlı kalkınma ve sanayiyle karşılanması, hiç kuşkusuz “siyasi iradeye” dış konjonktür kadar “demokratikleşme,” cesareti verir²⁵².

1945 yılı başında “hür dünya” kurumları toplum yaşamına girmeye başlar. Yeni partiler kurulur, sendikalar ve birlikler oluşturulur, yasalar yeni gelişmelere uygun hale getirilmeye çalışılır. Açık oy, gizli sayımla gerçekleşen 1946 seçimleri çok tartışılır. Ama, 1950'ye kadar iki partili bir meclis meydana gelir. Bu yapının, toplumsal saflaşmayı iki kanatta toplaması gecikmez. İktidardaki Cumhuriyet Halk Partisi daha devletçi, muhalefetteki Demokrat Parti daha “hür teşebbüsçü” bir görünüm arz eder²⁵³.

Savaş sürecinde Türkiye tarafların bütün baskı ve vaatlerine karşın savaşa girmese de bunun sonuçları yine de ağır olur. Savaş, Türkiye'de büyük ekonomik sıkıntılara, kısıtlamalara, ağır vergilere, sansür ve sıkıyönetime ve tüketim maddelerinin karneye bağlanmasına, geniş bir insan gücünün silah altında tutulmasına, dış ticaretin azalmasına yol açar²⁵⁴. Türkiye, savaş sonrasında Amerika Birleşik Devletleri önderliğinde kurulan yeni dünya düzeni içerisinde yerini almaya çalışır, Batı'nın kurduğu tüm örgütlenmelere üye olur. 1930'lardan 1950'li yıllara uzanan bu süreç içerisinde, Türkiye iç ve dış baskıların sonucunda, önce dışa kapanır ardından da açılır²⁵⁵.

²⁵¹ Elliott Roosevelt, **İfşa Ediyorum**, Nebioğlu Yayınevi, tarih yok, s: 24-26

²⁵² Erol Toy, a.g.e

²⁵³ A.g.e ss:190-193

²⁵⁴ Gülten Kazgan, a.g.e, ss: 75-76

²⁵⁵ A.g.e. s: 77

1.2.2 Yeşilçam’a Doğru

Bu ikili sürecin, Türk sinemasında da benzer bir çizgi izlediğini söyleyebiliriz. Bir yandan sinema salonlarında yaşanan artış ve Anadolu’nun giderek önem kazanan bir pazar açılımı sağlaması sinema işletmecilerinin ve yapımcılarının dağıtım konusunda yeni yöntemler geliştirmelerine neden olur²⁵⁶. Diğer bir taraftan ise, her geçen yıl üretilen film sayısında bir artış sağlanmışken, Türk sinema piyasası, diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi savaş nedeniyle sekteye uğrar. Savaşa kadar artan taleple orantılı olarak ülkenin çeşitli bölgelerinde açılan salonlarda dağıtılan filmlerin denetlenmesinin de gerekliliği doğar. Bu da, ilerideki yıllarda bölge işletmeciliğinin temeli olarak değerlendirilebilecek “taşra şubelerinin” oluşmasına neden olur. İthal edilen filmler ve kopyaları büyük kentlerde gösterildikten sonra oluşturulan şubelere gönderilmekte, bu şubelerin başındakiler tarafından da bölgedeki salonlara satılması ya da kiralamasını sağlanmaktadır. Bu şekilde belli şubelerin belirli bölgelere film dağıtmaktan ve buradan elde edilen paranın toplanmasından sorumlu olduğu bir sistem gelişir. Altuğ Işığın, bu şubelerin, her ne kadar elde edilen gelirlerin bir kısmına, kârı düşük göstererek haksız el koymaya çalışmış ya da bazı salonları satın alarak film gösterimlerinden pay almayı düşünmüş ve hatta denemiş olsalar bile, bölge işletmeciliği sisteminde olduğu gibi, İstanbul’daki büyük şirketlere meydan okuyamadıklarının altını çizmektedir²⁵⁷.

1939 yılından itibaren Muhsin Ertuğrul daha az film çekmeye başlayınca, onun sinemaya soktuğu ve hemen hemen hepsi tiyatro kökenli yönetmenler ürünler vermeye başlarlar. Bunun yanında savaş yüzünden sınırların kapanması nedeniyle ithal edilen filmlerin yönlerinde ve dolayısıyla içeriklerinde bir değişim söz konusu olur. Gerçekten de Almanya ve Sovyetler Birliği’nde ağırlık propaganda filmlerine verilir²⁵⁸. Doğrudan Avrupa’dan gelen filmler yerine, çoğunluğu Amerikan filmleri, Mısır üzerinden ülkeye gelir. Bunu bir fırsat olarak gören Mısır, kendi filmlerini de Amerikan filmleriyle

²⁵⁶ Nilgün Abisel, “1928-1938 Dönemi Türkiye’inde Sinema Üzerine Düşünceler”, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, İmge Yayınevi, s: 12

²⁵⁷ Altuğ Işığın, a.g.m. s: 38

²⁵⁸ Salih Gökmen, **Bugünkü Türk Sineması**, Fetih Yayınevi, 1973, ss: 15-16

birlikte Türkiye'ye pazarlamayı başarır. Mısır sinemasının kurucusu Türk sinemacı Vedat Örfi Bengü'dür ve burada çekilen ilk filmlerde o dönemin tanınmış ve sevilen şarkıcıları yer almıştır. Şarkılı türkölü, ağır melodram türünde olan bu filmler, kültürel bağlar nedeniyle ve bunun yanında bu filmlerde oynayan şarkıcılara aşinalık, genel Türk sinema izleyicisinin beğenisini kazanır ve daha sonra Muhsin Ertuğrul'dan bağımsız gelişecek olan Türk sinemasını da şekillendirir²⁵⁹.

Gerçekten de 1942 yılında, bu filmlerin “Türk diline duyulan sevgiyi baltaladığı” gerekçesiyle Türkiye'ye girişlerinin yasaklanması sonucunda²⁶⁰, sinema filmi çekmeye başlayan genç yönetmenler, Müzeyyen Senar, Münir Nurettin Selçuk gibi dönemin sevilen sanatçıları kullanarak, benzer konuları, benzer yapı içerisinde işlerler. Bu durum, estetik kaygı bir yana bırakılırsa, o zamana kadar bu sektöre el atmaya çekinen yapımcı ve yönetmenlerin cesaret kazanmasına, küçük bütçeli filmlerin de yapılarak belli bir izleyici kitlesine ulaşılabilceği düşüncesinin yaygınlaşmasına neden olur. Bunun yanında, belli bir sinema izleyicisi potansiyelinin oluşmasında, dolayısıyla sinemanın yaygınlaşmasına ve popüler bir yerli sinemanın doğmasında önemli bir rol oynar²⁶¹.

Bu yeni yapım şirketlerinin ve genç yönetmenlerin, kendilerinden bir önceki döneme hakim “tiyatrocularla” ve de özellikle İpek Film'e rağmen sektöre girebilmenin yollarını aradıklarını, bunu da yeni teknik olanaklar geliştirerek ve bir ölçüde örgütlenerek gerçekleştirdikleri söylenebilir.

Bu yöntemlerden en önemlisi sinemada dublajın kullanılmasıdır. Gerek oyuncu kadrosu, gerekse teknik imkânlar açısından sesli film tekeli İpek Film ve Muhsin Ertuğrul'un elindedir. Ha-Ka Film ile çalışmaya başlayan Faruk Kenç'in öncülük ettiği ve çoğu yurt dışında sinema tekniği ve fotoğrafçılık eğitimi almış bu kişiler, dublaj tekniğini benimseyerek film yapım süresinin kısılmasını, dolayısıyla da yapım

²⁵⁹ Salih Gökmen, a.g.e . Ayrıca bkz Oğuz Makal, **Sinemada Yedinci Adam, Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı**, Marş Matbaası, İzmir, Ekim 1987,s: 14

²⁶⁰ Özcan Tikveş, **Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmleri Sansürü**, İstanbul Üniversitesi yayınları, İstanbul , 1968, s: 52

²⁶¹ Salih Gökmen, a.g.e. s:17

giderlerinin ve zamanın azalmasını sağlamışlardır. Sözü geçen teknik nedenlerden dolayı kullanılmaya başlanan dublaj, zamanla Türk Sinemasına iyice yerleşmiş ve bir sonraki dönemin, yani “Yeşilçam Sineması’nın” en temel özelliklerinden biri haline gelmiştir. Dublajı yapanların büyük çoğunluğu tiyatro kökenlilerdir ve tiyatrodan canlandırdıkları “karakter”lerin seslendirmedeki karşılıklarını kalıp, prototip seslerle bulmuşlardır. Türk halkının yüzyıllardır kültürel faaliyetlerinden olan meddah ve ortaoyunu tiplerine dayanmaktadır ve bu tipler arasında da bir hiyerarşi söz konusudur. Bu hiyerarşinin dublaja yansıtılması sonucu başrollerin ses tonları ile olumlu, olumsuz karakterlerin ses tonları kalıplaşmıştır²⁶².

Dönemin gerektirdiği teknolojik imkanlardan uzaklaşmış olmasına rağmen, tek bir anlayışın hakim olduğu piyasaya girebilmenin ve farklı bir sinema dili yaratmanın tek yöntemi olarak karşılıklarına çıkan dublaj sayesinde sinema piyasası ilk defa hareketlenmiş, var olan bakış açısından başka bir “sinema” oluşabilmiştir²⁶³.

Bu genç yönetmenlerin, İpek Film ile baş edebilmek için teknolojik çözümler üretmenin yanında bir de örgütlenerek de bu tekeli yıkmaya çabaları söz konusudur²⁶⁴. Bunların arasında 1946 yılında kurulan “Yerli Film Yapanlar Cemiyeti”, 11 sinemacının²⁶⁵ bir araya gelmesinden oluşur. Bu cemiyet, 1948 yılında yazılı bir beyanname ile Türk sinemasının içinde bulunduğu koşulları, dış piyasalara açılmamasının doğurduğu sakıncaları, özellikle de Türk filmleri üzerinde uygulanan verginin indirimi üzerinde durarak, devletten beklentilerini maddeler halinde sıralar²⁶⁶. Bu cemiyeti, ömürleri çok uzun olmasa da, Türk Sinema İmalcileri ve Dağıtıcıları Birliği gibi başka örgütlenmeler takip eder. Bu durum, Türk sineması sektöründe bir

²⁶² Engin Ayça, a.g.m. s: 134

²⁶³ A.g.m s: 135

²⁶⁴ Asiye Korkmaz, Sanatta Yeterlilik Tezinde, Sinema ve Tiyatro Heveskârı dergisinin, 1932 yılında yayımlanan ikinci sayısında, Türkiye Sinemacılar ve Filmciler Birliği Nizamnamesi’nin yayımlandığından söz etmektedir. Buna göre, 1946’dan önce sinemacılar arasında bir teşkilatın kurulduğunu veya en azından böyle bir girişim içinde bulunulduğunu söylemek mümkündür. Teşkilatın ömrünün ne kadar olduğu bilinmemekle birlikte, yönetim kurulunun, kuruluşundan bir sene sonra istifa ettiği ortaya çıkmıştır. **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları**, Mimar Sinan Üniversitesi, Danışman Prof. Dr. Sami Şekeroğlu, İstanbul, Ocak 1997

²⁶⁵ Bu sinemacılar, Faruk Kenç (İstanbul Film), İhsan İpekçi (İpek Film), Turgut Demirağ (And Film), Fuat Rutkay (Halk Film), Necip Erses (Ses Film), Murat Köseoğlu (Atlas Film), Refik Kemal Arduman (Ankara Film), İskender Necef (Birlik Film), Hikmet Aydın (Şark Film), Yorgo Saris (Elektra Film)

²⁶⁶ Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, “Filmlerimiz”, 1948

canlanmanın göstergesidir. Gerçekten de, 1939-1945 yılları arasında genç girişimcilerin kurduğu dört şirket²⁶⁷, diğerlerini de teşvik etmiş bunun sonucunda da 1945-1950 yılları arasında 14 yeni yapımevi kurulmuştur. Bununla birlikte, 1947'den itibaren film üretim sayısında dikkate alınacak bir artış söz konusu olur. Cemiyetlerin girişimleri sayesinde, 1948 yılında, filmlerden alınan Belediye Eğlence Resmi'nde bir indirim yapılır. 1 Temmuz 1948 yılında çıkarılan bu yasaya göre, sinemalardan alınan eğlence vergisi, yabancı film oynatan sinemalardan %70; yerli film oynatanlardan %25 olacak şekilde düzenlenir. Bu, yapım şirketlerinin çoğalmasına dolayısıyla da film üretiminin dikkat çekici bir şekilde artmasına neden olmuştur. 1917-1947 arasında çekilen uzun metrajlı film sayısı 58 iken bu sayı, 1947-1958 arasında 359'a yükselmiştir.²⁶⁸ Bu vergi indirimi sayesinde sinema amatör bir faaliyet olmaktan çıkmış, para kazanılabilecek bir alan haline dönüşmeye başlamıştır. Ayrıca, vergi indirimi ile ilgili alınan karar, sansür dışında Devletin ilk olumlu yaklaşımıdır.

Yine bu yıllar, film sayısındaki artışına istinaden finansman sorunlarının ortaya çıkışına da tanıklık eder. Bu durumla mücadele edebilmenin yöntemleri arasında uygulanmaya başlayan bono ve amortisman sistemleri, 1960'lı yıllarda Türk sinema sektörünün yapı taşlarını oluşturacaktır. Buna göre, yapımcılar içine düştükleri finansman sorununu çalışanlarına vadeli ticaret senetleriyle borçlanarak aşma yoluna gitmişlerdir. Bono alan oyuncu ya da çalışanlar genelde aldıkları bu senetleri piyasada kırdırırlar. Amortisman sistemi ise, yine Türk piyasasına özel olarak gelişen bir sistemdir ve verginin ödenme şekli için geliştirilir. Bir filmin kendisini 5 yıl içinde amorti edeceği varsayılır. Amortisman sisteminde yıllara göre kazanç yüzdeleri, birinci yıl % 60; ikinci yıl % 20; üçüncü yıl %10, dördüncü ve beşinci yıl ise %5 olarak hesaplanır, filmlerin gelirlerinden amortisman payları ayrılıp vergileri peşin olarak ödenir. Filmin daha maliyetini karşılamadan vergisinin ödenmesi zorunluluğu, yapımcının zarar etmesine yol açacağından, yapımcılar el yordamıyla bir yöntem geliştirirler. Buna göre, o yılın sonunda bir film yapılır ancak bu filmin maliyeti, o yıl ödenmesi gereken vergiden daha yüksek olur. “Amortisman filmi” olarak

²⁶⁷ Bunlar Necip Erses'in 1943 yılında kurduğu Ses Film; Faruk Kenç'in 1944 yılında kurduğu İstanbul Film; Turgut Demirağ'ın 1945 yılında kurduğu And Film ve Murat Köseoğlu'nun 1945 yılında faaliyet göstermeye başlayan Atlas Film adlı yapımevleridir.

²⁶⁸ Nijad Özön, **Türk Sineması**, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul 1983

adlandırdıkları bu yöntem sayesinde, yapımcılar yılsonunda kendilerini zararda göstererek vergiden muaf tutulmalarını sağlamışlardır²⁶⁹.

1.3. 1950-1970 yılları: Türk Sinemasının altın yılları

1.3.1 Toplumsal Gelişmeler

1950’ler, Türkiye’de köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemin başlangıcını simgeler. Bu yıllarda atılan adımlar, Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren “çağdaş uygarlıkları yakalama” arzusuyla girişilen tüm teşebbüslerin sonucudur.

1950 seçimlerine, hem gizli oy, açık sayımı ilkeleştiren yeni bir yasa, hem Demokrat Parti’den (DP) kopanların kurduğu Millet Partisi (MP) ile –bazıları yasaklansa da,- daha toplumcu ya da liberal partilerle gidilir. Gizli oy, açık sayım, 27 yıllık Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) egemenliğine son verir. DP, oyların çoğunluğunu alarak iktidara gelir²⁷⁰.

1950’de DP iktidara gelince, politik otorite-piyasa mekanizması dengesi kökünden değişmiş, yepyeni bir ekonomik gelişme modeli ortaya çıkmıştır. Bunun en önemli sebebi, savaş sonrası dünya ekonomisinin yeniden büyüme dönemine girmesi ve kurumsal düzenin artık Amerika Birleşik Devletleri tarafından üstlenilmesidir²⁷¹.

Demokrat Parti program ve vaatlerine uygun bir biçimde, bir yandan tarımı makineleştirir, bir yandan büyük kentlerde, özellikle İstanbul’da olağanüstü bayındırlık işlerine girerek köylerdeki fazla işgücünü büyük kentlere aktarır. Bu yoğun göçün barınak gereksinimi, her ne kadar dayanışmalı bir gecekonduculuk olsa da, yapı sektörünün gelişmesine ve elbette yeni göç dalgalarının kabarmasına neden olur. Diğer

²⁶⁹ Arif Keskiner ile Haziran 2006’da yapılan görüşme. Ayrıca bkz, H.Erkılıç, Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapısının Sinemamıza Etkisi, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Tv bölümü, İstanbul, 2003

²⁷⁰ Erol Toy, a.g.e. s: 182

²⁷¹ Gülten Kazgan, **Tanzimat’tan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, mart 2002, s: 66

yandan, kendi ölçütlerine uygun becerikli girişimciler seçerek, ya yabancı ürünlerin montajı, ya geleneksel dokumacılığı makine üretimine dönüştürmeye özendirip destekleyerek hızlı bir biçimde “Hür Teşebbüs” oluşturmaya girişir²⁷².

1950’li yıllardan itibaren Türkiye’de büyüyen sermayeyle birlikte ekonomik bir canlanma başlamış, zenginleşme ve onun karşısında da yoksullaşma hızlanmıştır²⁷³. Gelirler arasındaki uçurum, sınıfların giderek belirginleşip keskinleşmesine neden olurken, dünyanın iki kutup arasında bölünmesinin de yarattığı ortam, siyasi görüşlerin çeşitlenmesine, ideolojik çatışmaların ortaya çıkmasına neden olur. “[...] *Kırsal alanda yoksullaşmanın kentlere ittiği yığınlar ve bu yığınları soğurma kapasitesinden yoksun sanayileşme; üretim araçlarının değil, tüketim nesneleri üretiminin belirleyici olduğu bir sanayileşme; gelenekselleşmiş yaşam biçimlerinin alt üst oluşu ve yerine modern yaşam biçimlerinin konamaması; toplumsal sorunların yeni boyutlar kazanması ve kabarması, yeni ve farklı bir siyasal baskı biçimini de beraberinde getirdi.*”²⁷⁴

Bu döneme damgasını vuran, Demokrat Parti’nin politikalarından doğrudan etkilenen ve 1960’lı ve daha sonraki yılların Türk Sinemasını şekillendiren bir başka önemli unsur da köylerden kentlere ve yurtdışına göç, kentlerin giderek kırsallaşması olgusudur²⁷⁵.

Siyasetteki popülist açılım sinemada da karşılığını bulur ve popülist çizgi üstünde popüler Yeşilçam sineması kendine yeni bir kimlik oluşturmaya başlar: Bu yeni kimliğin kilit belirleyicisi geleneksel, sözlü kültür ortamıdır.²⁷⁶ Yeşilçam’ın doğuşu, Demokrat Parti’nin tüketim toplumu üretme hayalleriyle de uyumludur. Tanju Akerson’un dediği gibi, “*Türk sineması, Batı’da olduğu gibi bir sanayi devriminin ürünü değildir... Batı tipi üretim tarzının az gelişmiş ülkelerde oluşturduğu tüketim ekonomisi*

²⁷² Doğan Avcıoğlu, **Türkiyenin Düzeni**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1968, İkinci cilt,s. 47

²⁷³ Gülten Kazgan,a.g.e. s:69

²⁷⁴ Muzaffer İlhan Erdost, **Demokrasi ve “Demokrasi”**, Onur Yayınları, Eylül 1989, 59-60

²⁷⁵ Barlas Tolan, **Toplum Bilimlerine Giriş**, Kalite Matbaası, Ankara, 1978, s: 57

²⁷⁶ Engin Ayça, a.g.e. s: 135

yoluyla gelişen bir sınıfın varolma sürecidir... Türk sinemasının kuruluş yılı 1948, aynı zamanda tüketim ekonomisi yoluyla gelişen bir sınıfın varolma sürecidir.”²⁷⁷

Bununla birlikte, Demokrat Parti yönetimi, her geçen gün çoğalan yokluklarla, artan muhalefetin kemikleşmesini önlemek için demokrasiyle bağdaşmayan yollara başvurmaya başlar.

1960’a gelindiğinde de, muhalefeti tümüyle ortadan kaldıracak girişimlere yönelir. 27 Mayıs 1960 hareketi hem bu girişimi önler, hem yürürlüğe koyduğu 1961 Anayasası ile tanıdığı fikir, düşünce, eylem ve örgütlenme haklarıyla her birey, kitle ve sınıfın önünü açarak demokratik yaşamı bir altın döneme taşır, hem de yeniden planlı ekonomi dönemini başlatarak, yatırım ve üretimi düzene sokar. Artık Doğu teknolojisine tam anlamıyla eklemlenmiş Batı teknolojisinin Devlet Planlama Teşkilâtı güdümünde tam bir “karma ekonomi” modeline dönüşmesi için hem eğitilmiş insan altyapısı, hem devlet desteği, hem de yokluk ve darlıkları atlatabilmiş bir özel sektör birikim, deneyim ve becerisi hazırır²⁷⁸.

Yukarıda değinildiği gibi, 1961 Anayasası Türkiye tarihinin en özgürlükçü yasasıdır. Bu Anayasanın sağlamış olduğu hür yaratma ortamı, bir önceki dönemde temelli atılan sinemanın gerek nitelik, gerekse nicelik bağlamında doruğa ulaşmasını sağlar. Türkiye Cumhuriyeti tarihinin belki de “en tartışmalı” döneminde sinema ve sektör ortamı da aynı niteliğe sahip olur: Türk sinemasının üretim biçimi, seyircisi, aydınları, devletle ilişkileri, sanatsal düzeyi ile ilgili tartışmalar bu yıllarda belirginleşir²⁷⁹.

Sinemanın bir kültür endüstrisi olması nedeniyle içinde barındırdığı etkenler aslına bakılırsa Türk sinemasında tam da 1960’lı yıllarda kendini gösterir. Bu nedenle Türk sinemasının tam anlamıyla başladığı yılların 1960’lı yıllar olduğunu söylemek yanlış

²⁷⁷Tanju Akerson, Türk Sinemasında Eleştiri, Yeni Sinema, (Ekim-Kasım 1966), N:3, aktaran Aslı Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, Homer, 2005, ss: 64-65

²⁷⁸Doğan Avcıoğlu, a.g.e s: 52

²⁷⁹Aslı Daldal, a.g.e. s:67

olmaz.²⁸⁰ Gerçekten de bu dönemin en önemli özelliği, Türk sinemasının belirli bir yapılanma içerisine girmiş, kendi ayakları üzerinde duran bir “sektör” görünümüne kavuşur gibi olmasıdır. Buna bağlı olarak 1950’li yılların sonlarında temelleri atılan ve Türk sinemasına özgü bir endüstriyel yapılanma, farklı sinema dili anlayışlarını temsil eden akımlar, çeşitli tartışmaların yayımlandığı sinema dergileri ve çeşitli sinema kulüpleri 1960’ların Türk sinemasını belirleyen özellikler olur.

Bunun yanında Türk toplumsal tarihindeki önemli olaylar, daha sonraki yıllarda Türk sinema sanayisini şekillendirecektir. Daha önce de değinildiği gibi, köylerden kentlere ve yurt dışına göç, dolayısıyla kentlerin giderek kırsallaşması sinema dilinin gelişmesinde, çeşitlenmesinde önemli bir paya sahiptir. Ayrıca, ulaşım alanında gerçekleştirilen çalışmalar ve elektrik kullanımının ülke çapına yaygınlaştırılması sonucu, sinema Anadolu’ya yayılmış, gezici sinemalar sayesinde en küçük kasabada bile düzenli film gösterimleri düzenlenmeye başlamıştır²⁸¹. Bu durum da ülke çapında bir “sinemaya gitme” alışkanlığının doğmasına, bu doğrultuda da İstanbul ile bağlantıları düzenleyecek bir sistemin gelişmesine neden olmuştur.

1.3.2 Sektörel Durum

i) Bölge işletmeciliği

Bu tarihlerde, sinemamızın sektörel yapılanmasını tanımlayan unsur, yapımcı-işletmeci-sinemacı döngüsüdür. Ülke, işletme bölgelerine ve alt bölgelere ayrılmıştır. Buna göre İstanbul, Ankara, İzmir, Adana, Samsun ve Zonguldak olmak üzere altı bölge söz konusudur. Yapımcı ile sinema salonu arasında aracılık yapan, hatta daha da ileri giderek bulundukları bölgede halkın nabzını tutup, onun zevkini, taleplerini, beğenilerini yapımcıya ileten ve o doğrultuda film çekilmesini dayatan “bölge işletmecisi” filmleri nakit ya da bono karşılığı doğrudan satın alır ya da %25 komisyon

²⁸⁰ Sungu Çapan, “La période des Cinéastes (1950-1970), Mehmet Basutçu (ed), **Le Cinéma Turc**, ed. Centre Georges Pompidou, Paris 1996, s: 85

²⁸¹ Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, İmge Kitabevi, Kasım 1992, s: 80

karşılığında bölgelerindeki sinemalarda işletir. Filmlerin bedelleri bölgelere göre değişebilmekle beraber, bazı filmler belli bölgelerde hiç gösterime dahi girmeyebilir. Buna göre, örneğin Türkan Şoray ve Kadir İnanır'lı bir film için, salon filmleri tercih eden İstanbul bölgesi için 150 bin Liralık bir bedel belirleniyorsa, daha çok tarihsel ve efe filmleri tercih eden İzmir bölgesi için 100 bin Lira bedel biçilirdi. Yapımcı, bölgelerden gelen avanslar doğrultusunda filmi tamamlanabiliyordu²⁸².

Arif Keskiner, bu yöntemin ters yönde işlediği durumların da söz konusu olduğunu belirtir. Eğer yapımcı güçlü ve elindeki film paketine güveniyorsa, kendi programını, hangi filmde kimi, hangi tür filmde oynattığını işletmecilere liste halinde verebilmiş, ona göre bir fiyat belirleyebilmiştir. Ödeme şeklinde bir pazarlık yapıldıktan sonra, filmler satılmıştır.

Ödemeler, yukarıda da değinildiği gibi nadiren nakit, çoğunlukla piyasada kırdırılan bono ve senet yöntemleriyle gerçekleşmiş, buna “pursantaj”, yani yüzdeli dağıtım²⁸³, gecikmeli-ıskontolu dağıtım gibi özel dağıtım yöntemleri, aynı filmin çeşitli zamanlarda tekrar tekrar gösterime girdiği geleneksel yöntemlerle birleşerek Türkiye’ye has bir üretim ağı gelişmiştir²⁸⁴.

Erler Film, Erman Film gibi bazı büyük yapımevleri, kendi işletmeci ağını kurmuş, hatta birleşerek bu alanda bir tekel oluşturmuş, buna da “kombin sistemi” denmiştir. Türker İnanoğlu bu sistemi şöyle anlatır:

“...Hancı filminin büyük iş yapmasından sonra sinema sahiplerinden gelen bir talep oldu. Ardı ardına on sinema aynı taleple gelince, bizim kombin otomatik olarak kurulmuş oldu. Bu diğer şirketlere de emsal teşkil etti. Kemal Film, Erman Film vb. Onlar da aynı anda iki üç sinema

²⁸² Arif Keskiner ile Haziran 2006’da yapılan görüşme.

²⁸³ Pursantaj: Filmin işletmecilere ya da sinema salonlarına belli bir bedel karşılığında değil de toplam hasılatın belirli bir yüzdesi karşılığı verilmesidir. Ayrıca, bu sistem içerisinde önemli bir yere sahip olan “pursantaj memuru” işletmeci adına hareket eden, aynı bölge içerisindeki farklı sinemalara filmleri götüreren, satılan biletlerin kontrolünü sağlayarak, korsan bilet satışını denetleyen kişidir. Arif Keskiner ile a.g.g.

²⁸⁴ Hakan Erkilic, a.g.e. s: 69

yerine, diyelim on sinemada birden çıkmaya başladılar. Bu arada ben üst üste ticari filmler yapmaya başladım. Ayhan Işık Amerika'dan dönmüştü. Onunla da sözleşme yaptım. Bir sene kimseye çalıştırmadım. Sadece bana film yaptı... Ticari film konusunda büyük isim yaptım. Bu arada İrfan Ünal adında bir arkadaşım (Ak-Ün Film) filmciliğe yeni başlıyordu. Lüks sinemasında bir filmimiz oynayacaktı. Büyük firmalardan bir tanesi bastırınca, benim filmimi ileri bir tarihe attılar. Ve biz İrfan Ünal'la güçlü bir kombin kurmaya karar verdik. Kendi çalışkanlığımızla, biraz da ticari hüviyetimizi de araya sokarak, biraz da sinemacıları birbiriyle çarpıştırarak, büyük para garantisi vaat ederek... Öbür kombinlerin elindeki sinemaları aldık. Şan, Yeni Atlas, Bulvar gibi sinemaları. Bu arada Ertem Eğilmez'i de yanımıza aldık. Böylece kurduğumuz bu kombin 20 sene, 1980'lere kadar böyle devam etti. Arzu, Ak-Ün, Erler sinema işletme ortaklığı. Her sene bir iki firmayı yanımıza alıyorduk. Bazen Uğur Film'i, Muzaffer Aslan'ı alıyorduk mesela... Kombin ağırlığı ve ağırlığı buradan başladı.”²⁸⁵

Burada dikkati çeken nokta, İnanoğlu'nun anlattığı sistemin, gerçekten de Hollywood modelinde bir örgütlenmeye doğru adımların atıldığının bir göstergesi, genel anlamda bir tekelleşmenin söz konusu olmasıdır. Bu tekelleşme sinema salonlarına da yansımış, “büyük” yapımcılar ve bölgelerdeki işletmeciler belirli bir dönem için sinemaları kendi filmlerini gösterecek şekilde kiralama yöntemine gitmişlerdir. Bu yöntemi Arif Keskiner şöyle aktarır:

“Eskiden İstanbul'da bu kadar çok sinema yoktu. Onun yerine “ayak” vardı. Yabancı ve yerli film oynatan sinemalar ayrıydı. Yerli filmlerde büyük prodüktörler kendi aralarında toplanırlardı, salonları paylaşırlardı. Yani diyelim ki 32 haftanın içini taksim ederlerdi, kendi aralarında bölüşürlerdi. 5-8 firma en iyi sinemaları tutarlar. Hayatta sizin filminiz o sinemalarda oynayamazdı. Bunlar A sinemaları. Bunun

²⁸⁵ Gökhan Akçura, **Aile Boyu Sinema**, İthaki Yayınları, İstanbul 2004, ss: 143-145

yanında biraz daha iyi olanlar B sinemalarıydı. Bunlarla da anlaşma yaparlardı prodüktörler. A kategorisinde diyelim 13 sinemada birden oynuyorsa, B kategorisinde 7 sinemada birden oynuyordu bu prodüktörlerin filmleri. Bunlara “ayak” denirdi ve A sınıfına girmek çok zordu. Bu ayaklar şimdi de Amerikan filmleri için var.

Anadolu’daki sinemalar da aynı mantıkta işliyordu. Bölgelerdeki işletmeciler, hinterlandlarındaki sinemaları kapatıyorlardı, anlaşma yapıyorlardı ve orada oynayacak filmlerinin karşılığında senet alıyordu. Aldığı senetlerin bir kısmını bankada kırdırıp bize nakit olarak veriyor, diğer kısmını da senet olarak bize veriyordu”²⁸⁶.

Bu dönem sineması “Yeşilçam Sineması” olarak adlandırılmıştır. Yapımcı şirketlerin çoğunun yerleştiği, Beyoğlu’nda bir sokağın adı olan “Yeşilçam”, Serpil Kirel’in belirttiği gibi Holly (kutsal- yeşil) wood (ağaç- çam)’dan esinlenerek konulmuştur²⁸⁷.

1960-1970’li yılların Türk Sineması’nın kültürel-sanatsal ve estetik yapısını Türk halkının, daha doğru bir ifadeyle Türk sinema izleyicisinin beğenilerinin belirlediği söylenebilir. Gerçekten de işletmecilerin yapımcılara kaynak sağladığı bu sinemanın “kırsal kültür kökenli anonim bir sinema”²⁸⁸ ve hatta Engin Ayça’nın ifadesiyle “geleneksel sözlü kültürümüze ve ticariliğe eklenmiş, anonim yaratıcılığın ağır bastığı popüler, popülist bir sinema” olarak tanımlanması söz konusudur²⁸⁹.

Bu bölge işletmeciliği modeli, kısa vadede Türk Sineması’nın gelişmesini sağlarken, uzun vadede yapım kalitesinin düşmesine neden olur. Seyircinin beğeneceği türde filmlerin yapılması zorunluluğu, giderek birbirinin tekrarı konuların yapılması, klişelerin ortaya çıkması sonucunu doğurur.

²⁸⁶ Arif Keskiner ile Haziran 2006’da yapılan görüşme.

²⁸⁷ Serpil Kirel, **Yeşilçam Öykü Sineması**, Babil yayınları, İstanbul, 2005 s: 179

²⁸⁸ A.g.e s: 42

²⁸⁹ A.g.y, s. 181

ii) Düşünsel Kamplaşmalar

Türk sinemasının çok hareketli olduğu bu dönemde, elbette ki eleştirel, düşünsel anlamda yeni oluşumlar da ortaya çıkmıştır. Toplumun içinde bulunduğu çeşitli düşünsel yapılanma, Türk sinemasında da yansımaları bulur. Yeşilçam sineması örneklerinin dışında, sinema dili üzerinde sanatsal anlamda çalışmak isteyen genç yönetmenler ortaya çıkar. Onların en önemli temsilcisi, “sinemacı kuşağı” olarak tanımlanacak dönemin “babası” Lütü Ö. Akad’dır. Modern anlamda bir sinema tarzı olan Akad, kendi özgün sinema dilini yaratabilmiş ilk Türk yönetmendir. Erman Film’de tesadüfen film çekmeye başlayan Lütü Akad’ın, kişiliğinin özelliği gereği, yaptığını en iyi yapma kaygısı, kendini sürekli geliştirmesi, gözlemciliği, kültürel ve sanatsal birikime önem vermesi, çevresi ve yaşadığı toplumun sorunlarıyla ilgilenmesi ve bunlara karşı çözüm üretme çabası Türk Sinema tarihinde bir öncü olmasına neden olur²⁹⁰. Geliştirdiği sinema dilinin izinden gidenler arasında, yine onun yanında yetişen ve ondan esinlenen Türk sinemasının en önemli örneklerini veren Atıf Yılmaz Batıbeki, Metin Erksan, Halit Refiğ, Osman Seden ve Memduh Ün sayılabilir.

Lütü Akad’ın önünü açtığı bu yeni sinema dili, toplumun sorunlarının ve bunların olası çözümlerinin sinemada nasıl anlatılacağı konusunda yoğun tartışmaların da doğmasına neden olur. Bu tartışmalar çerçevesinde, tıpkı siyasal ortamda olduğu gibi, farklı kamplaşmalar ortaya çıkar. Farklı ideolojiler, sinemada yaygınlaştırılma imkânına sahip olur. Özellikle halkın dini duygularına hitap eden, ezan, mevlit, mezarlık ve dua görüntüleriyle donatılmış filmlerin yanında, Kurtuluş ve Kore Savaşlarını konu alan ya da Kara Murat ve Tarkan gibi Türk ulusunun kahramanlarının hikâyelerinin anlatıldığı tarihsel filmlerle milli duygular ayağa kaldırılır. Ayrıca, 1950’lerin hızlı kapitalistleşme süreci ve onun doğurduğu çeşitli göçler nedeniyle yaşanan toplumsal sarsıntıyı, haksızlıkları, gözler önüne serip daha gerçekçi, sosyalist bakış açısıyla çözüm üretmeye çalışan, “Toplumsal Gerçekçi”, bu gerçekleri Yeşilçam’ın özellikleri göz önünde bulundurularak daha “ulusal” temellere dayandırarak anlatan filmler söz konusudur²⁹¹.

²⁹⁰ Şükran Kuyucak Esen, *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, Naos Yayınları, Ekim 2002, s: 27

²⁹¹ Gülseren Güçhan, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, İmge Kitabevi, Kasım 1992, s: 81

Şüphesiz bu filmlerin yanında 1952 yılından itibaren düzenli olarak yayınlanmaya başlayan eleştiri yazıları ve hatta dergilerinde, sinema sanatının kuramlarının tartışıldığı dernekler ve birliklerde de şekillenir. Gerçekten de 1950-1960 yılları arasında ilk defa sinema eleştirisi önem kazanmaya başlamış, yönetmen-eleştirmen-toplum üçgeni arasında bir ilişki oluşturulmuştur²⁹². 1952 yılına kadar gazetelerde yer alan haberler çoğunlukla Hollywood yıldızlarının hikâyelerinden ya da Amerikan filmlerinin tanıtım yazılarından daha öteye gitmez. Aslına bakılırsa bu tarih, Lütfi Akad'ın *Kanun Namına* adlı filmini, Metin Erksan'ın da *Âşık Veysel'in Hayatı*'nı çektikleri yıla denk gelir. Bu tarihten itibaren magazin bilgileriyle donanmış, “tanıtma yazısı” yöntemiyle yapılmış film eleştirileri yerini; sinema dili, anlayışı, duygusu göz önünde bulundurularak filmin konusu, tekniği, oyuncu yönetimi, görüntü düzenlemesi gibi sinemasal öğelerin ağırlık verildiği “klasik eleştiri” yöntemine bırakmaya başlamıştır²⁹³. Aynı yıl, ilerici yazarlar ve genç yönetmenler, yeni filizlenen sinema endüstrisi ve basın arasında sağlıklı bir iletişim sağlamak amacıyla “Türk Film Dostları Derneğini” kurarlar. Bu derneğin kuruluşunu takip eden birkaç yıl içerisinde basında sinemaya duyulan ilgide önemli bir atılım gerçekleşir. 1956 yılında sinema yazarlığında bir dönüm noktasına gelinir ve Vatan, Yeni Sabah, Milliyet, Ulus, Dünya gibi ulusal günlük gazetelerde olduğu gibi, Akis, Devir gibi siyasi dergilerde, Pazar Postası ve Yeditepe adlı sanat dergilerinde sürekli ve düzenli film eleştirisi yapılmaya başlanır²⁹⁴. Bunların yanında bir de *Sinema*, *Sinema-Tiyatro*, *Sinema 59* ve *Si-Sa* gibi tamamıyla sinema üzerine uzmanlaşmış entelektüel dergiler yayın hayatına başlar.

1959 yılının Mart ayında yayınlanmaya başlayan Sinema dergisi yazarları, Halit Refiğ ve Nijad Özön, amaçlarını şöyle açıklarlar:

“... Sinemanın bir sanat olma özelliği, öbür bütün sanatlardan faydalanan yepyeni bir anlatım aracı, bir eğitim aracı, bir propaganda aracı olmak özelliği, nihayet (bunların hepsini kapsayan) bir toplumun kültür sanat seviyesini en iyi yankılayan bir araç olma özelliği vardır... Bütün bunlardan

²⁹² Sungu Çapan, “La période des Cinéastes (1950-1970), Mehmet Basutçu (ed), *Le Cinéma Turc*, ed. Centre Georges Pompidou, Paris 1996, s: 88

²⁹³ Esra Biryıldız, *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)*, Beta, Aralık 2002, s: 95

²⁹⁴ A.g.e. s: 96

dolayı, sinemayı sevenlere, sinemayı geniş topluluğa yaymak ve tanıtmak isteyenlere düşen görev büyüktür. Sinema bu görevin hiç olmazsa bir kısmını yapabilmek için yayımlanıyor”²⁹⁵.

Birbiri ardına yayınlanan sinema dergilerinde, gazetelerde çıkan yazılarda, eleştirmenler “ulusal ve gerçekçi bir sinema hareketinin” doğmasını beklerler ve bu heyecanlı bekleyiş içerisinde en küçük işaret bile büyük coşkuyla karşılanır.

Sinema dergisinin ardından 1960 yılında Si-Sa yayın hayatına girer ve sinemanın toplumsal işlevi üzerine çeşitli makaleler yayınlanır. Bunlardan birinde Aziz Nesin, Türk sinemasının topluma hitap edebilmesi ve onları eğitebilmesi için bir tür popülizmden vazgeçmemesi gerektiği savunur; bir başkasında ise Yılmaz Güney Türk sinemasının Türk halkının gerçeklerini nesnel bir dille aktarabilecek olgunluğa ulaşacağını söyler.²⁹⁶

1960’tan sonra Kulüp Sinema 7’ye bağlı olarak Film, Sinema 65, Yeni Sinema, AS-Akademik Sinema Filmcilik, Özgür Sinema-Ulusal Sinema, Genç Sinema dergileri çok uzun ömürlü olmasalar dahi, getirdikleri eleştiriler, yarattıkları tartışmalar nedeniyle Türk sinema tarihinde önemli bir yere sahiptirler²⁹⁷.

Yukarıda belirtildiği gibi, Türk Sineması üzerine geliştirilen düşünceler, derneklerin kurulmasıyla da hayata geçirilebilmiştir. Buna örnek olarak 1962 yılında Metin Erksan’ın öncülüğünde kurulan Sinema İşçileri Sendikası (Sine-İş) verilebilir. Sinema sektöründe çalışanların haklarını korumak ve daha iyi koşullar altında çalışma olanağı sağlamak amacıyla kurulan bu sendika, çok uzun süre faaliyet gösterememiştir. Buna rağmen, çalışanların saatlerinin düzenlenmesi, sigortalanmaları, nema alımları konusunda ciddi adımlar atılmasını sağlamış, toplu sözleşmelerde de önemli başarılar elde etmiştir. 1962 yılında Sami Şekeroğlu öncülüğünde kurulan “Kulüp sinema 7” ise

²⁹⁵ “Çıkarken” Sinema (Mart 1956) n:1. Aktaran, Aslı Daldal, a.g.e, s: 70

²⁹⁶ Aziz Nesin “Sinemanın Toplum Üzerinde Yapması gereken Etki Nedir?” Si-Sa (Şubat 2006). Aktaran Daldal, a.g.e. s: 72

²⁹⁷ Bu dergilerin eleştiri yöntemleriyle ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz, Esra Biryıldız, a.g.e. ss: 94-118

Türk Sinemasının arşivlenmesi, değerlendirilmesi yolunda çok önemli bir yere sahiptir²⁹⁸.

Bunun yanında Şakir Eczacıbaşı ve Onat Kutlar, Fransa’da Cinémathèque’in kurucusu Henri Langlois’nın desteğiyle, 1965 yılında Sinematek Derneği’ni kurarlar. Burada daha çok Batı sinemasının nadir örnekleri gösterilip tartışmalar düzenlenirken mevcut Türk sinema sektörü eleştirilip, Batı modelinde bir sinema anlayışı desteklenir. Sözü edilen bu yönüyle çok tartışma yaratan bu dernek, çeşitli sebeplerle Türkiye’de gösterime gir(e)memiş önemli Batı’lı ya da Sovyet filmleri göstererek Türk izleyicisinde belirli bir sinema bilinci yerleştirmeyi amaçlamıştır²⁹⁹.

Sinemada yaşanan bu örgütlenmenin sonucunda diğer alanlarda olduğu gibi sinema sektöründe de belirli bir oranda bir bilinçlenme yaşanmış, dolayısıyla da daha uygun şartlar geliştirmek için de Devlet’e baskı uygulanmıştır. 1960 yılından itibaren Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, Türk Film İmalcileri ve Dağıtıcıları Cemiyeti gibi dernekler sektörün bir düzenlemeye tabi tutulması için resmi makamlara dilekçeler sunmuş, hatta sinemacılar için “Prototip Kontrat Ön projesi” hazırlamışlardır. Bu girişimler, 1964 yılında Turizm ve Tanıtma Bakanlığı’nca düzenlenen Birinci Türk Sinema Şura’sının toplanmasına neden olur. Burada, filmlerin ve film senaryolarının kontrolüne dair nizamname ile ilgili sorunlar, yerli filmciliğin teşviki, sinema mesleğinin kontrol altına alınması ve filmcilik-sinemacılık mesleklerine eleman yetiştirilmesi gibi konularda gerçekleştirilen tartışmalar, yani temel sorunlar sonuçsuz kalır. Alınan ve yasalaşan kararlar daha çok kısa filmlerin daha fazla desteklenmesi, yerli yapımlarda kaliteye prim verilmesi ve kaliteli filmlerden rüsum indirimi konularıdır. Sine-İş, Türk Film Rejisörleri Birliği, sinema yazarları ve Türk Film Prodüktörleri Cemiyeti temsilcileri şurayı protesto ederler³⁰⁰.

²⁹⁸ Murat Belge “Cinéma, culture et société”, Basutçu M (edit). **Le Cinéma Turc**, Georges Pompidou, Paris 1996, s: 50

²⁹⁹ Hakan Erkılıç, **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapısının Sinemamıza Etkisi**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Tv bölümü, İstanbul, 2003, s: 109

³⁰⁰ Hakan Erkılıç, bu bilgileri Memduh Ün, İlhan Arakon gibi Türk Sinemasının önemli isimleri ile yaptığı görüşmelerden elde ettiği bilgiler doğrultusunda aktarır. **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapısının Sinemamıza Etkisi**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Tv bölümü, İstanbul, 2003, s: 110

1960'lı yıllar ana hatlarıyla bir sinema endüstrisinin temellerinin atıldığı, üretimin doruğa çıktığı, çeşitli fikirlerin ve hatta çok da uzun sürmese ve kuramsal temellerle oturmasa da “akımların” ortaya çıktığı, “sinemanın” tartışıldığı, çözümlerin geliştirildiği, eylemlerin yapıldığı, yasaların çıkarıldığı; halkın beklentilerinin film piyasasına yön verdiği, Halit Refiğ'in de tarif ettiği gibi doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeden çok emeğe dayanan bir özellik taşıyan Yeşilçam sinemasının yönlendirdiği şekilde özetlenebilir.³⁰¹

Halk Sineması, Ulusal Sinema, Devrimci Sinema, Toplumsal Gerçekçilik, Milli Sinema, tartışmalarında olduğu kadar iddialı film örnekleri vermese de Yeşilçam Sinemasının yanında / karşısında konumlanmış ve bir dönemi tanımlamış “akımlardır”. Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ Atıf Yılmaz ve Memduh Ün gibi usta sinemacılar bir yandan “Yeşilçam”ın çarkı içerisinde, ticari kaygılar güden filmler yapmış, bunun yanında da gerek dili, gerek konusu, gerekse yarattıkları tartışmalar nedeniyle Türk sinema tarihinin en önemli örneklerini vermişlerdir. Bununla birlikte bu dönemi karakterize eden başka bir unsur da yukarıda değinilen bölgesel temelli yeni finansman şekilleridir. Gerçekleşen bazı ekonomik düzenlemeler, 1958 devalüasyonu ve belediye vergilerindeki düşüş gibi, Türk sinemasının iç piyasada hakimiyeti eline almasını sağlar. Ardi kesilmeyen film talebi ve bunu karşılama arzusundaki yapımcı ve işletmeciler sektörün hızla gelişmesine neden olurlar. Üretim o kadar yüksektir ki, 1966 yılında Türk Sineması 241 filmle dünya uzun metraj film üretiminde dördüncü sırayı alır³⁰². 1960'lı yılların sonunda ise ülkedeki sinema salonu sayısı, açık ve kapalı olmak üzere yaklaşık 3000'dir³⁰³.

1950 yıllarda başlayıp, 1960-1970 yılları arasında altın çağını yaşayan Türk sinemasının yukarıda sözü edilen alt yapısının özelliklerinin üzerinde durulması, 1975 yılından itibaren içine düştüğü buhranın derinliğini, özellikle 1970'li yılların ikinci

³⁰¹ Aktaran S. Kirel, **Yeşilçam Öykü Sineması**, Babil yayınları, İstanbul, 2005 s. 52

³⁰² Nijat Özön, **Sinema**, Hill, 1985, İstanbul, s: 368

³⁰³ Nezih Coş, “Türkiye’de Sinemaların Dağılışı”, **As Akademik Sinema**, sayı: 2, Ağustos 1969, ss: 19-26

yarısından itibaren kendisine yeni bir açılım ve nefes alma olanağı sunan Almanya’da oluşan pazarın önemini anlamak açısından gereklidir.

1.4.Yeşilçam’da Krizin Nedenleri

Yukarıda da değinildiği gibi, 1960’lı yıllar Türk sinema endüstrisi, olanakları ve hevesi ve en önemlisi izleyici kitlesi açısından eşi görülmemiş yıllardır. 1970’li yılların ortalarından itibaren Türkiye’nin içinde bulunduğu ekonomik, politik ve kültürel kriz doğrudan sinemaya yansımış, çok uzun yıllar boyunca da belini doğrultamamasına neden olmuştur.

Sinema, diğer sanat dallarının olduğu gibi toplumla iç içe olan bir sanat dalıdır ancak, diğerlerinden çok daha geniş kitlelere hitap ettiğinden ve Türk sineması özelinde, çok daha geniş kitlelerden beslendiğinden ve hatta ona bağımlı olduğundan yaşanan krizlerden birebir etkilenmekte olduğu düşünülebilir.

Türk sinemasının yaşadığı krizin sebeplerini iki ana çerçeve içerisinde incelemek mümkün olabilir. Bunlar, toplumsal olaylara bağlanabilecek “buz dağının görünen tarafı” ile çok daha derinlerde, Türk sinemasının ilk örneklerini verdiği yıllardan beri süre giden, daha temel sorunlara dayanan nedenler olarak ayrılabilir.

1.4.1 Buz dağının görünen tarafı: Toplumsal nedenler

1961 Anayasasının getirdiği özgürlükçü ortam çeşitli alanlarda örgütlenmelere, kitlelerin bilinçlenerek yoğun bir şekilde siyasal yaşama katılma isteği duymalarına, bu yolla da daha fazla demokrasi talep edebilmelerine neden olur. Kitle hareketleriyle var olan düzene karşı çıkmış, daha fazla “eşitlik”, “bağımsızlık”, sosyal adalet için taleplerde bulunulmuştur. 1970 yılından itibaren bu hareketler, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de öğrenci örgütlenmelerine ve hareketlerine dönüşmüş, olaylar giderek taraflara arasında çatışmalara yol açmıştır. Türkiye’yi sarsan ekonomik bunalım ve liselerden her yıl mezun olan iki yüz bin öğrencinin ancak yüzde 20’sine yüksek

öğrenim olanağı sunan sistem yüzünden, mesleki gelecekleri konusunda endişeli olan gençler, sağ ve sol örgütlerde birleşerek sokaklarda haklarını ararlar. 1970’li yılların sonlarına doğru sağ ve sol görüşteki gençlik grupları arasında yaşanan siyasal şiddet her geçen gün ölü sayısını artırır³⁰⁴. Giderek büyüyen eylemler ve sokak çatışmaları sonucu 12 Mart 1971 yılında yeni bir askeri hareket devreye girmiş ve askeri bir muhtıra yayınlanmıştır. Ancak bu muhtıradan sonra siyasi kutuplaşmalar hızlanır ve siyasal yaşam günlük hayat üzerinde etkisini giderek artırır. Ekonomik sıkıntıların yanında düşünsel alanda yaşanan kısıtlamalar, kapatılan dergi ve gazeteler, yasaklanan ve toplatılan kitaplar, üniversitelerden kovulan bilim insanları her an evlere düzenlenen baskınlar halkın giderek artan bir tedirginlik içinde yaşamasına neden olur³⁰⁵. Siyasal anlamda sözü edilen olaylar yaşanırken, Türk sineması da tıpkı toplum içinde olduğu gibi iki kutupta film üretimine geçer. Bir yandan ticari amaçlı seks filmleri, diğer yanda özellikle genç yönetmenlerin çektiği toplumcu filmler söz konusudur³⁰⁶.

Seks filmleri furyası, aslında sadece Türkiye’ye has bir durum değildir. Bu dönemde Batılı ülkelerde de bu furya etkili olmaktadır, ancak üretilen filmlerin büyük çoğunluğu bu tarz filmlerden oluşmamaktadır. Başka bir deyişle, seyirci önüne çıkan tek alternatif bu değildir, aynı zamanda “iyi” ürünler ortaya çıkmaya devam eder. Oysa Türkiye’de Anadolu’daki sinemalar da dahil olmak üzere, yalnızca karate, vurdu-kırdı, ve seks filmleri “iş” yapar³⁰⁷. Gerek seks furyasına katılan, gerek toplumcu filmlerin yapımcılığında bulunan Arif Keskiner bu dönemi şöyle anlatır:

“O dönemdeki ikinci olay Türk Sinemasında, yeni bir başka kapının açılması. O da, komedi- komedi-seks; avantür- avantür-seks adı altında toplayabileceğimiz bir dönemdir. Ta pornoya kadar giden bir dönemdir. Bu dönem içinde ben de bulundum. Oradaki temel yapı, Türkiye’deki çifte sansürün olmasından kaynaklanıyordu. Bir de televizyon olayının yeni başladığını da söylemek lazım. Terör olayı başlamıştı, Türk

³⁰⁴ A.g.e, s: 383

³⁰⁵ Murat Belge, “Türkiye’de Günlük Hayat”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye**, İletişim Yayınları, N:3, 1985, s: 846

³⁰⁶ Şükran Esen, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, Beta, İstanbul, 2000, s:35

³⁰⁷ Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız -2**, Hil Yayınları, İstanbul, 1985, s: 19

sinemasının ana kaynağı aile idi, aile sinemadan uzaklaşmıştı. Öyle olunca da Türk sineması kendine yeni bir yol bulmak zorundaydı. Normal aile sinemadan uzaklaşınca, sokaktaki lümpen kesime yöneldi. Öyle bir formül buldu. Bu formül de avantür-komedi-seks filmleriydi.”³⁰⁸

Seks güldürüleri dönemi 1970’lerin sonuna kadar devam eder, hatta 1979 yılında çekilen 195 filmin 131’i seks filmidir³⁰⁹.

Bu dönemde bu kadar çok seks filmlerinin çekilmesinin en önemli nedenlerinden biri de Arif Keskiner’in de belirttiği gibi sansürdür. Her türlü alanda düşünceye gem vurulduğu bir dönemde, elbette ki sinema en ağır kontrollerden geçecektir. İlginç olan yönü ise, sansür kurullarının erotik filmlere daha az ilgi gösterdiği, yani ailelerin dolayısıyla geniş kitlelerin o filmlere gitmeyecekleri var sayılarak daha hoşgörülü bakıldığı yorumunun yapılmasıdır³¹⁰. Bu nedenle de sinemacılar, bu tür filmleri bir anlamda bir çıkış noktası olarak görmüşlerdir. Bu yaklaşımı daha farklı bir bakış açısıyla değerlendiren Burçak Evren, o dönemde iktidarda olan muhafazakâr hükümetin, Birinci ve İkinci Milliyetçi Cephe’nin kasti bir tutumundan söz etmektedir. Ona göre, bu türde filmlerin serbest bırakılmasıyla, “yok edilmek istenilen alanı yozlaştırma” amacı güdülmüş böylece başta kadın olmak üzere aileyi sinemalardan uzaklaştırmışlardır³¹¹. Seks filmlerinin bir anlamda diğer filmlere oranla sansürden kaçabilmesini Şükran Esen, siyasetle ilgilenebilme potansiyeline sahip olan, yaşanan krizler nedeniyle ekonomik zorluklar içerisinde bulunan, patlama noktasındaki köy kökenli yeni kentli erkekleri, Arif Keskiner’in tabiriyle “lümpen takımını” siyasetten uzaklaştırma yöntemi olarak da görülmesine bağlar³¹². Böylece, enerjilerini bu tür filmlerde harcayan bu kesim fazla düşünmeye, içinde bulundukları koşullara çözüm aramaya ihtiyaç duymayacaktır.

³⁰⁸ Arif Keskiner ile Haziran 2006’da yapılan görüşme.

³⁰⁹ Giovanni Scognamillo, **Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş**, Yeni İnsan Yeni Sinema, sayı 9, Bahar 2001, s:105

³¹⁰ Arif Keskiner ile Haziran 2006’da yapılan görüşme

³¹¹ Burçak Evren, **Yeni Mevsim Eşiğinde Yeşilçam Ekonomik Sorunlar ve Siyasal Baskılarla Karşı Karşıya**, Milliyet Sanat Dergisi, 7 Ekim 1977, n: 246, s: 10

³¹² Prof. Dr. Şükran Esen ile yapılan görüşme, Aralık 2008

Bu dönemde piyasada gösterime giren ve aileyi sinemadan uzaklaştıran seks filmlerinin yanında televizyonun yeni eğlence aracı olarak, üstelik daha ucuza ve sokağa çıkmaya gerek kalmadan günlük yaşam biçimlerinin içinde yer alması da sinemanın içinde bulunduğu krizi derinleştirir. Bunun yanında televizyon Yeşilçam yönetmen ve kameramanlarını kullanarak bir yandan sinema sektörünün yapım aşamasında da en büyük rakibine dönüşürken, diğer bir taraftan da bu insanlara iş olanağı da sağlar. Ancak Türk sinemasının önemli yapımcılarından biri olan Kadri Yurdatap televizyonların Yeşilçam'ın yönetmen ve kameramanlarını kullanmasını sinema sektörünü baltalayan bir unsur olarak değerlendirir. Ona göre sinema kadrolarının televizyonlara kayması, sektörün yavaşlamasına neden olmaktadır. Uzun vadeli projeler üretmeleri nedeniyle önemli yönetmenler sinemaya vakit ayıramazlar ya da film çekmek isteyen yönetmenler, teknik ekibi oluşturamadıklarından çoğu zaman projelerini tamamlayamazlar. Kadri Yurdatap “*eskiden kameramanlar iş beklerlerdi, şimdi biz kameraman bekliyoruz.*” diye durumu özetlemektedir³¹³. Televizyonların evde sunduğu konfora, 1980’lerin hemen başında video cihazlarının eklenmesi ile 12 Eylül darbesi sonrasında sokağa çıkma yasaklarının evlere kapattığı insanlar, film izleme isteklerini tatmin etmişlerdir. Ayrıca yine toplumun içinde bulunduğu ekonomik darboğazda halk, fazla para harcamadan “eğlenebilme” olanağına sahip olmuştur³¹⁴. Gerçi, videonun evlere girmesiyle Yeşilçam maddi anlamda biraz soluk almıştır, raflara kaldırılan filmler yeniden gün ışığına çıkıp video formatında izleyicisiyle buluşmuştur. Ancak geleneksel anlamda “sinema”, yani karanlık bir ortamda dev perde üzerinde kitlelere görüntülenme özelliği zarar görmüştür.

Yukarıda sayılan ve toplumsal gerçeklere bağlı olan nedenlerin yanında, aslında Türk sinemasının her an risk altında yaşamasına neden olan daha derin ve bugün bile giderilmesi güç sorunlar söz konusudur. Bir kısır döngü şeklinde birbirine bağlı bu sorunları, genel anlamda ekonomik nedenler başlığı altında toplayabiliriz. Ayrıca bu sorunlar kendi içlerinde neden-sonuç ilişkisi oluşturmaktadırlar.

³¹³ Meltem Sayar, Kadri Yurdatap ile görüşme, Videosinema, sayı 14, Eylül 1985, s: 13

³¹⁴ Şükran Esen, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, Beta, İstanbul, 2000, s: 17

1.4.2 Sektöre bağılı nedenler

Türk sinemasını 1975’li yıllara taşıyan yapılanma yapımcı-işletmeci-sinemacı üçlemesi etrafında ve sadece gişe başarısı üzerine temellendirilmiş olduğundan yukarıda söz edilmişti. Bu durum, Türk sinemasının en ufak toplumsal bir sarsıntıdan şiddetli bir şekilde yara almasına neden olmuştur.

Bunun da en önemli nedeni ama aynı zamanda sonucu, Türk sinemasının sanayileşememiş bir sektör olmasından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Türk sinemasının alt yapısını oluşturan unsurları birkaç alt başlık altında toplanabilir.

i) Dışa bağımlı bir sektör

Türk sineması daha en başından beri, bir nevi dışa bağımlı bir şekilde gelişir. Aslında Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri dışındaki birçok ülkenin sineması da aynı biçimde ilerler ancak, Almanya, İtalya, İskandinav Ülkeleri gibi çoğu ülke, kısa süre içerisinde kendi sanayilerini yaratıp, onu geliştirirler. Türkiye’de, Cumhuriyetin kurulduğu ve hatta daha da öncesinde ilk yıllarda Türk sineması bir anlamda kendi kendini finanse eder ancak bu durum dış kaynaklara bağımlı bir şekilde gerçekleşir. İlk yıllarda film yapımcılığı ile ilgilenen kişilere bakıldığında, gerek Kemal Film olsun, gerek İpekçiler ya da daha sonrasında Erman Film, hepsinin aslında bir sinema işletmeciliğinden, (bu salon işletmesi olabilir ya da yurt dışından film getirtmek olabilir) geldikleri görülmektedir. Buradan elde edilen gelirler sayesinde film yapımcılığı yapmak, stüdyolar kurmak mümkün olmuştur ama bu bir kaç aile ile sınırlı kalmış, bir sanayi kurulamamıştır³¹⁵. Ham madde de yurt dışından getirilmiştir. Gerçi 1950’li yıllara kadar çok az sayıda film üretildiğinden salon işletmeciliğinden gelen sermaye ile film yapımcılığını finanse etmek mümkün olmuştur. Ancak o tarihten sonra artan film sayısını karşılamak için borca girmek durumunda kalınmıştır ve sistem kendi kendini finanse edebilmek için yine el yordamıyla bölgelere bölünmüştür.

³¹⁵Giovanni Scognamillo, **Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş – 3**, Yeni İnsan, Yeni Sinema, n:11, Mart-Nisan 2002, s: 41

Bir sektör olmanın en önemli koşullarından biri en azından ham maddelerini kendisinin üretebilmesidir³¹⁶. Türk sineması çok uzun süre, hatta bugün bile ham madde konusunda dışa bağımlı kalmıştır. Bu durum tahmin edilebileceği gibi hem teknik, hem de ekonomik anlamda sınırlamalar getirir. Buna örnek olarak yurt dışından ithal edilen film şeridinin fiyatı döviz kuruna bağlı olduğu için, yönetmenin çoğu zaman sahne tekrarı yapmak gibi bir lüksü olmaması verilebilir. Dolayısıyla belirli bir sahne, tek seferde iyi ya da kötü şekilde çekilmek zorundadır. Bu durum, yapımcısından yönetmenine, oyuncusundan dekorcusuna, tüm ekibi baskı altında tutan, aynı zamanda da teknik ve estetik açıdan yetersizliklere de yol açan bir unsurdur. Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin 1953 yılında yayınladığı “Türk Filmciliğinin Dertleri” adlı raporda sinemanın temel sorununun ham madde ve rüsumlar olduğu söylenmektedir. Bir yandan ham film ithalatı konusunda döviz sınırlandırması ve kota uygulamasına gidilirken, diğer bir yandan da işlenmiş film yani yabancı film ithalatında herhangi bir sınır olmamasına dikkat çekilirken, karşı karşıya kalınan en büyük mesele ham film dışalım olduğu önemle vurgulanır. Ham film alımının Ticaret Bakanlığı denetiminde kotalarla sınırlandırılması, hem Türk Sineması'nın kalitesini düşürmüş, hem döviz akışının kontrolünü bozmuş, hem de karaborsanın oluşmasına neden olmuştur³¹⁷.

ii) Teknik donanımın ve standartların yetersizliği

Türkiye sinema endüstrisi ile ilgili hammaddesini üretemediğinden, teknik donanımını yurt dışından sağlamak zorunda kalmıştır. Bu durum da doğal olarak da yine yukarıda sözü edildiği gibi dışa bağımlı olmasına neden olurken, ithalatla ilgili mevzuatlardan da birebir etkilenmesine yol açar. Döviz kurlarının güvenirsizliği, ithal ürünler üzerindeki gümrük vergileri, yeni yatırımlar gerçekleştirilemediğinden çoğu yapımcının ellerindeki eski teknoloji ile çalışmalarına neden olur. Yurt dışından getirilecek malzemeler çoğu zaman “Türk parasını koruma yasası” nedeniyle satın alınamaz, ya da gümrüklerde çürümeye terk edilir³¹⁸. Bu duruma örnek olarak Erman

³¹⁶ Giovanni Scognamillo ile Nisan 2007’de yapılan görüşme

³¹⁷ Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, **Türk Filmciliğinin Dertleri**, 1953

³¹⁸ Şeref Gür ile Kasım 2006’da yapılan görüşme

Film'in ses stüdyosunu yenilemek ve bu sayede sesli film çekebilmek üzere 1965 yılında İngiltere üzerinden getirtmek istediği malzemelerin gümrükte takılması verilebilir. Yıllarca Erman Film'in hesaplarını tutmuş, Hürrem Erman'ın sağ kolu, kendisi de yapımcı Şeref Gür bu olayı Rıza Kıracı ile yaptığı görüşmede şöyle aktarmaktadır:

“On seneye yakın uğraştık bu malzemeleri alabilmek için. Ahşap ayağı kimyahaneye gönderdiler, içinde yüzde 20’den ya da 30’dan fazla alüminyum alışımlı var, deyip vermediler. [...] Yani o malzemeleri getirebilseydik biz sesli filmler çekebilecektik. O malzemeler gümrükte takıldı kaldı. Bir sürü ses, filtreler, ışık malzemeleri depolarda çürüdü.”³¹⁹

Teknik yetersizlik, filmlerin kalitesini olumsuz etkilerken, daha ileriki yıllarda yurt dışına gerçekleştirilmeye çalışılan açılımlar için de bir engel oluşturmuştur. Çoğu film, standartların uymaması, görüntü ve ses kalitesinin yeterli olmaması, kopyaların ya da doğrudan negatiflerin hasar görmüş olması nedeniyle geri gönderilmiştir³²⁰. Arif Keskiner de bununla ilgili şöyle bir örnek verir:

“Teknik anlamda da kaliteyi yakalayamıyoruz. Avustralya televizyonu benden Al Yazmalım Selvi Boylum’u istedi, ama kopyanın kalitesizliğinden dolayı filmi geri gönderdiler. Yani, laboratuvar kalitesinde de çok gerilerdeyiz.”³²¹

iii) “Garantisi” olmayan bir sektör

Bu durumun en önemli nedenlerinden yine yukarıda değinildiği gibi, Devletin yanında büyük sermaye kuruluşlarının sinemaya çekimsiz yaklaşması, “yatırılabacak

³¹⁹ Rıza Kıracı, **Hürrem Erman, İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi**, Can Yayınları, 2008, s: 177

³²⁰ Stepan Melikyan, **Film İhracatı ve Sorunları**, Türk Sineması, sayı 56, Kasım 1976, s:10

³²¹ Arif Keskiner ile Haziran 2006’da yapılan görüşme

paranın” geri dönüşünün garantili olmamasından kaynaklanır. Bu yaklaşım biçimi, doğal olarak sektör içinde çalışanlara da yansır. Çoğu çalışan, eğitimlerini tamamladıktan, ya da daha güvenceli, “garantili” bir iş bulduktan sonra bu sektörü terk eder. Şeref Gür bu konuyla ilgili şöyle demektedir:

“Sermaye birikimi yok. Bir birikim yapamadık. Bu önemli. Öyle olunca, hem elemanlar, buradan başka yerlere gidiyor. Böyle pazarlamacılar, üniversitede okuttuğumuz arkadaşlarımız vardı, süper hepsi. Askerden sonra girerler mi bir daha? Çok değerli insanlar vardı. Bilgileri vardı. Bir sürü şeyler getirdiler. O arada oynayan filmlerimizi takip ettiler, raporlarımızı hazırladılar falan. 17 yerde bürosu vardı bir ara Erman Film’in, dağıtım şirketi olarak. Tabii, 110 yerli film dağıttığımız oldu bizim, 110 yerli film...110 tane. Artı Ulus Film’in 40 tane dublaj filmini, yani 150 tane filmini dağıtıyorduk. E bu arkadaşların hiçbir tanesi gelmedi. Bir tanesi, rahmetli Ahmet Ümit geldi, onu da müdür yaptık Adana’ya. Yeterli sermaye birikimi olmadı. Garantili bir meslek olmayınca insanları tutamıyorsunuz bu meslekte. Herkes gitti...”³²²,

Bu sonucu doğuran nedenlerden biri de işlerin sürekliliğinin bir garantisi olmaması nedeniyle çalışanların sigortalanamamasıdır. Çalışanlar “geçici işçi” statüsünde olduklarından, herhangi bir yasal düzenleme ile ilgili güvence altına alınmamaktadırlar³²³. Bu konuyla ilgili Şeref Gür, Erman Film’in çalışanlarını sigortalamak için kendi kendini ihbar etmek durumunda kaldığını anlatır:

“Erman Film Anonim Şirketinde en az 300 kişiyi ben sigorta ettirdim. Ben dediğim yani, bizim firmamız sigorta ettirdi. 6 ya da 8 kişi, Cahit Irgat, bakın isim söylüyorum, Lütfi Akad, bunların hepsi Şeref Film’de... Şeref Film de Erman Film ile birlikte saymak lazım. Yani şimdi ayrı ama o zaman ayrı değildik yani. Oradan emekli oldular. Bizde

³²² Şeref Gür ile Kasım 2006’da yapılan görüşme

³²³ Ali Güzel, Ali Rıza Okur, **Sosyal Güvenlik Hukuku**, Beta Basım Yayım, İstanbul, 2004, s: 115

sigortayı ilk yaptıran Lutfi Akad'ın sayesinde Şeref Film'dir. Almıyorlar, sigortaya, bir türlü almıyorlar. Siz geçici işçisiniz, oraya gidin, buraya gidin falan falan... Şimdi, benim de okuldan bir arkadaşım var. Sosyal Sigortalar Beşiktaş müdürü oldu. Gittim dedim ki, böyle, böyle. Sen bize bir yol göster Allah aşkına! Dedi, yapar mısın? Dedim, yaparım. O zaman, şöyle yapacaksın dedi. Geldim Lutfi abiye dedim ki (...): Lutfi abi, dedim, kendimizi ihbar edecektik. “Ben Şeref Film'in sahibi Şerafettin Gür, aşağıda imzası bulunan... Yılmaz Güney'le film çekiyorum. Filmin adı “Kurbanlık Katil”(...). Filmde, figüranlar çalışıyor, setçiler çalışıyor, ışıkçılar çalışıyor. Hiç biri de sigortalı değildir. Kaçak işçi çalıştırıyorum. İmza ettik, sirkülerle, gittik, imza sirküleri istediler. Aldım. Burada, Unkapanı'nda bilmem ne müdürlüğü var, işte. Götürdüm ona verdim. Mecbur oldular. Geldiler, dediler ki nerede çalıştığınızı ne bilelim. 10 günlük iş programını gönderdim. Geldiler, zabıt tuttular ve öyle sigortaya aldılar....”³²⁴

Çoğu zaman belli bir görev için işe alınan kişi de teknik eleman yetersizliğinden, ya da boşalan bir yeri doldurmak için birden çok iş yapmak durumunda kalır. Çalışma koşulları genel anlamda çok iyi olmamakla birlikte, sektör çalışanlarının büyük çabaları ve özverileri sayesinde ağır aksak bir üretim söz konusu olabilir. Necip Sarıcaoğlu o dönemi şöyle anlatır:

“O dönemde o kadar kötü şartlarda çalışıldı ki makineler kötü ama teknik elemanlar çok iyiydi. İnsan ve film sevgisi çok şey katıyordu. Teknik adam, elinde film yıkıyor, ilaç yapıyor. Temizlik yapsın diye işe alınan bir süre sonra usta oluyor, bir sene sonra da laboratuvar şefi ... Kendimiz esprimizi yapardık. Laboratuvarımıza çamaşırhane derdik.”³²⁵

Bu farklı faaliyet alanına transfer sadece çalışanın değil, sinema sektöründe şirket sahibi olan birçok kişi için de söz konusudur. Necip Sarıcı'nın da ifade ettiği gibi, bir

³²⁴Şeref Gür ile Kasım 2006'da yapılan görüşme

³²⁵Necip Sarıcaoğlu ile Nisan 2007'de yapılan görüşme.

dönem sinemadan çok para kazanılmış ama çok az insan parayı sektör içinde tutup, yatırımlar gerçekleştirilmiştir. Paralar başka yerlere akmıştır³²⁶. Hiç kimse bu işi bir meslek dalı, ömür boyu ekonomik gelir sağlayacak bir iş kolu olarak değerlendirmez, parayı alan herkes başka sektörler kayar.³²⁷ Dolayısıyla gerek maddi, gerekse deneyim anlamında bir sermaye birikimi söz konusu olamamıştır.

iii) İç pazarla sınırlı bir sektör

Sermaye birikimi olmadığı gibi, onunla bağlantılı olarak dış pazara açılım da söz konusu olmaz. Oysa bir sanayi olmanın en büyük özelliklerinden bir başkası da dış pazarın olması, dışarıya düzenli film satabilmektir. Türk filmlerinin dış pazarda yer bulabilmesini sağlayacak herhangi bir kurum olmadığı gibi, aksine işleri zorlaştıracak düzenlemeler söz konusudur. Arif Keskiner, filmlerin dışarıya pazarlanması normalde İhracatçılar Birliği bünyesinde olması gerektiğini ancak yapılan film ihracatının en az 50 bin doların üstünde olması gerektiğinden, bunun da sinemacılar açısından imkansız bir rakam olduğundan söz eder. Böyle bir miktar sinema için söz konusu olamadığından büyük şirketler aracılığıyla ilk filmler pazarlanmaya çalışılmıştır. Ancak bu da kar ettiren bir durum söz konusu olmadığından çok pratik bir çözüm olmaz.

“...Çünkü yasa gereği, ihracat yapabilmek için 50 bin doların üstünde ihracat yapmak gerekiyordu. Dolayısıyla, biz büyük ihracatçı firmalara gidiyorduk, Koç’un RAM’ı gibi. Onlar filmleri gönderiyorlardı, üzerinden komisyon alıyorlardı ya da oradan gelecek primi alıyorlardı...”³²⁸

Bireysel olarak yapılan bu girişimlerin yine o dönemlerde ortaya çıkan bir sakıncası, filmlerin pazarlandığı aracı kurumların güvenirsizliğidir. Yurt dışında televizyonlara ya da sinema salonlarına filmlerin pazarlanması, yukarıda denildiği gibi,

³²⁶ Necip Sarıcaoğlu ile Nisan 2007’de yapılan görüşme

³²⁷ Şeref Gür ile yapılan görüşme

³²⁸ Arif Keskiner ile Haziran 2006’da yapılan görüşme

bireysel girişimlerle gerçekleşir, bu durumda biraz el yordamıyla, biraz tesadüfen biraz da tanıdıklar vasıtasıyla gerçekleşir ve çoğu zaman da tam olarak kiminle muhatap olduklarını bilemediklerinden para kaptıranların sayısı hiç de azımsanacak kadar değildir³²⁹.

iiii) Devlet desteğinden yoksun bir sektör

Türk sinemasının belki de en temel sorunlarından biri de Devlet desteğinden yoksun olmasıdır. Osmanlı İmparatorluğunun son yıllarında özel girişimler vasıtasıyla Türkiye'ye giren sinema, daha ileri yıllarda Cumhuriyet döneminde Devlet'in bir koluna bağlı olarak gelişip resmîyete kavuşur. Ancak, Atatürk'ün sinemaya önem vermesine rağmen, ekonomik ve toplumsal nedenlerden dolayı yine özel sektörün elinde büyür. Sinema ile ilgili gerçekleştirilen düzenlemeler vergi ve sansür ile ilgilidir. Mevzuatlardan ve uygulamalardan yola çıkarak Türkiye'nin sinemanın denetlenmesi ile ilgili dünyada kullanılan iki yöntemden biri olan "Sansürü sistemi"ni benimsediği söylenebilir³³⁰. Bu sisteme göre, filmlerin ve senaryoların sansürü devlete bağlı kuruluşlarca gerçekleşir. 1932'de, İtalya'daki Faşist iktidarın yasalarından esinlenerek çıkarılan bir kanun ile sinema filmleri ve senaryoları düzenli ve aşamalı olarak kontrole tabii tutulur ve bu yaklaşım Türkiye'nin genellikle içinde bulunduğu siyasal çalkantılara istinaden neredeyse günümüze kadar gelir. Filmler ve senaryolar mevcut devlet düzenini korumak kaygısıyla, bu amaca yönelik kriterlerle denetlenmiştir. Yani Türkiye'de, filmler karşısında korunması gereken öncelikli özne Devlet olmuştur.³³¹

Bunun en önemli nedenlerinden biri ve temelde tüm sorunların çıkış noktasında Devletin sinemayı her daim bir eğlence aracı olarak görmüş olması, tiyatroyla birlikte sinemayı "otelcilik, gazinoculuk, meyhanecilik, bar, hamam ve plaj işletmeciliği

³²⁹ Necip Sarıcaoğlu ile Nisan 2007'de yapılan görüşme

³³⁰ İkinci yöntem ise, kendi kendini denetleme sistemidir. Buna göre filmler sinema endüstrisinin oluşturduğu bir kuruluşun denetiminden geçer. Bu konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz Kayıhan İçel, **Kitle Haberleşme Hukuku**, Beta yayınları, İstanbul, 2001, ss: 374-379

³³¹ Defne Özönur Çöloğlu, **Avrupa Birliği Uyum Çalışmaları Çerçevesinde Film Denetleme Sisteminde Yapılan Değişikliklere Genel Bir Bakış**, İleti-Ş-İm, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını, sayı 8, yaz 2008, s: 113

türünden “umuma mahsus” dinlenme ve eğlence”³³² olarak değerlendirmesi yatar. Geniş kitleleri “farkına varmadan” etkileyebilecek potansiyelinin farkında olduğundan, denetlenmesi gerektiği düşünülür. Ayrıca, tıpkı diğer “eğlence mekânları” gibi, belediyelere ek gelir sağlayacak bir “nesne” olarak algılanır³³³. Devletin kendi haline bıraktığı bu sektör, temel güvencesinden yoksun bir şekilde gelişmek zorunda kalmıştır. Dolayısıyla sinemalara destek sağlayabilecek kuruluşların, banka gibi ya da günümüzde olduğu gibi büyük sanayi grupların, risk almamak adına sinemadan uzak durmaları söz konusu olmuştur; Bu da kendi kendini finanse etmek durumunda kalan sinemacıların tefecilere yönelmesine neden olur.

Bunun yanında dışa açılım için destek sağlanması gerekirken, aksine zorlaştıracı prosedürler, yapımcı ve yönetmenlerin çoğu zaman illegal yola başvurmalarına ya da tamamen yılmalarına neden olur. Buna örnek olarak, Arif Keskiner, yapımcılığını abisi Abdurrahman Keskiner’in yaptığı Yılmaz Güney’in Umut filminin yurt dışı deneyimlerini aktarır:

*“1971 yılında ben gazetecilik yaptığım sırada Cannes Film Festivali’ne gideceğim sırada, Yılmaz Güney Umut filminin de davet edildiğini ama yetkili kurumlardan gerekli izinleri alamadıklarını söyledi. Bunun üzerine, filmi ben gümrükte rüşvet vererek Fransa’ya kaçırdım. Daha sonrasında Yılmaz Güney’e ve yapımcısı olduğu için abime Devlet dava açtı. Ancak, hakim bizden yana karar aldı. Çünkü evraklara baktıklarında, film yurt dışına gitmeden önce Turizm Bakanlığına başvurulmuş, orası bizi ilgilendirmez demiş, sonra Gümrük bakanlığına ve Maliye Bakanlığına başvurulmuş, aynı şey...”*³³⁴

Daha 1947 yılında Yerli Film Yapanlar Cemiyeti yayınladıkları bildiride Devlet’in ilgisizliğinin sonuçlarını şu şekilde ifade ederler: *“Hükümet, film yapanlara el uzatmaz ve yerli filmlere rüzran hakkı vermezse bundan sonra hiçbir yerli film*

³³²Orhan Apaydın ile Alpay Kabacalı’nın yaptığı görüşme, Milliyet Sanat Dergisi, 7 Ekim 1977 sayı 246, s: 3

³³³Giovanni Scognamiglio, **Yasal Esintiler**, Videosinema, Yıl 2, sayı: 13, Temmuz-Ağustos 1983, s: 83

³³⁴Arif Keskiner ile Haziran 2006’da yapılan görüşme.

göremeyeceğiz.”³³⁵ Gerçi Cemiyetin bu endişesi sektör çalışanlarının çabasıyla yersiz çıkar ancak alt yapısız ve el yordamıyla, biraz da günü kurtarmak kaygısıyla daha önce sözü edilen konumuna ulaştığı söylenebilir.

Aslına bakılırsa, çoğu sektör çalışanı devletin destekten çok köstek olduğunu düşünür, sözü edilen koşullarda bu yargının da çok yanlış olduğu söylenemez. Devlet, çoğu zaman sansür ya da vergilendirme kaygısıyla yaklaşır sinemaya. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi sinemayla ilgili yapılandırıcı mevzuat eksikliği, ithalat ve ihracatının belirsizliği, sektörün gelişmesine engeldir, aynı zamanda da “kırılğan” olmasına neden olur. Bu durumda, Şerif Gören’in de ifade ettiği gibi devletin doğrudan bir müdahalesi yerine, sanayileşmesi için gerekli ortamın yaratılmasının daha uygun olduğu söylenebilir³³⁶. Bunu da, yukarıda sayılan nedenler de göz önünde bulundurularak, sinema endüstrisi için kredi mekanizmalarının oluşturulmasını sağlayarak, alt yapı yatırımlarının destekleyerek, hammadde sorununu çözecek kalıcı çözümler geliştirerek, çalışanların sosyal güvenliğini sağlayarak, sansür uygulamak yerine farklı içerik ve biçim özellikleri taşıyan filmleri özendirerek ve bu filmlerin uluslararası festivallere katılımlarını kolaylaştırarak gerçekleştirebilirdi³³⁷.

Yeşilçam, 1970’li yılların ikinci yarısından itibaren içine düştüğü kriz ortamından seks ve vurdu-kırdı, 1980’lerde de arabesk ve video filmleri furyaları gibi çeşitli yöntemlerle kurtulmaya çalışmıştır³³⁸. Bu kriz dahilinde televizyonun oynadığı rolden daha önce bahsedilmişti, buna dayanarak vurgulanması gereken önemli bir nokta, yine 1970’lerin sonundan itibaren TRT’ye satılmaya başlanan Türk filmlerinin sektör için önemli ve “onurlu” bir açılım sağladığıdır. Arif Keskiner, önce TRT’nin, ardından da 1990’lı yıllarda özel kanalların Türk filmlerine açılmasının sağlanmasında oynadığı rolü şöyle aktarır:

³³⁵ Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, “**Filmlerimiz**”, 1948

³³⁶ Şerif Gören ile Ekim 2008’de yapılan görüşme

³³⁷ Nilgün Niş, **Uluslararası Film Pazarı ve Türkiye**, S.B.F. Basın Yayın Yüksek Okulu Basımevi, 1979, s:159

³³⁸ Şükran Esen, “Türk Sinema “Endüstrisi” Oluşmalı”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Süleyma Murat Dinçer (der), Doruk Yayınevi, Kasım 1996, s: 28

“Yeşilçam’a başka bir soluk aldırان unsur, TRT’nin kapılarının sayemde Yeşilçam’a açılması oldu. Sadece kendi yönetmen ve teknik ekibiyle çalışmayı ön gören yönetmeliği değıştirtip, dışarıdan da yönetmenlerle çalışılmasını uygun gören bir yönetmelik yaptırttık... Özel televizyonlar kurulunca, sadece yabancı film gösteriliyordu. Patronlar yerli filmlerin gösterilmesine karşı çıkıyorlardı. Yerli filmlerin reytinglerinin daha fazla olacağını gösteren raporlar hazırladım ve en sonunda elimde 5 film olduğunu ve ilk gösterimleri için yayın hakkı istemeden bedava bu filmleri yayınlatabileceklerini söyledim. Kabul edildi. Nitekim reytingler çok arttı. Böylece özel televizyonların kapıları da açılmış oldu. Filmlerin tüm yayın haklarını aldılar.”³³⁹

Türk sinemasının 1970’li yıllara kadar gerçekleştirdiğı atılımlar, bir “altın çağ” yaratabilecek iken, ne yazık ki, önemli bir kısmı yukarıda sayılan nedenlerden dolayı krizle sonuçlanmıştır. Şükran Esen’in ifade ettiğı gibi “sinemacıların altın çağı, Türk sinemasının altın çağına dönüştürülemedi.”³⁴⁰

1970’li yılların bir tablosu çizildiğinde ortaya çıkan resim ana özellikleriyle üç grupta özetlenebilir: İlk olarak, 1960’lı yılların yarattığı özgürlükçü ortamın etkisiyle mesleki bilinçlenmenin devam ettiğı söylenebilir. Bu çerçevede bir önceki on yıllık süreçte kurulan mesleki birliklere ek olarak, Türk Filmciler Derneğı, Film-San, Işıkcılar Derneğı, Set Elemanları Derneğı, Yönetmen Yardımcıları Derneğı, Senaryo Yazarları Derneğı gibi dernekler kurulur. Bir ülkenin içinde bulunduğu çeşitli krizlerin, özellikle de siyasal ve ekonomik krizlerin kişi ve kuruluşları belirli bir örgütlenme içerisinde faaliyet gösterme eğilimine soktuğı gözlenmiştir³⁴¹. Dolayısıyla, 1970’li yılların ikinci yarısından itibaren sinema alanında da yaşanan bu artışı, bu özel duruma bağlamak söz konusu olabilir. Öte yandan, bu derneklerin büyük çoğunluğu herhangi bir faaliyet göstermeden, 12 Eylül darbesiyle kapatılır. İkinci olarak, yine daha önce belirtildiğı üzere 1970’li yıllar, her ne kadar renkli filmlerin sinema piyasasını sarstığı,

³³⁹ Arif Keskiner ile Haziran 2006’da yapılan görüşme

³⁴⁰ Şükran Esen,a.g.m, s: 28

³⁴¹ Giovanni Scognamillo, “Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş”, Yeni İnsan Yeni Sinema, sayı 9, Bahar 2001, s: 105

televizyonun her eve girdiği ve siyasal ve ekonomik çalkantıların doruğa ulaştığı yıllar olsa da, film üretim sayısındaki artış hiç olmadığı bir noktaya gelir³⁴². Üçüncü özellik, film sayısında artan sayıya rağmen ülke çapında salon sayısının azalmasıdır. Bu durum aslında sinemanın içine düştüğü krizin habercisidir.

Bunun yanında, 1960'lı yıllardan itibaren Avrupa'nın çeşitli ülkelerine, özellikle de Almanya'ya göç eden vatandaşlar aracılığı ile dolaylı yoldan Türkiye'ye giren video teknolojisi çok da beklenmedik bir anda Türk sinema sektörünün nefes almasını sağlar. Bu durum sadece, Türkiye'de kullanılmaya başlanan video açısından değil, aynı zamanda, Türkiye dışında, onun iç çalkantılarından etkilenmeyen önemli bir topluluğun varlığının farkına varılarak yeni bir pazar kapısının açılması açısından önemlidir.

Video olgusunun özellikle dış pazarla sağladığı etkileşim çerçevesinde Türk sinemasına etkilerini daha ayrıntılı olarak üçüncü bölümde incelenecektir. Ancak burada altının çizilmesi gereken unsur, video pazarının tıpkı diğer furyalar gibi kısa bir süre için bile olsa bir “mucize” yaratmasıdır. 1970'li yılların sonlarında işletmecilerin yavaş yavaş ortadan kaybolmaları yapımcılara sağlanan avansların azalmasına neden olmuş, bu durum da piyasada nakit para sıkıntısı yaratmıştır. Dolayısıyla, yurtdışından ellerinde bavullarla ve daha da önemlisi peşin parayla gelen video işletmecileri, iflasın eşiğindeki birçok Türk yapımcı için sağlam bir gelir kaynağı olmuştur³⁴³.

³⁴² 1972 yılında çekilen film sayısı 300'dür ve bu sayı ile Türkiye, rekor kıran bir ülke sinemasına sahip olur. Giovanni Scognamillo, a.g.m. s: 103

³⁴³ Nilgün Abisel, **Türk Sineması üzerine Yazılar**, İmge, İstanbul 1994, s: 109

2. 1960’LI YILLAR, TÜRKİYE’DE YENİ TARİHSEL KONJONKTÜR: DIŞ GÖÇ

Türkiye Cumhuriyeti’nin 75 yıllık tarihi aynı zamanda iç göç ve dış göçlerle özetlenebilir.³⁴⁴

Gerçekten de az gelişmiş ve gelişmekte olan birçok ülkede olduğu gibi toplumsal, ekonomik ve siyasal nedenler toplumun bir bölümünün dalgalar halinde hem ülke içinde hem de yurt dışına doğru göç etmeye zorlamıştır. Göç bir yandan toplumda var olan ekonomik ve toplumsal dönüşümlerin bir sonucu olduğundan bir sonuçtur; ancak bunun yanında kendisinin de yine bu toplumsal ve ekonomik dönüşümlere katkıda bulunmasından dolayı da bir nedendir. Özetle, yaşanan bu iç ve dış göçlerin, genç Türkiye Cumhuriyetinin toplumunu başka hiçbir toplumsal olayın etkilemediği kadar etkilediğini söylenebilir.

Bu göç dalgası dönem dönem farklılıklar göstermiş olsa da Türkiye Cumhuriyeti’nin göç tarihinde 1950’li yılların bir dönüm noktası olduğu bir gerçektir. Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle hız kazanan modernleşme süreci, kısa sürede ciddi alt yapı ve sosyo-ekonomik sorunlarla karşı karşıya kalır. Demokrat Parti’nin uygulamaları, geçmişten açıkça koparak, koşullar elverdiği ölçüde liberal olmayı ön görür. İktidara gelir gelmez özelleştirme girişiminde bulundukları çimento ve briket fabrikalarıyla birlikte tekstil sanayisinin de başat kurumu Sümerbank’ın özelleştirilmesi yönünde adımlara atılmış, bazı teşebbüsleri yerli ya da yabancı özel yatırımcılara kiralama yolunda girişimlerde bulunulmuştur. Marshall Planı’nın da desteğiyle birlikte “özel sanayi kurmak, yerli ve yabancı sermayenin sanayiye girmesini teşvik etmek ve Türk sanayisinin dayandığı menkul değerleri özel ellere transfer edip orada muhafaza etmek” amacıyla hızlı bir yol alınır³⁴⁵. Bunun yanında özel sektörün gelişmesini sağlamak amacıyla Türkiye Sınayi Kalkınma Bankası kurulur. Ancak toplumsal alt yapının böyle bir değişim için hazır olmaması ticaretle uğraşanların kendilerine sunulan imkânlarla temkinli yaklaşımlarına neden olur. Türk girişimcilerden beklediği desteği

³⁴⁴ Ahmet İçduygu, İbrahim Sirkeci, “75 Yılda köylerden şehirlere”, Oya Baydar (ed), **Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sinde Göç Hareketleri**, Türk Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999 s: 249

³⁴⁵ Feroz Ahmad, **Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)**, çev: Ahmet Fethi, Hil Yayın, İstanbul, 1994 ss: 157-158

göremeyen hükümet, özel sektörün hızla büyümesini sağlamak amacıyla yabancı sermayeye dayanır ve hatta ona bağımlı hale gelir³⁴⁶.

Bununla birlikte savaş sonrasında Amerika Birleşik Devletleri tarafından gelişmekte olan ülkelere yardımı kapsayan Marshall Planı'ndan Türkiye'nin de faydalanmasıyla bir yandan tarımda makineleşme hızlanır³⁴⁷ diğer yandan da büyük kentlerde dev projeler üretilir. Köylere gelen traktör sayısındaki artış, tarım işçilerinin zaten az sayıda olan iş olanaklarını da ortadan kaldırınca işsiz kalanlar için çalışma olanağı sağlayan kentlere göç cazip gelir. 1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren bazı Avrupa ülkeleri, artan ekonomik refah, dolayısıyla iş olanaklarının açtığı işçi açığını kapatmak amacıyla az gelişmiş ülkelere işçi talebinde bulunur. Ekonomik ve toplumsal açıdan İkinci Dünya Savaşı'ndan en yorgun çıkan ülkelere biri olmasına rağmen hızlı bir şekilde toparlanan ve Avrupa'nın en güçlü ülkesi haline gelen Almanya³⁴⁸, bu talebi karşılamak üzere özellikle Doğu Akdeniz ülkelerine, eski Yugoslavya, Yunanistan ve Türkiye'ye yönelir.³⁴⁹ 1961 yılında, iki ülke tarafından imzalanan anlaşma sonucu Almanya'ya doğru hızlı bir göç süreci başlar. İlk giden "misafir işçilerin" büyük çoğunluğu daha önce köyden kente göçmüş bekar erkeklerden oluşmuştur. Başlangıçta, yurt dışına giden işçileri göçe yönlendiren nedenler işsizlikten çok, düşük ücretler, gelirlerin yetersizliği, daha iyi bir yaşam arzusu ve hatta bilgi ve becerilerini geliştirme kaygısıdır.³⁵⁰ 1970'lerle birlikte Türkiye'de baş gösteren ekonomik, toplumsal ve siyasal sorunlar nedeniyle göçmen profili de değişir. Ekonomide yaşanan bunalım siyasal alana da yansır. 1950'lerden beri süre gelen dış

³⁴⁶ A.g.e. s: 159

³⁴⁷ Emre Kongar , **Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, Cem Yayınevi, İstanbul, 1976 s:172

³⁴⁸ Genel yargının aksine Almanya göçmen işçi gücüne başvurma geleneğine sahip bir ülkedir. 1910 yılında yapılan sayım, Reich topraklarında 1 260 000 yabancıların bulunduğunu göstermektedir. 1880-1914 yılları arasında bu ülkenin içinde bulunduğu ekonomik dinamizm bu yabancı işçi sayısını açıklamaktadır. Almanya bir yandan göçmen işçi talebinde bulunurken diğer bir yandan da kendi işçilerini yabancı ülkelere, özellikle Amerika'ya ve komşu ülke Fransa'ya yollamaktadır. İkinci Dünya Savaşı sırasında ise, farklı bir yapıda da olsa, yine bir hareket söz konusudur: 1944 yılında yedi buçuk milyon gönüllü ya da zorunlu işçi, Avrupa'nın doğusundan ve batısından Wehrmacht hükümeti tarafından savaşa gönderilenlerin yerine çalıştırılmak üzere Almanya'ya gelirler. Bu yoğun işçi alış-verişi spesifik bir ekonomik yapının göstergesi olmakla birlikte 1960'larda hızla artan göçmen işçi gelişinin Almanya için yeni bir olgu olmadığının da altını çizmektedir. Emanuel Todd , **Le destin des immigrés, assimilation et ségrégation dans les démocraties occidentales**, Edition du Seuil, Paris 1994, s: 193

³⁴⁹ Riva Kastoryano, , **La France, L'Allemagne et leurs immigrés:négociier l'identité**, A. Colin, Paris, 2006, s : 62

³⁵⁰ Muzaffer Sencer, « İşsizlik/İşçi Göçü », **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim, İstanbul, 1983, s: 1181

ödemeler dengesi açığı, ithalata ve bu yüzden de dövize bağımlı olan bir sanayi oluşumu, Türk ekonomisini tehlikelere son derece açık hale getirir. 1974 yılında yaşanan ve tüm dünyayı sarsan petrol krizi Türkiye'nin dövize bağlı borçlarının bir anda artmasına neden olur. Bunun yanında, Avrupa ekonomisinde yaşanan durgunluk nedeniyle, dış pazarlarda alıcı bulan Türk ürünleri satılamaz hale gelir. Borçları dengelemek 1960'lı yıllarda Almanya'ya giden işçilerin aktardıkları dövizler kullanılır ancak bu döviz transferleri 1974'ten sonra azalır³⁵¹. Öte yandan, Türkiye'nin özellikle de kırsal alandaki hızlı nüfus artışı, buna karşılık tarımdaki fırsat yokluğu, köylerde giderek artan iş bulma sorunu, tarım işçilerini çareyi doğrudan bir Batı ülkesinde aramaya sürükler. Türkiye'nin 1967'de nüfusu 34 milyondur ve nüfus artış oranı ise %3'tür. Bu nüfusun % 80'i köylülerden oluşur. Daha önce de söylendiği gibi, tarımda hızlı bir makineleşmeye gidilmiş bunun sonunca da tarım işçilerinin büyük bir bölümü işsiz kalmıştır. Ülkede kurulmuş sanayi ise gayri safi milli hâsılaya yalnızca %15 oranında katkıda bulunmaktadır³⁵². Ülkede toplam bir milyon işsiz vardır ve kırsal bölgelerde dört milyona yakın işçi yalnızca hasat zamanı iş bulabilmektedir. Kırsal kesimden bir göçmenin ifade ettiği gibi, “yılın altı ayı uyursun köyde, çünkü hem iş yoktur hem de yoksulsundur.”³⁵³

Türkiye'nin içinde bulunduğu ekonomik ve siyasal buhranla birlikte, göçmenlerine yönelik herhangi bir politika üretememesinin, Alman hükümetinin göçmenlere ailelerini de yanlarına getirtme izni vermesinin, gurbetçilerin bu göç projesine yeni bir yön vermelerine neden olduğu söylenebilir. Başlangıçta geçici bir süreliğine gidilip, biraz para kazanılıp, borçları temizleyip ve hatta bir ev, arsa, dükkân almaya yetecek kadar para biriktirip memlekete dönülecekken Almanya, yavaş yavaş bir vatana, “acı vatana” dönüşür.

³⁵¹ Eric Jan Zürcher, **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**, çev: Yasemin Saner Gönen, İletişim Yayınları, İstanbul 2002 ss: 388-389

³⁵² Devlet İstatistik enstitüsü (D.İ.E), 1970

³⁵³ John Berger, Jean Mohr, **Yedinci Adam, Avrupa'daki Göçmen İşçilerin Öyküsü**, çev: Cevat Çapan, Cem Yayınevi, 1974 (?), ss: 40-44

2.1 Avrupa'ya İşçi Göçü

Yukarıda da değinildiği gibi Türkiye Cumhuriyeti'nin tarihi göçlerle şekillenmiştir ve hatta daha da geriye gidilecek olunursa Türklerin tarihiyle ilgili karşımıza çıkan ilk efsanenin Türklerin Orta Asya'dan Anadolu, Balkanlara ve Orta Avrupa'ya geliş hikâyesi olduğu göze çarpmaktadır. Türklerin “kendilerini bildi bileli” hep bir göç dalgası içinde kalmaları onların kendilerine atfettikleri ana karakter yapısı ile doğru orantılıdır: Her coğrafi, iklim ve kültürel koşullara ayak uydurabilen, göç esnasında bile toplu ve organize bir yaşam biçimi sürdürebilen bir toplum³⁵⁴.

Türkiye Cumhuriyeti'nin 86 yıllık kısa tarihine bakılacak olunursa, ilk geniş kapsamlı göçlerin gayrimüslim topluluklar tarafından gerçekleştirildiği görülür. Bunların ilki, Cumhuriyetin daha ilk yıllarında gerçekleşir. “Büyük mübadele” olarak bilinen bu büyük göç, Lozan Antlaşması çerçevesinde, Yunanistan'da yaşayan Müslümanlarla Türkiye'deki bir milyon Yunan kökenli Ortodoks'un yer değiştirmesini içeren çift taraflı bir göçtür. Bu mübadele 1923 yılının sonundan 1925'in başına kadar sürmüştür. İkinci bir göç dalgası, 1940'lı yılların başında çıkarılan Varlık Vergisi nedeniyle gerçekleşir. Maddi anlamda sarsılan onlarca Rum, Ermeni, Yahudi kökenli vatandaşın çalışma kamplarına sürülmesine neden olan bu vergi sonucunda gayrimüslimler Türkiye'yi terk etmek durumunda kalmıştır. Bunun yanında, 1948 yılında İsrail Devleti'nin kurulmasıyla, yaklaşık 35 bin Yahudi Türkiye'den İsrail'e göç etmiştir³⁵⁵.

Görüldüğü üzere 1960'lı yıllara kadar Türkiye'den yurt dışına yönelen göç, ağırlıklı olarak gayrimüslimleri içermektedir. Bu göç, ekonomik bir göç olmaktan çok siyasi ve kültürel nedenlerden kaynaklanan bir nüfus hareketidir ve geri dönüşü olmamıştır. Bu tarihler arasında, binlerce gayrimüslim, bazen kişisel girişimlerle, bazen de küçük gruplar halinde ülkeden temelli olarak ayrılmışlardır.

³⁵⁴Hülya Tanrıöver., 2002, **La reproduction de la division sexuelle du travail a travers les pratiques culturelles: Images de femmes dans les émissions de télévision turques et leur lecture dans le pays d'origine et dans l'immigration**, yayımlanmamış doktora tezi, Université Paul Valéry, Montpellier III, danışman: Prof. Mohand Khellil, Fransa. s: 394

³⁵⁵Ahmet İçduygu, İbrahim Sirkeci. “75 Yılda köylerden şehirlere”, Oya Baydar (ed), **Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Göç Hareketleri**, Türk Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, 254

Türkiye Cumhuriyeti'nin Müslüman Türk vatandaşlarının toplu halde yurt dışına gitmesi 1960'lı yıllara denk gelir. Ama bu göç, diğer göçlerden farklı olarak daha çok ekonomik nedenlere bağlı, iş gücünün ithaline dayanmaktadır. 1970'li yıllara kadar çok yoğun olarak yaşanan işçi göçü, 1970'lerden sonra Avrupa'da getirilen kısıtlamalar sonucu hızını yitirir, ancak ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel etkilerini günümüze kadar sürdürür. Bu bağlamda işçi göçü Türkiye Cumhuriyeti tarihinde iki dönem olarak değerlendirilebilir: 1960-1970 arası "işçi göçü dönemi" ve 1970'lerin sonlarından günümüze "işçi göçü sonrası dönem".³⁵⁶

Sözü geçen ikinci dönem içerisine dahil edilmesi gereken diğer bir göç akını Türk vatandaşlarının 1971 muhtırası ve 1980 askeri darbelerinden sonra karşılaştıkları, çoğunlukla sığınma hakkı konusunda elverişli Batı Avrupa ülkelerine doğru siyasi göç, yani ilticadır. Ancak, sayısal olarak diğerleri kadar yoğun olmasa da gerek Türkiye'nin, gerekse Avrupa'da yaşayan Türk topluluğunun toplumsal ve kültürel çehresinde etkileri oldukça fazladır.

2.1.1 İşçi Göçünün tanımı

Muzaffer Sencer'e göre işçi göçü, "en genel anlamıyla bir ülkedeki bir nüfusun bir kesiminin uzunca bir süre çalışmak ya da işgücünü değerlendirmek amacıyla bir başka ülkeye göçmesidir".³⁵⁷

Sencer, işçi göçünü tanımlayan ve diğer göç türlerinden ayıran üç temel nitelik belirlemiştir. Bunlardan ilki, işçilerin bir ülkeden başka bir ülkeye gitmesi, dolayısıyla bir dış göç olmasıdır. İkinci özelliği, göç edenlerin, gittikleri ülkede kalıcı olarak değil de belirli bir süreliğine, belirli amaçlarını gerçekleştirmek üzere "misafir" olarak gidiyor olmalarıdır. Dolayısıyla, bu amaçlara ulaşıncaya da geri dönüş söz konusu olacaktır. Bu

³⁵⁶ A.g.m,

³⁵⁷ Muzaffer Sencer, "İşsizlik/İşçi Göçü", **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, cilt: 5, İletişim Yayınları, 1983s: 1178

özelliği ile Cumhuriyetin ilk yıllarında yaşanan, yukarıda da sözünü ettiğimiz göç türünden farklıdır. Üçüncü olarak da bu göç, zorlayıcı yöntemlere değil de, isteğe bağlı olarak gerçekleşen bir nüfus devinimidir³⁵⁸. Bu özelliği ile de örneğin Afrika'dan Amerika'ya zorla göç ettirilen işçi ihracatından ayrılmaktadır.

İşçi göçünün bu sayılan genel özelliklerinden yola çıkarak Türkiye'de 1961 yılından itibaren yaşanan yolculuğu daha ayrıntılı bir biçimde incelemek mümkün olabilmektedir.

1961 Anayasası'nın yürürlüğe girmesinden sonra, Türkiye'deki ilk beş yıllık (1962-1967) kalkınma planı göçü, nüfus planlaması, endüstrileşme ve planlı kalkınma ile aynı anda ele almış, "artan işgücü ihracatını" arttırarak işsizliği azaltma ve işçi dövizini akışı sağlama bağlamında gelişme politikalarından birisi olarak değerlendirilmiştir; Resmi ya da gayri resmi yollardan gelişen göç akımı, artan nüfusun sosyo-politik huzursuzluğunu azaltmada ve yapılan tasarruflarla dönen işçilerin elde ettikleri becerilerin uzun vadeli ekonomik ve sosyal kalkınma planlarının gerçekleşmesinde önemli bir rol oynayacağı düşünülmüştür³⁵⁹.

Bu doğrultuda Türkiye, Almanya ile 1961'de göç anlaşması imzalar. Benzer anlaşmalar, ilerideki yıllarda Avusturya, Hollanda, Belçika, Fransa ve İsveç gibi başka Avrupa ülkeleri ile ve hatta 1967 yılında, okyanus ötesi Avustralya ile de imzalanır. Özet olarak, Türk işçilerinin Batı Avrupa ülkelerine göçü 1960'larda başlamış, 1960'ların ortalarında hızlanmış, 1960'ların sonunda ve 1970'lerin başında oldukça yaygınlaşmıştır. Bu işçi transferi, 1970'lerde yaşanan petrol bulanımı ve onu izleyen ekonomik kriz nedeniyle Federal Almanya'nın işçi alımını durdurmasıyla en azından yasal alanda çok yavaşlamış, ancak 1970'lerin sonu ve özellikle 1980'lerin başında aile birleşimi ve evlilik göçü şeklini alarak devam etmiştir. Bu göçler 1980'de sadece Batı Avrupa ülkelerinde yaşayan Türk nüfusunun 1,7 milyona ulaşmasına neden olmuş; bu

³⁵⁸ A.g.m.

³⁵⁹ Nermin Abadan Unat, N. Kemiksiz, **Türk Dış Göçü, 1960-1984 Yorumlu Bibliyografya**, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, Ankara, 1986 s: 2

nüfus 1985'te 2 milyona; 1990'da 2,3 milyona yükselmiştir. 1995'te söz konusu nüfus resmi kaynaklara göre 3 milyon kişidir³⁶⁰.

Türkiye'den yurt dışına çalışmak üzere giden işçilerin seçtikleri, yönlendikleri ülkelere dikkat edilirse, bu ülkelerin Türkiye'ye coğrafi yakınlıkları ön plana çıkmaktadır. Bu ülkelerle olan ulaşım kolaylığı, ilk giden göçmenlerin kolaylıkla doğdukları topraklara geri dönebilme kaygısının da altını çizmektedir. 1970'lerden sonra, Batı Avrupa'nın göçmen politikalarını değiştirmesi sonucunda Orta Doğuya yönelen işçilerde yine coğrafi yakınlığın yanında bu kez kültürel benzerliklerin ve ortak bir dine mensup olmanın ön plana çıktığını söylenebilir.

2.1.1.1 İşçilerin genel özellikleri: nesillerinin en cesurları

Başta Almanya olmak üzere Batı ülkelerine giden Türk işçilerin genel özelliklerine bakıldığında 1968 yılına kadar büyük çoğunluğunun büyük kentlerde yaşadıkları ancak iç göçe katılan bölgelerde doğdukları, ya da ailelerinden birilerinin Birinci Dünya Savaşı sonrasında eski Osmanlı topraklarından Türkiye'ye gelmiş oldukları görülmektedir³⁶¹. Yani sözü edilen göçmenlerin büyük çoğunluğunda geleneksel olarak bir "göç etme alışkanlığı" olduğu söylenebilir. Başka bir yönden bakıldığında, işçi göçü akımına dahil olan öncüler aslında kendi nesillerinin en cesurlarıdır. Dilek Zaptçioğlu'nun belirttiği gibi, yaşanan ve alışık olunan toprakları, nesillerdir aktarılan adetleri, etrafınızdaki dostluk ve aile bağlarını terk edip gitmek atiklik ve cesaret gerektirmektedir³⁶².

³⁶⁰A. İçduygu, İ. Sirkeci, a.g.e. ss: 254-255

³⁶¹Hülya Tanrıöver, adı geçen doktora tezi için gerçekleştirdiği bir araştırmada Paris'teki (Fransa) Türk göçmenlerin çoğunluğunun ya kendi ya da yakın aile fertlerinin daha önce bir iç göçe maruz kaldığını söylemektedir. Bkz H. Tanrıöver, **La reproduction de la division sexuelle du travail a travers les pratiques culturelles**, s : 401. Bu durum, ilk Türk göçmenleri kabul eden Almanya için de geçerlidir. Bunun için bkz, Richter Michel, **Geldiler ve Kaldılar...Almanya Türkleri'nin Yaşam Öyküleri**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Ekim 2005

³⁶²Dilek Zaptçioğlu., "Öncüler Nesli" içinde Richter M, **Geldiler ve Kaldılar...Almanya Türkleri'nin Yaşam Öyküleri**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005 s: 5

1970’li yıllara gelindiğinde doğrudan köyünden yabancı bir ülkeye gidenlerin oranının artmasıyla kır ve kentin payları eşitlenmiştir³⁶³.

Bunun yanında ilk yıllarda gidenlerin çok büyük çoğunluğunun bekâr erkeklerden oluştuğuna yukarıda değinilmişti³⁶⁴. Ancak, bu durum 1960’ların ortalarında değişmiş, yurt dışında çalışmaya giden kadınların sayısında hızlı bir artış söz konusu olmuştur. Unat’ın yaptığı araştırmada söz konusu kadınların önemli bir kısmı 21 yaşın altında ya da 45 yaşın üstündedir. Bunun nedeninin ya evlenmeden ya da evlenip bakmakla yükümlü oldukları çocukları büyüttükten sonra gitmelerinden kaynaklandığı söylenebilir. Erkeklerle göre daha düşük bir ücret karşılığı çalışmalarına karşın çalışma yaşamında yer alan Türk kadın göçmenlerinin sayısı yüksektir. Bu durum aslında Dilek Zaptçioğlu’nun da tespit ettiği gibi dönemin zihniyetinin bir yansımasıdır³⁶⁵. 1923’te kurulan Türkiye Cumhuriyeti ve gerçekleştirilen devrimler bir yandan din ile devlet işlerini ayırırken diğer yandan da kadınlara erkeklerle eşit hukuki haklar vermiş, kılık kıyafetlerini değiştirerek dış görünüşlerinde de batılılaşmalarına ön ayak olmuş ve belki de daha da önemlisi uzun süre okumalarını sağlamıştır. Geleceğin toplumunu oluşturacak çocukları yetiştirecek olan kadınlara tanınan bu haklar sayesinde Cumhuriyetin hedefi olan “muasır medeniyetlere” ulaşmak amaçlanmıştır. Dolayısıyla, öncelikle kentlerde zaten değişmekte olan aile ilişkileri göç süreci ile birlikte toplumun geri kalan kısmına da yayılmıştır.

Göçün başladığı ilk dönem sayılan 1956-1960 yıllarında göç, daha çok bireysel girişimler vasıtasıyla gerçekleşir. Bu dönemde, Devlet ve kurumları bu durumu görmezden gelir. Dönemin Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarı ve Bonn eski Büyükelçisi Ziya Müezzinoğlu, yapılan bir mülakatta bu süreci çok çarpıcı bir şekilde ifade eder: *“İşçilerimiz kendi göbeklerini kendileri kesmektedirler. Hamburg bölgesine ilk kez 1959-1960 arasında gelmişlerdir. Bu ilk gruplar Batı’yı fethetmeye yapayalnız ve tam bir sergüzeştçi gibi çıkmışlardır. Geldikleri yerlere yerleştikten sonra ailelerini,*

³⁶³ Muzaffer Sencer, a.g.m, s: 1181

³⁶⁴ Nermin Abadan’ın 1963 tarihinde yaptığı çalışmada elde ettiği istatistiki bilgiler sonucunda, 1963 yılında Türkiye’den Almanya’ya giden toplam işçi sayısının sadece % 11.9’u kadındır. Nermin Abadan Unat, **Batı Almanya’daki Türk İşçileri ve Sorunları**, Başbakanlık Devlet Matbaası, Ankara, 1964, s: 26

³⁶⁵ Dilek Zaptçioğlu. a.g.m., s: 5

akrabalarını ve arkadaşlarını buralara gelmeye özendirmişlerdir. Başlangıç böyle olmuştur.”³⁶⁶ Devletin bu süreçle ilgilenmeye ve “göç olgusunun” geleceği üzerine düşünmeye başlaması, ancak giden işçi sayısının 30 bini³⁶⁷, bu konu ile ilgili bir yapılanma için ise bu sayının 170 bini bulmasıyla gerçekleşir³⁶⁸. Bu süreç içinde, yurt dışındaki Türk işçileri, kendi başlarına örgütlenmiş, Türkiye’de kalan akrabalarına para yollamak, cenazelerini ülkelerine göndermek gibi işlemler için yardımlaşma ve dayanışma dernekleri kurmuşlardır.

1961 Anayasası ile tüm Türk vatandaşlarına pasaport alma hakkı ve seyahat özgürlüğü hakkı tanınmasıyla birlikte, Almanya ile Türkiye arasında yapılan resmi bir anlaşma, Türk işçilerinin resmi aracılar yoluyla yurt dışına gitmelerini sağlamıştır. Bundan sonraki süreçte, çeşitli politikalar Almanya’daki işçilerin “misafir işçi” konumundan “göçmen işçi” ve hatta “azınlık” konumuna gelmelerine neden olur.

Dış göçün ekonomik sonuçları incelendiğinde, birinci aşamada gelişmekte olan Türkiye’ye olumlu bir etkisi olduğu görülmüştür, yani en başta ortaya atılan varsayımlar tutmuştur. Göç edenlerin büyük bir çoğunluğunun yerinin doldurulabilecek işlerde çalışıyor olmaları işsizliğin baskısını hafifletmiş, işgücü fazlasını azaltmıştır. Bunun yanında ileri teknoloji ve iş yönetimi kullanan iş kollarında bilgi ve beceri sağlama ve nitelik kazanma olanağı bulmuşlardır. Dışgöçün en önemli katkılarından bir diğeri de, işçi tasarruflarının ülkeye döviz girişlerini arttırmış olmasıdır.

Kültürel anlamda, bu göçün Türk toplumunun Batıya açılımını kolaylaştıracağı, kırsal topluluk koşulları çerçevesinde biçimlenmiş yaşam kalıplarının kırılarak çağdaş kültürlerle açılma olasılığından söz edilmiştir. Buna örnek olarak yapılan bir çalışmada kesin dönüş yapan göçmenlerin “modern” iki katlı ev yapma ve bir katını kiralama eğilimleri köylerde yeni evli çiftlere kiralık ucuz konut sağlamış ve geleneksel geniş

³⁶⁶ Nermin Abadan Unat, R. Keleş, H. Van Renselaar, L. Van Velzen, L. Yenisey, “**Göç ve Gelişme: Uluslararası İşçi Göçünün Boğazlıyan İlçesindeki Etkileri Üzerine Bir İnceleme**”, Ajans-Türk Matbaacılık, Ankara, 1976 (?), s: 50

³⁶⁷ Nermin Abadan Unat, **Batı Almanya’daki Türk İşçileri ve Sorunları**, Başbakanlık Devlet Matbaası, Ankara, 1964

³⁶⁸ Nermin Abadan Unat, R. Keleş ve diğerleri, a.g.e s: 51

ailelerin parçalanmasına neden olmuştur³⁶⁹. Öte yandan, özellikle 1990'lı yılların başına doğru gerçekleşen geri dönüşlerde, emekliye ayrılan ya da yeterli birikim sağladığını düşünen işçiler, yerleşmek üzere büyük kentleri tercih etmiş, yatırımlarını da buralarda yapmışlardır. Ayrıca, bu yatırımların ve gönderilen dövizlerin çoğunluğu fabrika kurulumuna değil de konut ve dayanıklı tüketim mallarına yapılmıştır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, kalkınmaya ve gelişmeye asıl ihtiyacı olan köy ve kasabaların bu göç sürecinden çok da faydalanamadığı söylenebilir. Yakınlardaki kentlere yapılan yatırımlar nedeniyle köylerden kentlere doğru bir iç göçün hızlanması, bu durumun da kırsal kesim ile kentler arasındaki uçurumun daha da artmasına neden olmuştur.³⁷⁰

Dış göçün Türkiye'ye getirecekleri ile ilgili, bir anlamda Devlet'in beklentilerini, o dönemlerde CHP Genel Sekreteri olan Bülent Ecevit şöyle dile getirilmiştir:

“Bildiğiniz gibi, yurtdışına giden işçilerin çoğu nitelikli işçi konumunda gitmiştir.[...] Türkiye'nin iyi yetişmiş nitelikli işçiye çok büyük bir ihtiyacı vardır. Bunun sonucu olarak, sorumlu Almanlardan mevcut eğitim olanaklarının geliştirilmesini istedik. Bu, niteliksiz ve yarı-nitelikli işçilerimizin daha iyi mesleki yetiştirme olanaklarına kavuşmalarına yardımcı olacaktı. Kişisel inancım, yurt dışındaki Türk işçilerinin ufuklarının genişlemekte olduğudur. Tarımsal bir toplumun insanları olarak gidip, sınaî bir toplumun insanları olarak yaşamaktadırlar. Sevinilecek nokta, bu yeni “sınaî toplum insanların” Türkiye ile olan bağlarının zayıflamamasıdır. Geçirdikleri bu değişikliğe rağmen, çoğu Türkiye'yi unutmamaktadır. Türkiye için büyük bir kazançtır. [...] Demokratik bir sınaî toplumu kurma çabasındaki Türkiye için, işçilerimizin yurt dışında geçirdikleri yıllar çok değerlidir. Ulusumuzun amaç edindiği hedeflere erişmekte bu insanlarımızın da katkısı olacaktır. Göçmen olarak geçirilen bu yıllar demokratik bir sanayi toplumunun gerçekleştirilmesinde büyük bir değer taşımaktadır. Bu insanlar Türkiye'ye döndüklerinde, dışarıda öğrendikleri bilgi ve

³⁶⁹ Gaye Tokgöz, **Uluslararası Emek Göçü**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2006 s: 221

³⁷⁰ Philip Martin, **Bitmeyen Öykü: Batı Avrupa'ya Türk İşçi Göçü**, İLO, Ankara, 1991, s: 123

becerileri ile geleceklerdir. Bir bakıma yeni kurulacak fabrikaları bu işçilerimiz işleteceklerdir.”³⁷¹

Ecevit’in bu düşünceleri belki de gidenlerin ve ülkede kalanların umudu olmuştur ve hatta onlara dayanma gücü vermiştir. Ancak sürecin, bu beklentileri çok da tatmin edemediğini söylemek yanlış olmaz. Benzer bir beklentinin Türk sineması için de söz konusu olduğu söylenebilir. Ciddi bir krizin içinde olan Türk sineması için kısa süreli de olsa “göç” bir umut kapısı teşkil etmiştir.

2.1.1.2 Göçmenlerin sosyo-ekonomik nitelikleri

Göçmenlerin eğitim durumlarına bakıldığında, sanılanın aksine ilk göçmenlerin büyük çoğunluğunun Türkiye koşullarında hiç de küçümsenmeyecek bir eğitim seviyesine sahip oldukları görülmektedir. Zaten Batı ülkeleriyle yapılan anlaşmalar çerçevesinde ilkokulu bitirme önkoşulu olması nedeniyle büyük çoğunluğu ilkokul mezunu, geri kalan kısmının da okur-yazar olduğu görülmektedir. Yine bu işçilerin niteliklerine bakıldığında ilk yıllarda oldukça kalifiye işçilerin göçe dahil oldukları söylenebilir³⁷²: Çoğunun marangozluk, duvarcılık, doğramacılık, madencilik, tornacılık-tesviyecilik, dokumacılık ve terzilik gibi nitelikli ancak yerlerinin başkaları tarafından kolayca doldurulabileceği bir işe sahip oldukları da dikkati çekmektedir³⁷³. Bu doğrultuda İş ve İş Bulma Kurumunun kayıtlarına göre ülkedeki toplam sıhhi tesisatçıların ve elektrikçilerin %5 –10’u; duvarcı ve madencilerin ise %30-40’ı göç nedeniyle ülke dışına çıkmıştır³⁷⁴.

Ancak yurt dışına giden bu kısmen nitelikli sayılabilecek işçiler, bu niteliklerine uygun işlerde çalışmamışlardır. Türkiye’den eğitim düzeyleri ve profesyonel nitelikleri nedeniyle seçilen birinci kuşak, “ağır, kirli, riskli, tehlikeli, bezdirici” işlerde

³⁷¹ Nermin Abadan Unat, R. Keleş ve diğerleri s: 66

³⁷² Nermin Abadan Unat **Batı Almanya’daki Türk İşçileri ve Sorunları**, Başbakanlık Devlet Matbaası, Ankara, 1964 s: 27

³⁷³ Muzaffer Sencer, agm

³⁷⁴ Gaye Toköz, a.g.e. s: 219

çalışmıştır³⁷⁵. Michael J. Piore'nin "İkiye bölünmüş Emek Piyasası"³⁷⁶ kuramından yola çıkan Nermin Abadan Unat'ın "emek-yoğun" kategorisinde değerlendirdiği bu işgücünün vasıfsız ve istikrarsız işlerde kullanılmaktadır³⁷⁷. Düşük ücretli, istikrarsız çalışma koşullarına sahip ve toplumsal hareketliliğin olmadığı bu koşullara yerel işçiler rağbet etmezken, işverenler göçmenlere yönelirler.³⁷⁸ Bu işçilerin işlerine, işverene yeni bir külfet yüklemeksizin son verilebilmektedir. Ekonomik krizler sırasında azalan talep, işyerlerindeki çalışanların çıkartılmasıyla sonuçlanır. Dolayısıyla, bu durumdan ilk etkilenen "emek-yoğun" kategorisindeki herhangi bir sosyal güvencesi olmayan ve sendikalaşamayan işçilerdir. Ev sahibi ülke, bu işgücünün yaratılmasına herhangi bir katkıda bulunmadığı gibi, çalışamayacak kadar hasta ya da yaşlı göçmenlerin geçimleri için gerekli ödemeyi de yüklenmemektedir³⁷⁹. Oysa göçmen işçiler emeklerini sunmak ve o emeğin karşılığını alarak daha iyi koşullara sahip olmak amacıyla gitmişlerdir yurt dışına.

İşçilerin mesleki konumları, doğal olarak onların toplumsal konumlarını da belirlemektedir. Sanayi toplumlarında, bireylerin konumlarını belirleyen, eğitim ve kültür düzeyleri, tüketim standartları ve dolayısıyla bununla bağlantılı olan mesleki konumlarıdır³⁸⁰. Bu tespitten yola çıkarak, Almanya'ya giden ilk kuşak Türk işçilerinin bir çelişki doğurduğunu söylemek yanlış olmaz. Daha önce de denildiği gibi, bu işçilerin eğitim durumları ve Türkiye'deki toplumsal konumları, iyi denilebilecek

³⁷⁵ Ahmet Aker, **İşçi Göçü**, Sander yayınları, İstanbul, 1972, s: 54

³⁷⁶ Bu kurama göre, işgücü piyasası iki sektörden oluşmaktadır. Birinci sektörde, işler yoğunluklu olarak yerli işçiler tarafından gerçekleştirilir. İkincisi ise, göçmen işçiler tarafından işgal edilir. Burada vurgulanması gereken nokta, sermaye ile emeğin arasındaki farktır. Sermaye, üretimin değişmez bir etkenidir. Talebin dalgalanması karşısında kullanılmayabilir ancak tasfiye edilemez. Sermaye sahipleri, her zaman işsizliğin masraflarını taşımak zorundadır. Emek ise değişken faktördür. Talep azalınca, işgücü sınırlandırılır. Sermaye sahipleri, imkanları çerçevesinde, sürekli talebi yatırım gerektiren altyapı yatırımları ile, dalgalanan talebi ise işgücü ithali ile karşılamaya çalışırlar. Başka bir deyişle, sermaye-yoğun metotlar temel istekleri, emek-yoğun metotlar ise, mevsimlik, dalgali istekleri karşılamak üzere kullanılır. Bu durum, işgücünü ikiye bölmektedir. Birinci sektördeki işçiler, en iyi donanım ve aletlere sahip vasıflı işlerde çalışmaktadırlar. İşverenler bu işçileri eğitmek suretiyle onlara yatırım yaparlar. İşleri karmaşık ve eğitim gerektirmektedir. Bu işçiler aynı zamanda toplu sözleşmelerin getirdiği haklara sahiptirler, dolayısıyla bir anlamda işleri güvence altındadır. Bunun karşısında yer alan ikinci sektördeki işçiler, istikrarsız ve vasıfsız işlerde çalışırlar. İşlerine son vermek, sermaye sahibi için herhangi bir maliyete neden olmaz. Michael J. Piore'den aktaran Nermin Abadan Unat, , **Bitmeyen Göç**, ss: 28-30

³⁷⁷ Nermin Abadan Unat, a.g.e s: 29

³⁷⁸ A.g.e. s:30

³⁷⁹ John Berger, Jean Mohr, **Yedinci Adam, Avrupa'daki Göçmen İşçilerin Öyküsü**, çev: Cevat Çapan, Cem Yayınevi, 1974 (?), s: 64

³⁸⁰ Jean Baudrillard, **Tüketim Toplumu**, Çev: Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınevi, İstanbul, 1997, s: 63

niteliktedir. Çoğunun göç etmeden önce öğretmenlik, muhasebecilik satıcılık gibi “saygın” işlerde çalıştıklarını söylenmişti. Bu konumlarını terk edip “işçi statüsünü” kabullenmeleri Dilek Zaptçioğlu’nun “nesillerinin en cesurları” tespitini doğrulamaktadır. Almanya’ya gidişleri ile birlikte, dil bilmemeleri, vasıfsız işlerde çalışmaları, bu işlerde kendilerini geliştirebilmeleri için herhangi bir eğitim almamaları gelirlerinin düşük seviyelerde kalmasına neden olurken “toplumsal statülerinde” bir gerileme söz konusu olmuştur³⁸¹.

İçinde bulundukları ağır çalışma koşulları, kültürel farklılıklar ve belki de en önemlisi dil bilmemeleri, göçmenlerin kendi içlerine kapanmalarına, dolayısıyla da Alman toplumundan dışlanmalarına, “yabancı” olarak değerlendirilmelerine neden olur. Bu durum, sadece birinci kuşakla sınırlı kalmamış, orada doğmuş, büyümüş, eğitim görmüş bir sonraki kuşaklar için de söz konusudur. Almanya’da vatandaşlık edinme ancak en az on beş sene Almanya’da yaşamak koşuluyla ve diğer vatandaşlığını terk etme koşuluyla gerçekleşmektedir³⁸². Dolayısıyla, ikinci ve üçüncü kuşakların “yabancılıkları” hukuken de devam etmektedir ve Kastoryano’nun da ifade ettiği gibi, bu “kuşak” terimleri, “ikinci yabancı”, “üçüncü yabancı” kuşaklar olarak algılanmalıdır.³⁸³

Almanya, aralarından birçoğu için, özellikle kırsal kesimden doğrudan büyük bir Alman kentine gidenler için son derece yabancı bir yerdir ve çok farklı bir kültüre sahiptir. Çalışmaya başladıkları fabrikalar bu yabancılaşmayı daha da pekiştirir. Hem yaptıkları işin, hem de içinde bulundukları ortamın, konuşulan dilin ve alışkanlıkların yabancılarıdır. Karşılıklı bir “öteki”leşme söz konusudur. Ayrıca, göç edenlerle Türkiye’de kalanlar arasındaki toplumsal farklılıklar da artmış, birbirlerine karşı bir yabancılaşma, bir “öteki”leşme durumu söz konusu olmuştur.

³⁸¹ Kadri Turan, **Almanya’da Türk Olmak**, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1997, ss: 51-53

³⁸² Riva Kastoryano, **La France, l’Allemagne et leurs immigrants : négocier l’identité**, Armand Colin, 1996, s:

³⁸³ A.g.e. s: 41

Bir toplum ya da birey, kendi kimliğini oluşturan öğeleri belirlerken doğal olarak “öteki”ninkini de belirlemekte, kendisini bir başkasından yola çıkarak tanımlama gerekliliği görmektedir. Başka bir anlamda “öteki”, “biz” tarafının bittiği yerde başlamakta, yani “biz”in dış sınırı olmaktadır. Daniel Henri Pageau’ya göre, tasarlanan çevre “biz” ve “öteki” ile güçlü bir ikilik sergilemektedir. Toplum bu sayede kendisini belirlemekte ve algılamaktadır. Belirli bir kimlik ancak “karşı” tarafa göre vardır³⁸⁴. Bu bağlamda Türk’lerin Almanlara, Almanların Türklere ya da Türkiyeli Türklerin Almanya’daki Türklere bakışları kendi kimliklerinden ve bu kimliğin oluşumunda payı olan tarihsel, toplumsal, dinsel ve kültürel öğelerden oluşmaktadır. “Tüm bu öğeler o kimliğe anlamını veren, onu diğerlerinden ayırtan “farklı”ları ya da “ötekileri” kapsar”³⁸⁵. Yerli toplumun, gelenleri “yabancılayan” tutumu, göçmenlerin kendi içlerine kapanmalarına, kendi kimliklerini korumak amacıyla, karşılarındaki ile katı sınırlar çizmelerine neden olur. Diğer bir taraftan, Almanya’nın, işçi olarak gelen yabancılara karşı uyguladığı gerek eğitim, gerekse siyasal politikalar, gettolaşmaya neden olur³⁸⁶. Tüm bu etkenler sonuçta, Türklerin büyük çoğunluğunun, kendi mahallelerini oluşturup, egemen kültürden bağımsız, kendi gelenek ve görenekleri doğrultusunda, gelenekçi ve kapalı alt kültür alanları içinde yaşamalarına neden olur. Bunun sonucunda, Türk toplumunu tanımayan, Alman toplumuna da tam uyum sağlayamayan, her iki topluma da mesafeli, her iki toplum tarafından da “farklılaştırılan” kuşakların oluşmasına neden olur.

1972 yılına kadar Almanya’da yaşayan Türk topluluğu, %90’a yakının işçi ve erkek olması özelliği ile homojen bir yapı sergilerken, bu durum 1990’lı yıllarda değişime uğramış, aile birleşmelerinin sonucunda sayıları iki milyona yaklaşan bu kitlenin kadın-erkek oranında bir denge sağladığı, dolayısıyla daha heterojen bir yapıya sahip olduğu gözlemlenmiştir. Başka bir deyişle farklı nitelik ve özellikteki unsurları içinde barındıran bir yapı söz konusudur. Önce “misafir işçi”, ardından “göçmen işçi” konumundan “azınlık” statüsüne geçen Türk kitlesinin, Almanya’da kalıcılıkları

³⁸⁴ Herkül Millas. **Türk Romanı ve “öteki”, Ulusal Kimlikte Yunan İmajı**, Sabancı Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 5

³⁸⁵ Barlas Tolan, Hülya Tufan, vd, **Türkiye’den Dünyaya Bir Bakış: Türkiye’deki Avrupalı İmgesi ve Ulusal Kimlik Kurgusuna Etkileri**, Galatasaray Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1999, s: 108

³⁸⁶ Emre Kongar, **21. Yüzyıl’da Türkiye**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2001, s: 502

kesinleşmiştir³⁸⁷. Büyük çoğunluğunun kısa bir süre sonunda para biriktirerek dönmeyi düşündüğü Almanya'dan sonuçta, çocuklarını okutup, iş-güç sahibi ettikten sonra emekli olup, orada kaldıkları görülmüştür. Her ne kadar, bugün Türkiye'dekilere göç etmelerini tavsiye etmeseler de, geri dönmeyi düşünmedikleri de ortaya çıkmıştır.³⁸⁸ Çoğu, kendi işini kurmuş hatta işveren olmuştur. Binlerce kişiye istihdam sağlayarak, ülkenin milli gelirine önemli katkıda bulunmuşlardır.³⁸⁹ XXI. Yüzyıla gelindiğinde, iki buçuk milyona yaklaşan nüfuslarıyla, Almanya'nın bir parçası haline gelmişlerdir.

. Özden Cankaya, Serhat Güney, Emre Köksalan ve Vildan Mahmutoğlu'nun Almanya'daki Türk medyası üzerine 2005 yılında gerçekleştirdikleri araştırmada da Türk toplumunun yukarıda sözü edilen "farklı" yapısını doğrular bulgu elde etmişlerdir.³⁹⁰ Araştırma kapsamında görüştükleri radyo programcıları, bu ülkede var olan yapının Türkiye'deki toplumdan farklı bir gelişim göstermiş olduğunun altını çizerek, "temelde Türk insanının değerleri ve bakış açısını taşımakla beraber, Almanya'da farklı bir kültür içinde yaşamış olmanın getirdiği etkillemelerle yeni bir biçim almış bir toplum" olarak tanımlamaktadırlar³⁹¹. Bununla birlikte Almanya'ya göç eden ilk kuşak ve oraya küçük yaşta giden ya da orada doğup büyüyen 3.ve artık 4üncü kuşaklar arasında da önemli farkların olduğu vurgulanmıştır. Daha içine kapanık, dolayısıyla Alman toplumu ve yaşam biçimine mesafeli yaklaşan, buna uyum sağlamada sorun yaşayan bir kuşak olan birinci kuşak, Türkiye ile gerek maddi gerekse manevi düzlemde bağlarını koparamamıştır. İçeride dönük tutumu ve yaşamını tamamıyla geri dönüş mitosu üzerine kurması nedeniyle sorunlu bir kuşak niteliğindedir.³⁹² İlkokul ya da daha sonraki yaşlarda, ailesinin yanında Almanya'ya giden ikinci kuşak ise tam bir "arada kalmış", "gel-git" kuşağıdır. İlk gidenlerin kalıp kalmamama, "seneye...", "iki yıl sonra..." ya da "bir arsa alınca...", "şehirde bir ev bir de dükkan sahibi olunca...döneriz" tereddütlerinin belki de en fazla etkilediği nesildir. Orada

³⁸⁷ Emre Kongar, a.g.e, s: 505

³⁸⁸ Ferhat Kentel, Ayhan Kaya, **Euro-Turks: A Bridge, or a Breach between Turkey and the European Union, Research Report, The Comparative Research of German-Turks and French-Turks**, OSCE Conference on Tolerance and the Fight against Racism, Xenophobia and Discrimination, Brussels 2004

³⁸⁹ A.g.m

³⁹⁰ Özden Cankaya, Serhat Güney, Emre Köksalan, Vildan Mahmutoğlu, **Almanya'da Türk Medyası: Entegrasyon Sorunu, Metropol FM ve Radiomultikulti Üzerine Bir Çalışma**, İletişim, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Akademik yayını, Beta, sayı 3, Aralık 2005, ss: 7-45

³⁹¹ Özden Cankaya, a.g.m. s: 19

³⁹² A.g.m.

doğup büyüyen ve orada okula giden üçüncü ve dördüncü nesil, artık Almanya’da kalıcı olduklarının bilincinde, “öz kültürleri” ile bağlantıları zayıflamış, daha çok Alman kültürünü ve dilini benimsemiştir. Araştırmada elde edilen bulgulardan yola çıkarak yine de bu nesil için de tam bir “uyumun” ya da “entegrasyonunun” söz konusu olmadığı söylenebilmektedir.

2.1.2 Göçmenlerin yaşam biçimleri

Almanya’ya 1961’den itibaren gitmeye başlayan Türk göçmenlerin içinde bulundukları koşullar, yaşam biçimlerini doğrudan doğruya etkilemiş, bir yandan Alman toplumuna ayak uydur(ama)ma, diğer bir yandan da Türkiye ile bağlarını koparmama çabalarını biçimlendirmiştir. Bu yaşam biçimleri, çeşitli yönleriyle sinemaya aktarılmış, özellikle de Türk filmleri vasıtasıyla Türk toplumuna aktarılmaya çalışılmıştır.

2.1.2.1 Ailevi koşulları

İlk giden işçilerin ağırlıklı olarak bekâr erkeklerden oluştuğu daha önce belirtilmişti. Bunun yanında oranları çok olmasa da evli olanlar da bu ilk göç sürecine katılmışlar ancak ilk aşamada bekâr muamelesi görmüşlerdir. Almanya’ya giriş yapan bu işçiler, ister bekâr, ister evli olsun, “heim” denilen fabrikaların kolektif yurtlarına, çoğu dört-beş kişi küçük bir odayı paylaşacak şekilde kadın-erkek ayrı yerleştirilirler. Bu çalışmanın çerçevelerini belirlemek amacıyla yapılan keşif görüşmelerinde konuşulan, 40 yıl Münih’te yaşamış ve iki sene önce kesin dönüş yapmış olan Nermin İlkay, daha tren yolculuğu sırasında eşlerinden ayrıldıklarından bahseder. Bu ayrılık Almanya’ya ayak bastıklarında da devam eder. Aynı fabrikada çalışırlar fakat kaldıkları “heim”ler farklıdır. Aralarında görüşmelerinin yasak olduğunu ifade eder. Asgari bir konforun söz konusu olduğu bu yurtlardan, bir süre çalıştıktan sonra yine başka ailelerle paylaştıkları kiralık odalara geçebildiklerini anlatır³⁹³.

³⁹³ Nermin İlkay ile Şubat 2005’te yapılan görüşme

İster tek başlarına olsun, ister eşleriyle birlikte ya da daha sonrasında aile birleşimiyle gelmiş olsunlar, kadınların çoğunluğu çalışırlar. Başlangıçta fabrikaların zincirlerinde yer alan kadınlar, zamanla serbest meslek mensubu, ev hizmetleri, eğlence kollarında yer almaya başlarlar, hatta bu alanlarda yeni göçmenlere bile başvurulmaktadır³⁹⁴.

Ekonomik süreçte yer alan kadınlar, dolayısıyla aile içi ilişkilerinde de söz sahibi olmaya başlamış bu da geleneksel aile yapısının da köklü bir değişime uğramasına neden olmuştur.³⁹⁵ Göç sürecinden önce oldukça katı bir “ataerkil” toplum kuralları aile ilişkilerini düzenlemektedir. Yani, aile reisi erkektir ve ailenin geçimi erkekten sorulur, dışarıya karşı ailenin temsilcisidir. Kadın ise çocukların yetiştirme ve terbiyesinden sorumlu kişidir. Aynı zamanda yemek yapan ve aile içi/dışı, akrabalar ile olan ilişkileri devam ettirendir³⁹⁶. Bunun yanında ailenin merkezindedir ve “ailenin namusu” onun kimliği üzerinden tanımlanmıştır. Yurt dışına çalışmak üzere gitmiş bekâr ve evli kadınlarla birlikte bu kuralların dönüşüme uğraması söz konusu olmuştur. Aslında bu durum sadece göçmen işçi kadınlara bağlamak yanlış olur. Göç eden kocalarının ardından kendi topraklarında mücadele etmek zorunda kalan kadınların da ilişkilerin değişmesinde büyük rolü vardır³⁹⁷.

Yapılan çeşitli araştırmalar, ataerkil aile yapısı içerisinde kadınların denetlenmesi gerektiği kuralının kadınların göç yolu ile yeni kazançlar sağlama isteği ile nasıl çatıştığı noktası üzerinde yoğunlaşır³⁹⁸. Buna göre göçün oluşturduğu ilişkiler ağları sadece göçmene destek vermekle kalmamakta, aynı zamanda toplumsal rollerin yeniden biçimlenmesine neden olmaktadır. Ancak, yine bu araştırmaların ortaya koyduğu nokta

³⁹⁴ Nermin Abadan Unat, **Bitmeyen Göç**, s: 365

³⁹⁵ B.Doyuran Kartal. **Batı Avrupa’da Türk Dış Göç Sürecinin Güncel Boyutları**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2006, s: XI

³⁹⁶ H Can-Engin, M Can, **Siyah Lale, Göçün Kırkıncı Yılında Hollanda’da Türkler**, Dizayn Basımevi, 2003, s: 23-24

³⁹⁷ Bu konu ile ilgili, Fransız antropolog Claude Meillasoux, Afrika’da yaptığı bir araştırmada kadınların göç eden kocalarının ardından köydeki tüm işleri yüklenmek durumunda kalmaları nedeniyle, bir kısmının kentlere göç etmeyi tercih ettiklerini ortaya çıkarmıştır. Benzer bir durumun Türkiye için de geçerli olduğunu söylemek yanlış olmaz. Nermin Abadan Unat, **Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa**, s: 34

³⁹⁸ Nermin Abadan Unat, **Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2.Baskı, Kasım 2006, s: 35

dış göçün genellikle kadınlara tüketmek üzere yeni olanaklar sağladığını, ancak bunun dışında kadının toplumsal konumunda, başka bir deyişle “özgürleşmesi” bağlamında çok da etkili olmadığıdır³⁹⁹.

Bu noktada değinilmesi gerekli görülen bir başka unsur, Türk toplumunda ve dolayısıyla da göçmen kimliğinde aile bağlarının önemidir. Toplumbilimcilerin “ilişkiler ağı” (network) olarak niteledikleri ve göç hareketlerinin şekillenmesinde birincil rol oynayan bu ağlar olmasaydı belki de Türkler göç sürecine dahil olmaz ve hatta bulundukları ülkelerde bir anlamda “izole” olmazlardı. Göçmen ilişkiler ağı, geldikleri ülke ile yeni yerleştikleri ülkelerdeki eski göçmenler, yeni göçmenler ve göçmen olmayan kişiler arasında ortak köken, soydaşlık ve dostluk bağlamından oluşan kişiler arası bağlantılardır⁴⁰⁰. Bu ilişkiler ağı sayesinde bir ülkeye giden göçmen, kendisinden sonra gelenlerin yolunu açmakta, ailesinin, komşusunun, hemşerisinin bu ülkeye yerleşmesini sağlamaktadır. Yabancı bir ülkeye ilk kez giden göçmenler, özellikle de yasal olmayan yollardan gidiyorsa, yardım alabilecekleri herhangi bir ilişkiler ağı olmayacağından, yüksek meblağdaki masrafları göze almak zorundadırlar. Bunun yanında onları izleyen her yeni göçmen, daha önce kurulan ve soydaşlık, hemşerilik ve dostluk esasına dayanan bu ilişkiler ağından faydalanacaktır. Bu da onun göç masraflarının azalmasına neden olacaktır. Çoğu zaman bir şekliyle “hazır” bir ortama gelecektir. Bu durum göç hareketinin sınırsız şekilde sürdürülmesine neden olmaktadır⁴⁰¹. 1970’li yıllarda özellikle Almanya’da sınırlandırılan göçmenliğe rağmen göç eden Türk oranında herhangi bir azalma gözlenmemesi, aksine bir artışın söz konusu olması bu güçlü sosyal bağlardan kaynaklanmaktadır. Günümüzde bile hala yurt dışında bulunan kişiler, onların Türkiye’de bulunan akrabaları ve arkadaş çevreleri, gerek göç alan gerekse göç veren ülkelerdeki ilgili kurumlar bu ilişkiler ağı çerçevesinde “göç endüstrisine” katkıda bulunmaktadır⁴⁰². Bir kere kurulan ilişkiler

³⁹⁹ Partici Pessar, “The Role of Gender, Household and Social Networks in the Migration Process: a Review and Appraisal”, C. Hirschman, P. Kasinitz, J. DeWind (eds), **The Handbook of International Migration**, The Russell Sage Foundation, 1999, s: 65

⁴⁰⁰ Charles Taylor, **Multiculturalism and the Politics of Recognition: an essaye**, Princeton University Press, Princeton, 1992,

⁴⁰¹ Nermin Abadan Unat, a.g.e ss:34-35

⁴⁰² Ahmet İçduygu, İbrahim Sirkeci., a.g.m s: 256; ayrıca yine aile birleşmeleri ile ilgili bkz Hasan Basri Elmas 1998, “Exode Rural et Migrations des Turcs et des Kurdes vers l’Europe” Gaye Petek-Şalom (ed), **Immigrés de Turquie**, Hommes et Migrations, n: 1212, ss: 5-13. Ferhat Kentel ile Ayhan Kaya’nın 2004’te

ağı nedeniyle, kabul eden ülkelerin hükümetleri bu akımı denetlemekte büyük zorluk çekmektedirler. Benimsenen politikalar ne olursa olsun, göçmenler ağlarını oluşturmaya devam ederler⁴⁰³.

Oluşturdukları bu ağ içinde, denildiği gibi, kendi yaşam mekânlarını geliştirmişler, Almanlarla çok da iç içe geçmeden günlük ihtiyaçlarını karşılayacak olanaklar yaratmışlardır kendilerine. Varolan egemen kültür içinde bir nevi “alt kültür” alanları oluşturmuşlardır. Dolayısıyla ortaya çıkan Türk mahallelerindeki yaşam, kendi kimlik ve kültürlerini koruma kaygısıyla anavatanlarında olmadığı kadar gelenekçi ve kapalıdır.

Türk işçilerin kendilerini Alman kültür yaşamından soyutlamalarının sebeplerinden birinin bu ülkeye geçici olarak geldiklerini düşünmeleri, dolayısıyla, askerlik gibi, görevlerini bir an önce bitirip, memleketlerine geri dönme amacı gütmeleri olduğu söylenebilir. Ancak bu durum gerçekleşmediğinden, zamanla Emre Kongar’ın da vurguladığı gibi “gettolaşmaya” ya da Cankaya ve diğerlerinin görüştikleri radyo programcılarının tabiriyle “karşılıklı gettolaşmaya⁴⁰⁴” neden olmuş, bu durum da entegrasyonu zorlaştırmıştır. Burada söz konusu olan her iki toplumun birbirine mesafeli yaklaşımı, birbirleriyle iletişim içine girme konusundaki isteksizlikleridir. Bir yandan yeni geldikleri ve çoğu zaman da tamamen yabancı oldukları Alman toplumu ile sınırlı bir ilişki kurarlarken, diğer tarafın, yani çoğunluk olan Alman tarafının da bu gelenlere ilgisiz davrandıkları görüşü de yaygındır⁴⁰⁵.

2.1.2.2 Kültürel faaliyetler

gerçekleştirdikleri araştırma da bu “göç zincirinin” önemini vurgulamaktadır. Araştırmaya katılan deneklerinin yaklaşık %83’ünün Almanya’da yaşayan bir aile yakınının teşviki ile göç ettiği ortaya çıkmıştır. Bkz F. Kentel, A. Kaya, **Euro-Turks: A Bridge, or a Breach between Turkey and the European Union, Research Report, The Comparative Research of German-Turks and French-Turks**, OSCE Conference on Tolerance and the Fight against Racism, Xenophobia and Discrimination, Brussels 2004

⁴⁰³ Nermin Abadan Unat, a.g.e, s: 36

⁴⁰⁴ Özden Cankaya vd, a.g.m, s:23

⁴⁰⁵ A.g.m. s:24

İlk giden işçilerin, onlara sunulan koşullar doğrultusunda, kendi içlerine kapanık bir tavır sergiledikleri daha önce belirtilmişti. Beraberlerinde getirdikleri örf-adet, dil, din, ırka bağlı kalma, bunların dışında bir faaliyet gerçekleştirme korkusuyla birleşince, yukarıda değinilen “getto”laşma durumuyla karşı karşıya kalınmıştır. Giden işçilerin büyük çoğunluğu, yaşamaya başladıkları toplum ile bir bağ kurmaktan kaçmıştır. Bir nevi “askerlik görevi” gibi değerlendirdikleri bu “göç” süresince bulundukları ülkenin dilini ve kültürünü öğrenmek çabasında bulunmamışlardır.

Çoğu işçi için, iş buldukları fabrikalarda zincirin bir parçası olarak haftada 40-45 saat çalıştıktan sonra geriye sadece iki-üç saat boş zamanları kalır. Bu az vakitlerini de yoğunlukla Nermin Abadan Unat’ın ifadesiyle “yumuşak”, pasif faaliyetlerle geçirmişlerdir. Bu “yumuşak” faaliyetler arasında % 34’lük bir oran ile öncelikli olarak gelen “gezmektir”. Burada gezmekten kastedilen, “piyasa yapmak”, caddelerde dolaşmaktır. Özellikle Türk göçmenlerin ilk olarak geldikleri Frankfurt, Köln, Stuttgart gibi büyük kentlerde Cumartesi-Pazar günleri gar yakınlarında ya da tam da bekleme salonlarında volta atmak bir alışkanlık haline gelir⁴⁰⁶. Garlar ayrıca, göçmenlere memleketlerinden haber getiren insanların ya da yeni göçmenlerin geldiği yerlerdir. Aslında, bu gezintilerin, bir anlamda “memleket hasretlerini” bir nebze yatıştıran faaliyetler olduğunu söyleyebiliriz. Garlarda gruplar halinde toplanıp konuşmak, gelen trenleri izlemek, memleketlerinden gelen en son haberleri öğrenmek, dönüş yolculuğunun başlayacağı günü beklemek kaygısındadırlar⁴⁰⁷. John Berger ve Jean Mohr ayrıca yoğunluğunun yaşadıkları ortamlarda ısınma sorunun varolması nedeniyle kışın sıcak olan garların çekiciliğinden de söz ederler. Bu garlarda, bulundukları ülkenin vatandaşlarından daha kalabalık grupları oluştururlar ve çıkan olayları serbestçe izleyebilme, istedikleri insanlara “arkadaşlık” teklif edebilme rahatlığına sahiptirler⁴⁰⁸.

Nermin Abadan Unat, Almanya’daki göçmenlerin ikinci olarak gerçekleştirdikleri faaliyetin sinemaya gitmek (%24) olduğunu vurgulamaktadır⁴⁰⁹. Bu konuya daha ilerideki bölümlerde ayrıntılı olarak girileceğinden, bu aşamada sadece bu faaliyetin,

⁴⁰⁶ Nermin Abadan Unat, a.g.e, s: 125

⁴⁰⁷ John Berger, J. Mohr, a.g.e. s: 64

⁴⁰⁸ A.g.e.

⁴⁰⁹ Nermin Abadan Unat, a.g.e

azımsanmayacak bir oranda olduğunu, göçmenlerin ve ülkeleri ile olan bağlantı açısından taşıdığını önemi vurgulamakla yetinilecektir. Yine böyle bir ilginin Türk sineması için oluşturacağı pazar potansiyeline de dikkat çekmek gerekir. Gerçekten de 1960'lı yılların ortasından itibaren, sözü edilen ve göçmenlerimizin uğrak yeri olan garlara yakın sinema salonlarında, belirli seanslarda Türkiye'den gönderilen filmler gösterime sokulmuştur. Bu filmler, göçmenlerin birkaç yıl önce terk ettikleri anavatanları ile bağlarının sürdürülmesi ve kendi dillerinde gerçekleştirdikleri bir kültürel faaliyet olması açısından önemlidir.

Türk işçilerinin, Türkiye ile olan bağlarını pekiştiren diğer bir önemli unsur da yazılı ve işitsel Türk medyasıdır. 1967 yılından itibaren büyük ulusal gazetelerin Avrupa baskıları yayınlanmaya başlamış, göçmenler de anavatanlarında olup bitenleri bu gazeteler vasıtasıyla takip edebilmişleridir.⁴¹⁰ İşçilerin büyük çoğunluğu, ya anavatanlarındaki ailelerinin gönderdiği gazeteleri okurlar ya da bütçelerinden büyük fedakârlık yaparak 1 mark olan Türk gazetelerini satın alırlar. Nermin Abadan Unat bu yıllarda, Avrupa'daki işçiler tarafından en çok okunan Türk gazetelerinin sırasıyla Hürriyet (%43), Milliyet (%22) ve Cumhuriyet (%16) olduğunu vurgular⁴¹¹. Bu medyaların varlığı ve özellikle 1980 ve hatta 1990 sonrasında uydu vasıtasıyla Türk televizyon kanallarının erişilebilirliği, bir yandan göçmenlerin “memleketten” kopmamalarını sağlarken, diğer bir yandan da yurt dışındaki Türk topluluğun kendi içine kapanmasına, yukarıda söylenildiği gibi gettolaşmasına ve yeni yerleştiği yabancı kültüre uyum sağlamasına engel teşkil etmiştir. Buna ek olarak, uydu yayıncılığının sunduğu bu imkânlardan önce, bu rolü üstlenenin video filmlerinin olduğunu vurgulamak gerekir. Nitekim bu unsurlar, Türk göçmenlerin içinde yaşamaya başladıkları bu yeni toplumun kültürüne bir anlamda uzak kalmalarına neden olmuşlardır.

Özden Cankaya ve diğerlerinin gerçekleştirdikleri araştırma çerçevesinde yaptıkları görüşmelerde, özellikle Türk televizyon kanallarının sunduğu çok da düzeyli sayılmayan programların, Almanya'da yaşayan Türk topluluğun birçok seviyede

⁴¹⁰ Yavuz Nufel, 2005 yılında Galatasaray Üniversitesi, MEDİAR kapsamında yaptığı söyleşi.

⁴¹¹ Nermin Abadan Unat, a.g.m. s: 126

olumsuz etkilediği ifade edilmiştir⁴¹². Entegrasyonun önünde duran önemli etkenlerden biri olarak değerlendirilen bu durum, aynı zamanda, düşük seviyeleri nedeniyle de “Almanya’daki Türk topluluğunun eğitim düzeyini etkilemektedir”.

Dile getirilen bir başka nokta da, bu yayınların öne çıkardıkları milliyetçi duyguların, sürekli etnik kökene vurgu yapmalarının ve ulusal kavramların işlenmesinin uyum sorununu pekiştirdiğidir. Ayrıca, yine bu durum yaşadıkları ülkenin kendilerini bağlayan sorunlarından çok, yaşamadıkları ülkenin “soyut” sorunlarıyla ilgilenmelerine de yol açmıştır⁴¹³. Her ne kadar sorunun bu boyutlara erişmesi daha çok 1980’lerden sonra söz konusu olmuşsa da, ilk giden göçmenler açısından anavatanları ile bağlantılarını sağlayacak her türlü aracın önemli bir yer edindiğini söylenebilir. Bunların, gerek yeni gelen göçmenlerin beraberlerinde getirdikleri “memleket” haberleri düzeyinde olsun, gerek Türk gazetelerinin Avrupa baskıları ya da radyo yayınları olsun ya da daha ileri yıllarda televizyon ve video olsun, yurt dışında yaşayan Türklerin hem anavatanlarıyla hem de üzerinde yaşadıkları ülkeyle olan ilişkilerini şekillendiren en önemli unsurlar olduğunu söylemek mümkündür⁴¹⁴.

İlk giden göçmen işçiler için boş vakitlerini doldurmanın bir başka yöntemi de odalarına çekilerek ülkeye gelir gelmez satın aldıkları tranzistörlü radyodan, özellikle Ankara Radyosunu dinlemektir⁴¹⁵. Oysa yapılan anlaşmalar gereği, Türk işçilerinin kaldıkları yurtlarda müzik salonu, ping pong masaları, dikiş kursları vb gibi çeşitli faaliyet olanakları sunulur. Ancak bunlar çok talep görmez. Ayrıca, Türk göçmenlerin ülkeye uyumlarının sağlanması amacıyla açılan Almanca kurslarına da daha çok gençler (%17) ve hatta bunların arasından da kadınlar daha fazla ilgi gösterirler (%40).⁴¹⁶ Birçoğu için kaldıkları yurt odaları “vatandır” ve bu vatanların dışındaki faaliyetlere çok da ilgilenilmez. Bu nedenle radyo dinlemek önemli bir boş zaman faaliyeti olarak öne

⁴¹² Özden Cankaya vd, a.g.m., s: 27

⁴¹³ A.g.e

⁴¹⁴ Hülya Uğur Tanrıöver ve Müge Öztürk’ün gerçekleştirdikleri görüşmelerde, Fransa’ya göç etmiş Türk işçilerinin Türk televizyon dizileri ile olan ilişkilerinin, “memlekette haberdar olmak” ve anavatanlarında eleştirildikleri gibi, “memlekette kopmuş olmamak” kaygısıyla bağlantılı olduğunu vurgulamaktadır. Hülya Uğur Tanrıöver, Müge Öztürk , **Kimliklerin ve Toplumsallıkların Televizyon Pratikleri Aracılığıyla Oluşturulması: Göçmen Türkler ve Televizyon Dizileri**, İletişim, Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi Hakemli Akademik Yayını, sayı:3, Aralık 2005, ss: 163-164

⁴¹⁵ Nermin Abadan Unat, a.g.e. s: 124

⁴¹⁶ A.g.e

çıkar. 1960'lı yıllarda, Alman radyo ve televizyon kanalları devlet tekelindedir ancak, federal düzeyde eyaletler belirli bir özerkliğe sahiptir⁴¹⁷; ancak ana dilden başka bir dilde yayın yapabilmenin koşulu olarak her eyalette bulunan “yabancı” sayısının 15 binin üzerinde olması gerekliliği vardır. Bu sayıyı, ilk yıllarda sadece İtalyanlar aşmaktadır. Onları takip eden Yugoslavlar ve Türkler için haftanın belirli günlerinde, belirli bir süre yapılan yayınlar söz konusudur. Bu kanallarının yanı sıra Türk işçileri, Doğu Berlin'den her gün düzenli yayın yapan ve hemen her yerden erişilebilir olan Bizim Radyo'yu da takip ederler⁴¹⁸.

Yukarıda sözü edilen nedenlerden yola çıkarak Türklerin yaşadıkları ülkenin vatandaşları ve yaşam biçimi ile iletişim halinde olmaktan çok, anavatanlarıyla bağlarını koparmamaya yönelik faaliyetlerde bulunduklarını söylemek yanlış olmaz. Sergiledikleri bu “içine kapalı” tutum, doğal olarak Almanlarla olan ilişkilerine de yansımıştır. Bir yandan Almanların, ülkelerine gelen bu “misafir işçilerin” geçici olduklarını düşünmeleri nedeniyle sorunlarına “geçici” çözümler üretmeleri, diğer yandan da Türklerin dil sorunu ve Alman örf ve adetlerini çok tasvip etmemeleri bu ilişkilerin bireysel kalmasına neden olmuştur.

Gerçekten de yapılan çeşitli araştırmalarda⁴¹⁹ Türklerin Batılı'nın, daha sınırlı bir boyutta Almanın⁴²⁰ “aile” kavramları ve “ilişkiler” anlayışının kendilerine uygun olmadığını düşündüklerini ortaya çıkarmıştır. Daha çok “kadın” merkezli bir bakış açısından yola çıkarak yapılan bu değerlendirmeler sonucunda, yabancılarla girilecek ilişkilerin Türkler açısından tasvip edilmeyen, uzak durulması gereken ve hatta

⁴¹⁷ A.g.e s: 125-126

⁴¹⁸ Burada ilginç olan bir nokta, bu ülkeden yapılan radyo yayınlarının Türk yetkilileri nezdinde “endişe yaratıcı” olarak görülmesi sebebiyle, Alman radyo kanalları, düzenli Türkçe yayınlar yapmaya başlamışlardır. Nermin Abadan Unat, a.g.y. s: 126

⁴¹⁹ Bu konu ile ilgili bkz Nermin Abadan Unat, **Bitmeyen Göç, Konuk İşçilikten Ulus-ötesi Yurttaşlığa**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2002-2006; Barlas Tolan, Hülya Tufan, vd, **Türkiye'den Dünyaya Bir Bakış: Türkiye'deki Avrupalı İmgesi ve Ulusal Kimlik Kurgusuna Etkileri**, Galatasaray Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1999; Özden Cankaya vd, **Almanya'da Türk Medyası: Entegrasyon Sorunu, Metropol FM ve Radiomultikulti Üzerine Bir Çalışma**, İletişim, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Akademik yayını, Beta, sayı 3, Aralık 2005, ss: 7-45

⁴²⁰ Barlas Tolan, Hülya Tufan vd.'nin 1999'da gerçekleştirdikleri araştırmada, deneklerin “Avrupa” algısının bireysel ya da çevresel deneyimi ile doğru orantılı olduğu ortaya çıkmaktadır. Yöneltilen sorular doğrultusunda “Avrupa” dendiğinde ilk akla gelen ülke Almanya, onun hemen ardından da Fransa gelmiştir: Her dört kişiden üçü için Almanya en Avrupalı ülkedir, her iki kişiden biri de Fransa'yı bu konumda değerlendirmektedir. Barlas Tolan, Hülya Tufan vd, a.g.e. s: 115

“tehlikeli” sayılabilecek bir unsur olduğu ortaya çıkmıştır. Temelde sorun, göçmen Türklerin kendi kültürleriyle olan ilişkilerinin, aile tarafından sınırları çizilen özel hayata bağlı değerler çerçevesinde düğümlemesinden kaynaklanır. Hatta “aile” ve “özel hayat”, Türklerin genel olarak kendilerini diğer uluslardan, özellikle de Avrupalılardan ayıştırdıkları ve kendileri için “marka imajı” haline getirdikleri bir nitelik haline gelmiştir⁴²¹. Alman toplumu, kamusal alanda, Batılıya atfettikleri “çalışkanlık”, “disiplinlilik” ve toplumsal yaşamın “hukuksal düzeni” gibi nitelikleriyle takdir edilirken, özel alana ilişkin “aile bağları”, aileye ve toplumsal yardımlaşmaya verilen önem gibi unsurlarda çokça eleştirilmektedir⁴²².

Bu bakış açısı, daha ilerideki bölümlerde ayrıntılı olarak açıklanacak filmlerde de ön plana çıkmaktadır.

⁴²¹ Hülya Uğur Tanrıöver, Müge Öztürk , **Kimliklerin ve Toplumsallıkların Televizyon Pratikleri Aracılığıyla Oluşturulması: Göçmen Türkler ve Televizyon Dizileri**, İleti-Ş-İm, Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi Hakemli Akademik Yayını, sayı:3, Aralık 2005, s: 160

⁴²² A.g.m, s: 160

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DIŞ GÖÇ-YEŞİLÇAM ETKİLEŞİMİ

1. YÖNTEMSEL TERCİHLER VE NEDENLERİ

Sinema endüstrisinin tarihsel-toplumbilimsel perspektiften irdelendiği araştırma çalışmalarının, bu alana yeni bir kuramsal çerçeve getirmeleri nedeniyle, geleneksel yöntemlerin ötesinde araçlardan yararlandıkları bilinmektedir. Toplumbilimsel araştırmalara yeni paradigmaların katılımının böylesi metodolojik yenilikleri zorunlu kıldığını, feminist araştırmalar bağlamında anımsatan Marie Mies’in deyimini kullanacak olursak “yeni şarap eski şişelere doldurulmamalıdır”⁴²³. Dolayısıyla Türkiye’de sinema sektörünün, işçi göçü nedeniyle oluşan dış pazar nedeniyle örgütlenmesini ve bunun sinematografik söylem üzerindeki yansımalarını araştırdığımız bu çalışmamızda, sorunsalımızın katmanları göz önünde bulundurularak, olguyu iki farklı ana mercek altına alarak, farklı yöntemlerle veri toplanmıştır.

1.1 Sinema / video yapımcıları ve yönetmenleri: sözlü tarih çalışması

Araştırmamızın birinci aşamasında, incelediğimiz dönemde Türkiye’de sinema endüstrisinin, özellikle dışgöç nedeniyle çok sayıda Türkün yerleştiği Almanya pazarına açılımının nasıl, ne koşullarda sağlandığına ilişkin veri toplanılması amaçlanmıştır. Bu ana amaçtan hareketle, söz konusu pazar deneyiminin, en genel anlamıyla sinema (yani hem endüstriyel, hem de filmografik boyutuyla) üzerindeki etkilerinin ne olduğu da bu aşamada irdelenmesi hedeflenen bir başka konudur. Oysa yukarıda da belirttiğimiz ve aşağıda da görüşmelerden ortaya çıkacağı üzere, bugün bile “sektör olma”, “endüstriyel olarak varlığını kanıtlama” sancılarını atlamamış olan Türk sinemasının, bu en sorunlu yıllarına ait, güvenilir kaynaklara dayanan ve üzerinde ikincil değerlendirme yapabilecek veriler bulunmamaktadır.

⁴²³ Marie Mies, “Yeni Şarap Eski Şişelere Doldurulmamalıdır”, Serpil Akgökçe, Şirin Tekeli, **Feminist Araştırmalarda Yöntem**, içinde, SEL Yayıncılık, İstanbul, 1995

Dolayısıyla araştırdığımız konuya ilişkin olarak özgün veri toplanabilecek ana kitlenin o dönem sinema sektöründe fiilen çalışmış, “Almanya” pazarına ilişkin deneyimleri olan yapımcı ve yönetmenlerden oluşması uygun görülmüştür.

Araştırmamızda referans alabileceğimiz başkaca bir çalışma ve/ya verinin bulunmamasının yanısıra, kendilerinden veri toplayacağımız ana kitlenin de bütünselliği açısından sorunlu olduğu yapılan keşif çalışmalarında belirlenmiştir : söz konusu yapımcı ve yönetmenlerin bir kısmı, uzun zamandır bu alanda çalışmamaktadır; bir başka grup ise, yaşadıkları deneyimi bir araştırmacıyla paylaşacak denli içselleştirmemiş, üzerine fikir üretme konusunda tereddütlü kişilerden oluşmaktadır. Bu durumda genel olarak benimsenebilecek klasik niceliksel yöntemlerin (örneğin bir anket çalışması) ya da biçimsel-sistematik niteliksel yöntemlerin (yarı-yönlendirilmiş derinlemesine görüşmeler veya odak grup tartışmaları) uygulanmasının sorunlu olacağı anlaşılmıştır.

Ekonomi politik ya da çalışma sosyolojisi kuramlarının sinema araştırmaları alanına uygulanması durumunda benimsenebilecek bu metodolojik yönelimler yerine, çalışmamızda, yararlandığımız temel yaklaşım yöntemimizi de belirlemede yardımcı olmuştur: Marc Ferro ve Annales Ekolü’nün “sinema ve tarih” kuramı kapsamında önerdiği dört araştırma ekseninden birini oluşturan ve “bazen bir filmin tarihi/hikayesi, (genel) tarihin oluşumuna katkıda bulunur” önermesinde ifade bulan yaklaşım doğrultusunda; araştırmamızda, incelediğimiz dönemin belli sayıdaki yapımcısı ve yönetmeniyle “sözlü tarih” çalışması yapılması uygun görülmüştür.

Sözlü tarih, sosyoloji alanında, Chicago Ekolü’nden bu yana var olan⁴²⁴, istatistiksel araçlara öncelik tanıyan “ampirizm”lerin toplum bilimleri alanında egemenlik kurmaya çalıştığı XX. yüzyıl ortalarında kısmen geri planda kaldıktan sonra, 1980’lerle birlikte yeni bir ivme kazanan “yaşam öyküsü” yönteminin, tarih alanında

⁴²⁴ Chicago Ekolü’ne ilişkin genel bir kaynak olarak bkz. Paul Attallah, **Théories de la communication, Télé Université**, Québec, 2003 Tome I-II; bu kapsamda yapılan araştırmalarda kullanılan yöntemlere ilişkin ayrıca bkx. Armand ve Michèle Mattelart, **İletişim Kuramları Tarihi**, çev: Merih Zılhoğlu, İletişim yayınları, İstanbul 2006.

kullanılan biçimi olarak da ele alınabilir⁴²⁵. Sonuç olarak her iki yöntemin de çıkış noktası etno-sosyolojik bakış açısidir. Daniel Bertaux bu yaklaşımı şöyle tanımlar “Etno-sosyolojik perspektifin temel varsayımı, toplumsal bir dünyanın bütünü, ya da bir “mezokozmos”u yöneten mantıksal dayanaklar; o dünyayı oluşturan “mikrokozmos”ların her birinde mevcuttur ve işlerlik gösterir : bunlardan birini, ya da, daha iyisi, birkaçını derinlemesine gözlemlediğimiz ve orada geçerli olan eylemlilik mantığını, toplumsal mekanizmaları, yeniden üretim ve dönüşüm süreçlerini tanımlayabildiğimizde, mezokozmos’un bütününe ait toplumsal mantığın en azından bir bölümünü kavrayabiliriz.”⁴²⁶ Bu şekilde tanımlanan etno-sosyolojik yaklaşım (...) yapısal ilişkileri ve toplumsal süreçleri, “varoluş, bilincin öncesinde yer alır” ilkesi doğrultusunda kavramaya çalışır⁴²⁷.

Uygulamada, herhangi bir kişi tarafından yaşanmış bir deneyimin bir bölümüne ilişkin her anlatsal betimleme, aslında sözlü tarih ve/ya yaşam öyküsü çalışmasının özünü oluşturur. Ancak bu ilk, ham gözlemlerin bilimsel bir araştırmanın temelinde kullanılabilecek verilere dönüşmesi, şüphesiz sorunsalla bağlantıları çerçevesinde çözümlenmeleriyle olacaktır.

Çalışmamızın bu birinci aşamasında uyguladığımız sözlü tarih yönteminin, daha klasik anlamda “sosyolojik” araştırmalarda uygulananlardan kimi farklarının da olduğunu belirtmemizde yarar vardır: araştırma alanımız ve sorunsalımız doğrultusunda, katıksız “etno-sosyoloji” olarak adlandırabileceğimiz alanda olduğu gibi, yöntemin uygulandığı kişilerle, özel yaşamlarını da gözlemleyecek biçimde uzun süreli “saha” çalışmaları ve araştırmacının, araştırılanın yaşamını bir boyutuyla paylaştığı “katılımcı gözlem” teknikleri uygulanmamıştır.

Sözlü tarih – yaşam öyküsü uygulanan kişiler ve niteliklerini belirten tabloda görüleceği üzere örneklem, konumuz açısından “stratejik” olarak nitelenebilecek özelliklere sahip (farklı yaş ve kuşaklardan, sinema sektörünün farklı alanlarından ve

⁴²⁵ Alex Muchielli, **Les Méthodes qualitatives**, PUF, coll. Que sais-je ?, Pqris, 1992, p.87-88.

⁴²⁶ Daniel Bertaux, **Les Récits de vie**, Nathan-Universités, coll. 128 Sociologie, Paris, 1997, s. 14

⁴²⁷ A.g.m., s.8.

incelediğimiz tarihsel dönemin içinde farklı düzlemlerde yer alan) kişilerden oluşmaktadır.

Sözlü Tarih çalışması örnekleme :

İsim	Meslek	Yaş	Konum	Görüşme Tarihi	Görüşme süresi
Ömer Uğur	Yönetmen	54	Almanya pazarına yönelik çeşitli video filmlerinin bağımsız (belli bir şirkete bağlı / kendi şirketi olmayan) yönetmeni	Ocak 2005 Nisan 2009	45 dakika 55 dakika
Kadri Yurdatap	Yapımcı	-	SESAM başkanı, Mine Film'in sahibi	Nisan 2005	35 dakika
Arif Keskiner	Yapımcı	71	Sinemacıların sosyalleşme ortamı "Çiçek Bar"ın sahibi	Haziran 2006	80 dakika
Nuri Sezer	Yapımcı; yönetmen, oyuncu	69	Almanya'da yerleşik.	(telefon görüşmesi) Şubat 2006	29 dakika
Şeref (Şerafettin) Gür	Yapımcı	77	Şeref Film'in sahibi; Erman Film'in de "sağ kolu"	Kasım 2006	75 dakika
Necip Sarıcioğlu	Yapımcı, Ses teknisyeni		Lale Film'in sahibi	Mart 2007	65 dakika
Giovanni Scognamillo	Sinema tarihçisi	80	Ulusal Video Dış Pazar sorumlusu	Nisan 2007	48 dakika
Şerif Gören	Yönetmen-yapımcı	65	Almanya Acı Vatan ve Polizei filmlerinin Yönetmeni	Ekim 2008	75 dakika

Söz konusu görüşmeler video'ya kaydedilmiş; daha sonra bu kayıtların dökümleri, hem sözlü ifadelerin, hem de beden dili ve davranışsal göstergeleri de dikkate alan

genel söylemin kavranabileceği biçimde gerçekleştirilmiştir. Elde edilen dökümler, araştırmamızın bu bölümü için oluşturulmuş çerçeveler doğrultusunda çözümlenmiş ve benimsenen yöntemin gerektirdiği biçimde, gerekli yerlerde kişilerin kendi sözcük ve ifadelerine yer vermek suretiyle bulguların oluşumunda kullanılmıştır.

Görüşmelerin tam dökümleri, “ekler” kısmında verilmektedir.

1.2 “Örnek olay” nitelikli filmlerin söylem analizi

Araştırmamızın ikinci aşaması, incelediğimiz dönemin tarihsel-toplumsal ortamında, bu sürece doğrudan katılan bir yönetmenin, sinema endüstrisinin “dış pazar” açılımlarının odağını oluşturan Almanya’yı ve Türkiyeli göçmenlerin bu ülkedeki karmaşık koşullarını konu alan iki filminin analizine ayrılmıştır.

Toplumbilimlerinin her alanında olduğu gibi, işletmecilik odaklı profesyonel alanlarda da (pazarlama araştırmaları, stratejik araştırmalar, vb.) yaygın olarak kullanılan “örnek olay” yöntemi, anlamaya çalıştığımız olgulara ilişkin olarak, sorunsalımız açısından başlı başına örnek oluşturabilecek nitelikteki bir olguyu (ya da kimi zaman kurumu, süreci, vb.) mercek altına almaya dayanır⁴²⁸. Hülya Uğur Tanrıöver, metodolojik anlamda “örnek olay” yöntemi’nin “yaşam öyküsü” ya da “sözlü tarih”in nesnelere / kurumlara uygulanmış biçimi olduğunun söylenebileceğini belirtir.⁴²⁹

Bu doğrultuda, kendisi de incelediğimiz dönemde Almanya’yla ilişkide bulunmuş ve Türk filmlerinin bu ülkedeki “gurbetçiler”e ulaştırılması yönündeki girişimleri deneyimleyerek yaşamış bir yönetmenin, tematik olarak da bu ortamı yansıtan, yaklaşık on yıl arayla gerçekleştirdiği iki filmin doğru “örnek olay”ları oluşturacağı düşünülmüştür. Söz konusu yönetmenin, genel olarak Türk sinema tarihinde “yeni

⁴²⁸ Madeleine Grawitz, *Méthodes de recherche en sciences sociales*, Précis Dalloz, 1998 (9cu basım), Paris; Yony Proctor, *Pazarlama Araştırmaları*, Altın Kitaplar, İstanbul, 2003.

⁴²⁹ Hülya Uğur Tanrıöver. “Kadınları Kadınlarla araştırmak: feminist araştırmalarda yöntem” (yayınlanmamış bildiri), İkinci Ulusal Kadın Çalışmaları Konferansı, İzmir Ege Üniversitesi, KADAM, 1998.

yönetmenler” olarak adlandırılan kuşaktan olması, yani kalıplaşmış Yeşilçam sinemasından farklı bir yerde konumlanması bu tercihimizi pekiştirmiştir. Seçilen filmler, Şerif Gören’in *Almanya Acı Vatan* (1979-Gülşah Film, 85’) ve *Polizei* (1988, Penta Film, 85’) adlı filmleridir. Şüphesiz, Şerif Gören’in filmlerini “auteur” eleştiri yaklaşımından hareketle çözümlemek de mümkündür; ancak bizim çalışmamızın sorunsalı özgün olarak “sinema dili” üzerine kurulu olmadığından; saf estetik anlamda “auteurist”⁴³⁰ bir çalışma bilinçli olarak yapılmamıştır.

Filmlere uygulanan analiz yöntemi, genel metodoloji kapsamında kullanılan kavram doğrultusunda “söylem analizi”dir. Film analizi bağlamında bu yaklaşımı biraz açmamız gerekirse, incelenen metinleri, toplumsal-tarihsel perspektiften ele alan ve bunların bütünsel olarak oluşturdukları söylemi (ya da kurguladıkları “anlam”) ortaya çıkarmaya çalışan bir yöntemin benimsendiğini söyleyebiliriz. Metin analizleri alanında, geleneksel edebiyat (daha genel olarak da sanat) incelemelerinde kullanılan yöntemler, özellikle de 60’lı yıllarda dilbilimin gelişimi ve göstergebilimin yeni bir araştırma alanı olarak kendini kabul ettirmesi sonrasında yerini yenilerine bırakmıştır. Bir yandan, özellikle de işlevselci-davranışçı paradigmalara beslenen Berelson’cu niceliksel (ya da “klasik”) içerik analizleri “nesnellik” adına sayısal-istatistiksel bulguların önemini vurgularken, bu yeni eğilimler, metin içi öğelerin derinine inmeyi (düz anlamlar kadar yan anlamlara / açık söylem ya da mesaj kadar örtük söyleme önem vererek), dahası salt metni değil “bağlam”ı da (*texte/contexte* ilişkisi) dikkate almayı önerirler⁴³¹. Sinema alanında uygulanan söylem analizlerinin çıkış noktası olarak R. Monod’nun tiyatro yapıtları için önerdiği modelin de uygulama açısından uygun olduğu görülmektedir. Yazar, bir metinde tema, içerik ve söylemi ayrıştırabilmek için her birine denk düşen üç soru sorulmasını önerir. Bunlardan ilki “metin neden söz ediyor?”dur: yanıtı bize temayı işaret eder; ikincisi “ne anlatıyor ?”dur ve içeriği anlamamıza yardım

⁴³⁰ Farklı eleştiri kuramları ve “auteur” eleştiri konusunda ayrıntılı bilgi için bkz, Esra Biryıldız, **Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)**, Beta, Aralık 2002; Zafer Özden, **Film Eleştirisi, Film Eleştirilerinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, AFA Yayınları, Nisan 2000

⁴³¹ Özet bir sunum için bkz. Judith Lazar, **Sociologie de la Communication de masse**, A.Colin, Paris, 1995; ayrıntılı bilgi için bkz. André D.Robert, Annick Bouillaguet, **L’Analyse de contenu**, PUF, coll. Que Sais-je ?, Paris, 2002

eder; sonuncusu ise “ne söylüyor?”dur: bu da, metnin gerçek söylemini ortaya çıkarmamıza yardım eder⁴³².

Söylem analizi saf göstergebilimsel kapsamdan çıkarak, sinema araştırmalarının farklı perspektiflerden hareket eden diğer alanlarında da kullanılmaya başlanmıştır. Bunlardan en temel olanı ise Anne Goliot-Lété ve Francis Vanoye’un “toplumsal-tarihsel analiz” olarak sınıflandırdıkları yöntemdir⁴³³. Bu yöntem, bir filmin, aktardığı söylemle döneminin toplumsal ve tarihsel olgularını dile getirdiği varsayımından hareket eder ve kurmaca filmlerde, anlatı yapısından, oyuncu seçimine, müzik ve dekordan, kamera hareketlerine kadar tüm anlatsal (senaristik) ve biçimsel (filmik) öğelerin bu bütünsel anlamı oluşturmaya hizmet edebileceğini anımsatırlar. Film analizinde kullanılan anlatsal ve biçimsel öğe kategorileri Christian Metz tarafından önerilmiştir⁴³⁴. Özetlememiz gerekirse, anlatı ve dramatik yapı, karakter özellikleri, diyaloglar anlatsal öğeleri oluştururken; müzik, ses ve görsel efektler, kamera hareketleri ve açıları, mekân kullanımı, ışık, renk, dekor ve kostüm gibi özellikler de biçimsel öğelere tekabül ederler.

Bazı çalışmalarda karşımıza çıkan “içerik”/ “biçim” ayrımı ise, farklı film kuramcılarının dile getirdiği üzere sadece yapay değil, yanlış, hatta yanıltıcıdır, zira bir filmin biçimsel özelliklerini dikkate almamak, sanatın özünü yadsımak olur ya da yine Metz’in deyimiyle “(filmlere uygulanan) her içerik analizi, içerikle birlikte biçimi de dikkate almak zorundadır; böyle yapılmadığı takdirde sözü edilen şey film değil, filmin tasarlanma aşamasında esinlendiği malzemeyi oluşturan çeşitli genel sorunlardır.”⁴³⁵

Araştırmamızın niteliği gereği söylem analizini uygulamada, ilk aşamada temel alınan biçimsel birim “plan” değil “sekans / sahne” olmuş; elde edilen bulgular birleştirilerek filmin geneli çerçevesinde değerlendirilmiş ve yorumlanmıştır.

⁴³² R. Monod, **Les textes de théâtre**, Cedric-Nathan, Paris 1977

⁴³³ Anne Goliot-Lété ve Francis Vanoye, **Précis d’analyse filmique**, Repères, coll. 128, Paris, 2002, s. 11-13.

⁴³⁴ Christian Metz, "Propositions méthodologiques pour l’analyse de films", **Essais sur la signification au cinéma**, Christian Metz, cilt:II içinde, Paris, Klincksieck, 1972

⁴³⁵ age

Şerif Gören'in *Almanya Acı Vatan'ı* ile *Polizei's*ına uygulanan söylem analizinde kullanılan ve genel sorunsalımızla bağlantılı olan analiz çerçeveleri çalışmamızın üçüncü bölümünde belirtilmiştir.

İki filmin yapım yılları arasında uzunca bir sürenin bulunması, yönetmenin algısında Türkiye'li göçmenlerin Almanya'daki yaşamları, ortamları, sorunları ve konumlarına ilişkin bir değişim olup olmadığını ve bu değişimin hangi tarihsel-toplumsal gerçeklere denk düştüğünü de irdelememize olanak vererek, "karşılaştırmalı perspektif"i yöntemimize dahil etmemizi sağlamıştır.

2. GÖÇMENLER İLE TÜRK SİNEMASININ ETKİLEŞİMİ

Aslında, Türk sinemasının, birçok ülkede örneği olduğu gibi, daha ilk yıllarından itibaren "göç" ve "göçmen" olgusuyla yoğrulmuş olduğunu söyleyebiliriz. Gerçekten de daha önce de değinildiği gibi, Türk sinema sektörünün öncülerinin önemli bir kısmı "göçmendir", bir göç kültürüne sahiptirler. Bunlar arasında, dıştan içe doğru bir göç yaşamış, Sigmund Weinberg, İpekçi ailesi, Erman Ailesi ya da Şerif Gören sayılabilirken, bir iç göç tecrübesi edinmiş olan Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Yılmaz Güney gibi Türk sinema tarihine damgalarını vurmuş kişiler sayılabilir. Yukarıda sayılan bu isimlerin birçok konuda "ilk"leri gerçekleştirdikleri, Türk sinema sanayisinin ve sanatının gelişiminde öncü oldukları bilinmektedir. Tıpkı Dilek Zapçioğlu'nun Avrupa'ya göçen ilk işçileri tanımladığı gibi, nesillerinin en cesurlarıdır. Dolayısıyla Türk toplumunda olduğu gibi Türk sinemasında da içselleştirilmiş bir göçten söz edebiliriz. Buna karşılık, 1960 sonrası yaşanan gerek köyden kente, gerekse yurt dışına göçe yönelik sinemanın tepkisi çabuk olmamakla birlikte, daha ilk örneklerinden itibaren çarpıcı olur.

Yaşanan bu göçler, ülke ekonomisi, politikası, kültürü ve dolayısıyla toplumsal gelişiminde doğrudan ya da dolaylı bir şekilde etkili olur. Türkiye'nin çehresini

değiştiren göç konusu, 1960'lı yıllarda toplumun sorunlarına eğilmeye başlayan yönetmenlerin de popüler temasına dönüşür. İlk ve daha yoğun olarak işlenen konu iç göçtür. İç göçün yoğun olarak yaşanmaya başladığı yıllar, daha önce de aktarıldığı gibi Türkiye'nin özellikle ekonomik ve siyasal alanda büyük değişimler geçirdiği 1950'li yıllardır. Ancak içgöç konusuna doğrudan eğilen ve onun getirdiği toplumsal-siyasal ve kültürel değişim/sorunlara değinen ilk filmlerin yapıldığı yıllar dikkate alınır bu sürecin sinemaya yansımalarının çok da çabuk gerçekleştiğini söyleyemeyiz. Bu gecikmenin çeşitli nedenleri arasında her şeyden önce Türk sinemasının “sanayisini” oluşturmaya başladığı 1950'lerde ve yılda yaklaşık 200 filmin çekildiği 1960'larda daha çok “eğlendirme” amacı gütmesi vardır⁴³⁶. Dolayısıyla sorunları ile birlikte yaşanan “göç” bu eğlence kavramının dışında kalmaktaydı. Ayrıca, bir konunun toplumsal bir “yaraya” dönüşmesi ve olgunlaşması için üzerinden belirli bir süre geçmesi gerektiğini de söyleyebiliriz. Bir başka neden toplumsal yaralara parmak basan filmlerin büyük çoğunluğunun sansür kurullarına takılmasıdır. Bununla beraber, henüz emekleme döneminde diyebileceğimiz bir sinema sanayisi içerisinde, ne yönetmenlerin ne de yapımcıların katı sansür kuralları ile boğuşmayı göze alabildiklerini düşünebiliriz. Her ne kadar filmlerin denetlenmesi 1960'lı yıllarda da devam etmiş olsa da, 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlükçü ortam, toplumsal bilinçlenme ve örgütlenme, yönetmenlerin bir kısmının ülkenin aydınları olarak toplumu bilinçlendirmede daha “cesur” ve “doğrudan” olmalarını sağlar.

2.1 Göç konulu filmler

Doğrudan iç göç konusunu ele alan ilk film 1964 yapımı *Gurbet Kuşları*'dır⁴³⁷. Halit Refiğ'in Artist Film adına çektiği bu filmde ilk defa kırsal kesimden büyük bir kente göçün yarattığı travmaya parmak basılır. Bu tarihlerde iç göç sorununa tutarlı bir parmak basan bir diğer film de Duygu Sağıroğlu'nun 1965 yapımı *Bitmeyen Yol*'u dur. Bugün Türk sinemasının klasikleri arasında sayılan bu filmler, daha iyi bir yaşama kavuşabilmek için köyden kente göçen insanların karşılaştıkları sorunları, iç göç

⁴³⁶ Mehmet Basutçu, "Le cinema turc et ses migrants", Hommes et Migration, no 1212 Mart-Nisan 1998, s:

141

⁴³⁷ Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, Beta, İstanbul, 2000, s: 108

olgusunun o dönemdeki boyutlarını gerçekçi ve hatta ideolojik bir bakış açısıyla yansıtır. Göçmen işçiyi göç etmeye teşvik eden nedenler, onun içinde bulunduğu koşullar, yaşadığı başarısızlıkların maddi, insani ve kültürel boyutu açık sözlülükle ve çoğu zaman sert bir dille gözler önüne serilir. Bu filmlerden sonra ana hatlarıyla göç konusu gerek “ticari” gerekse “toplumsal” sinema tarafından uzun süre kullanılır. Yönetmenler, metropollerin- ki çoğu zaman bu İstanbul’dur- göçmen işçi için cazip olan yönlerini farklı açılardan çizerler ve çoğu zaman da içine düştükleri bu bilinmeyenin büyüünde, özellikle bireysel mücadeleyle yok oluşlarını, çöküşlerini gözler önüne sererler⁴³⁸.

Kırsal kesimde yaşayan insanları iç göçe zorlayan nedenler, dış göçe katılanlarınkilerle benzerlik taşır. Bununla beraber, daha iyi yaşam koşulları arayışı içerisinde toprağını terk ederek büyük bir şehre yerleşenler, çoğu zaman umduklarını bulamayarak bir adım öteye geçerler ve bu sefer de umutlarını bir başka ülkede sürdürmeye çalışırlar. İstanbul’da karşılaşılan sorunların daha büyüğü, daha derini bu sefer de yabancı ülkede karşılarına çıkar.

İç göç filmlerine kıyasla dışgöç konusunu ele alan filmlere daha geç bir tarihte değinilmeye başlanır. Bunun nedeninin de doğal olarak, yurt dışına yönelik bu hareketin sonuçlarının iç göçle kıyasla daha uzun vadede gerçekleşmesi olduğunu düşünebiliriz. Her ne kadar ikinci planda kalmış olsa da 1960’ların ortalarında yavaş yavaş bu konu gündeme gelmiş, iç göç sorunuyla yüzleşen yönetmenler bir sonraki aşamanın yurt dışına yöneliş olacağının işaretlerini vermeye başlamışlardır. Buna örnek olarak, yukarıda ele aldığımız *Bitmeyen Yol*’da ara ara görülen İşçi Bulma Kurumunun Almanya çağrısı, ya da Yılmaz Güney’in 1970 yılında çektiği *Umut* filminde Cabbar’ın yabancı ülkelerin cazip reklamlarına bakışı sayılabilir. Bununla birlikte, adı tam konmasa da bu göçün yaratacağı travmayı dile getiren ve bu yönüyle bu sorunu “ilan eden” Yılmaz Güney’in *Baba* (1971-Akün Film, İrfan Ünal) filmi ilk örnektir. İş bulma kurumunun sağlık muayenesinde dişlerinin eksik çıkması nedeniyle Almanya’ya işçi

⁴³⁸ Ayşe Toy Par, **Les effets de la modernisation sur la société Turque des années 60 à travers les films réalistes**, İleti-ş-im, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Akademik Yayını, n:3, Aralık 2005, ss:77-79

olarak gidemeyip, ailesinin geçimi için başkasının cinayetini üzerine alan kayıkçı Cemal'in dramını anlatır film. Cemal'e göre yurt dışına gitmekle hapse girmek arasında bir fark yoktur.

Gerçekten de dış göçü konu edinen, daha doğru bir ifadeyle konusu bunun çevresinde dönen ve dış göç olgusuna olumsuz bir bakış açısıyla yaklaşan ilk film Türkan Şoray'ın da ilk defa kamera arkasına geçtiği *Dönüş*'tür (1972- Akün Film). Başlangıçta, o dönem Türk sinemasında sıkça değinilen bir konu olan köylü-ağa çatışmasını ön plana çıkaran film, İbrahim'in ağaya olan borcunu ödemek ve toprağının sahibi olabilmek için "el dorado" olarak görülen Almanya'ya çalışmak üzere gitmesiyle farklı bir noktaya parmak basar. İbrahim'in Almanya'ya "kısa bir süreliğine" gitmesi, değişime uğraması ve sonuçta ondan bir daha haber alınamaması, geride bıraktığı karısı Gülcan ve çocuğunun tek başlarına zorluklarla mücadele etmelerine neden olur. Her ne kadar bu film, eleştirmenlerce ve yönetmenin kendisi tarafından bile dış göç sorununa yeteri kadar parmak basmamakla eleştirilse de⁴³⁹, Türkiye'de kalanların karşılaştıkları sorunların gidenlerinki kadar önemli olduğuna vurgu yaptığını düşünmekteyiz. İlk aşamada Almanya'ya gidenlerin yaşam koşullarına Türkiye'de kalanların bakış açısıyla yaklaşan bu film, kronolojik bir çerçeveden değerlendirildiğinde tam da toplumun düşüncelerine tercüman olduğu söylenebilir. Gerçekten de, yukarıda da dediğimiz gibi, Türkiye'den bakınca Almanya Türkiye için fırsatlar ülkesidir. Oraya gidip kısa bir süre çalışıldıktan sonra geriye dönüldüğünde yaşam koşullarının değişeceğine inanılır. Zaten izinlerde geri gelenler de bu düşüncüyü doğrulamazlar mı? Tıpkı İbrahim gibi tatillerde ailelerini görmeye geldiklerinde, en son teknolojik yenilikleri, çeşit çeşit oyuncakları, son moda kılık-kıyafetleri beraberlerinde getirirler. Çoğu da yolculuklarını emeklerinin karşılığında aldıkları ve onların Almanya'daki "konforlu" hayatlarının simgesi olan bir araba –ki bu çoğu zaman bir Mercedes'tir- ile gerçekleştirirler. Gülcan da eşinin bu yaşam biçimini övmesine, kocasının yaşadığı bu "konforlu" hayatın karşısında kendisinin tüm güçlüklerle katlanmasına, ağa ile mücadele edip toprağına sahip çıkmaya çalışmasına isyan eder. Gidenlerin Türkiye'yi eleştirmeleri, buradaki yaşam biçimlerini

⁴³⁹ Yedinci Sanat dergisinin kendisi ile yaptığı bir söyleşide *Dönüş* filmi ile ilgili Türkan Şoray şunları söyler : "Ben Almanya'dan dönen adamın yabancılaşmasını vermek istiyordum. Fakat yapımcı "Ben Türkan Şoray filmi yapıyorum. Ağırlık Gülcan'da olmalı" deyince hikayeyi öyle değiştirdik". Türkan Şoray, *Dönüş*, Yedinci Sanat, Sayı 2, 1973 s: 27

küçümsemeleri ve sürekli olarak Almanya'yı övmeleri Türkiyelilerle aralarına bir mesafe koyulmasına neden olur.

Dış göçe değinen bu ilk filmin konusunun daha çok ülkede kalanların içinde bulundukları yaşam koşullarının bu süreçle ne şekilde ilişkilendiği etrafında şekillenmesi kanımızca doğal bir süreçtir.

Dönüş filminden sonra dış göçün Türk toplumunu farklı açıları ve boyutlarıyla etkilemesini ele alan filmler ardı sıra çekilmeye başlanır. Bunların kimi göç sürecini bir fon olarak kullanırken kimisi doğrudan bu meseleye parmak basarak toplumda varolan yarayı dile getirmişlerdir. Burada altı çizilmesi gereken nokta, bu filmler ister yüzeysel, ister derinden olsun, bu sürecin aslında toplumu ne kadar derinden etkilediğini bir anlamda ispatlamasıdır. İzleyicilerin büyük bir çoğunluğu için bu süreç bilinen, yaşanan ve hissedilen bir gerçektir.

Bu doğrultuda 1972'den sonra çekilen dış göç konulu filmlerden en önemlileri kronolojik olarak şunlardır: Orhan Aksoy'ın çektiği *Almanyalı Yârim* (1974-Erler Film-Türker İnanoğlu); Orhan Elmas'ın yönettiği *El Kapısı* (1974-Umut Film, Abdurrahman Keskiner); Tunç Okan'ın uluslararası alanda çok ses getiren filmi *Otobüs* (1975- Pan Film, Tunç Okan, Cengiz Ergun, Arif Keskiner).

Sözü geçen bu filmler, göçün ilk aşaması olan yolculuklar, ilk karşılaşmalar ve geride kalanların hikâyelerini anlatırlar başka bir deyişle konuları itibariyle göç etme sürecine değinirler. Çekim tarihleri dikkate alındığında, sosyolojik açıdan “ikinci kuşak göçmen” olarak tanımlanan bir nesil söz konusudur artık ve göçün açtığı yaralar su yüzüne çıkmaya başlamıştır. Bundan sonra çekilen filmlerde dikkatimizi çeken nokta, artık yavaş yavaş başta Almanya olmak üzere diğer Avrupa ülkelerine yerleşme süreçlerine değinmeleridir. Yönetmen ve senaristler artık geride kalanların yaşadıklarından ya da yolculuk süreçlerinden çok yabancı bir ülkede yaşamaya çalışmanın getirdiği zorluklara eğilirler. Bir gün geriye dönüş planlarının gerçekleştiremeyeceğini, çalışmak için gittikleri yerin kabullenmesi zor da olsa bir “vatana” dönüştüğü düşüncesi yaygınlaşmaya başlar. Bu filmlerden önemli olanları

şunlardır: *Dönüş* filminde kurguyu gerçekleştirdikten sonra dış göç konusuna yönetmen olarak değinen Şerif Gören'in *Almanya Acı Vatan* filmi (1979- Gülşah Film, Selim Soydan); aynı yıl Tuncel Kurtiz'in yönettiği ve Nuri Sezer ile birlikte senaryolarını yazdıkları, *Otobüs* filminden sonra yine İsveç'te geçen *Gül Hasan* (1979-Sekur Film, Nuri Sezer) sayılabilir.

1980'li yıllara gelindiğinde, Almanya'da çıkan geri dönüşü teşvik yasasının ardından dönen dönmüş, kalanlar ise yaşamlarına yeni bir yön vermişlerdir. Dolayısıyla sinemaya yansıyan konularda, artık bu ülkelerde kök salmaya başlamış Türk vatandaşlarının bulundukları ülke ve hatta bazen de anavatanları ile girdikleri kimlik çatışması, bu farklı değerler kapsamında kendi örf ve adetlerini devam ettirme kaygısı ön plana çıkar. Dikkatimizi çeken bir başka nokta, son dönem olarak niteleyebileceğimiz bu yıllarda göç konusuna değinen iyi nitelikli filmlerin sayısında bir artış söz konusu olmasıdır. Bunun nedenleri arasında işlenecek malzemenin çoğalması olabileceği gibi, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, Türkiye'de yaşanan kriz sonucu dış pazarlara, özellikle de yurt dışında yaşayan vatandaşlara açılma çabaları sayılabilir. Bunların arasında yine en önemlileri Yusuf Kuruçenli'nin *Ölmez Ağacı* (1984- Maya Film, Oya Beygo); bu konuya biraz daha mizahi bir açıdan yaklaşan ve Kartal Tibet imzası taşıyan *Gurbetçi Şaban* (1985- Uğur Film, Memduh Ün); kendisi de bir göç deneyimi yaşamış olan Tevfik Başer'in bir başyapıt sayılabilecek *40 m2 Almanya* filmi (1986- Tevfik Başer); çalışmamızda ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz Şerif Gören'in göçmenler üzerine çektiği ikinci filmi *Polizei* (1989- Penta Film, Turgay Aksoy, Şerif Gören); Tevfik Başer'in bir başka filmi *Sahte Cennete Veda* (1989- Ottokar Runze); bu filmin ardından çektiği *Elveda Yabancı* (1993-....); Türkiye'de yaşayan ve günümüzde reklam sektörünün önemli isimlerinin aralarında sayılan Sinan Çetin'in göçmen vatandaşların arasındaki kuşak farklılıklarına ve bu kuşakların Almanlarla aralarındaki ilişkiyi anlatan filmi *Berlin in Berlin* (1992 - Plato Film, Sinan Çetin) sayılabilir⁴⁴⁰.

⁴⁴⁰ Bu konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz Oğuz Makal, **Sinemada Yedinci Adam, Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı**, Marş Matbaası, İzmir, Ekim 1987, ayrıca bkz, Şükran Esen **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, Beta, İstanbul, 2000, ss: 126-140

Yaşanılan bu toplumsal travmaya, son yıllarda ikinci ve üçüncü kuşak göçmenlerin çoğu zaman kendi deneyimlerinden yola çıkarak yer verdiklerini görüyoruz. Bu genç yönetmenlerin uluslararası düzeyde elde ettikleri başarıların bir yandan onların duygularını ve düşüncelerini ifade etmedeki başarılarına işaret ederken, diğer bir yandan da kitlelerin artık bu konuya uluslararası düzeyde duyarlı olmaya başladıklarını da gösterdiğini söyleyebiliriz. Başka bir deyişle, belki de belirli ölçüde sadece göç alan ve göç eden ülkelerin gündemi olan bu konunun sinema sayesinde bu sınırları aşmış olduğunu düşündürür. Bu genç yönetmenler arasında bugün uluslararası alanda en çok adı geçen yönetmenler arasında Fatih Akın ve Yılmaz Aslan, Yüksel Yavuz ve Thomas Aslan'ın adı sayılabilir. Gerçekten de, son yıllarda özellikle de Almanya'nın Hamburg ve Berlin kentlerinde yaşayan oyuncu ve yönetmenden oluşan genç bir neslin, uluslararası planda dikkat çekmeye başladığına tanık oluruz. Bununla birlikte, 1990'lı yılların sonlarında Alman Devlet yetkileri arasında o ülkeye yerleşmiş yabancı uyrukluların çift pasaport alıp alamayacakları konusunu tartışılırken, "uluslararası" bir dizi film 1999 Berlin Film Festivali'nde "Yeni Alman Sineması" başlığı altında ayakta alkışlanır⁴⁴¹. Adı geçen bu yönetmenler, kendi hikâyelerinden yola çıkarak üçüncü nesil göçmenlerin yaşamlarını ekranlara yansıtırlar.

Çalışmamız açısından burada vurgulanması gereken bir nokta, sözü geçen bu genç yönetmenlerin içinde büyüdükleri kültürel ortamdır. Bu kuşakların çocukluk ve ilk gençlik dönemleri tam da dünyada yaşanan video furmasına denk gelmektedir. Almanya'da yaşayan çoğu göçmen ailede olduğu gibi, boş zamanlarının büyük çoğunluğu Türkiye'den gönderilen video filmlerini izlemekte geçmiştir ve bu yönetmenler izledikleri bu Yeşilçam filmlerinden çok etkilendiklerini ve esinlendiklerini ifade etmektedirler. Hatta:

"[...]küçüklüğünden itibaren, hafta sonları ya da tatillerde fabrikada babasının yanında çalışan, daha büyüyünce barlarda bardak toplayan, sinemada popcorn satan Fatih (Akın), giderek sinemaya ilgi duymaya başlar. Bunda evlerinde düzenlenen video seanslarının etkisi çoktur;

⁴⁴¹ Deniz Göktürk, "Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in Cinema", Tim Bergfelder, Erica Carter, Deniz Göktürk (ed) **The German Cinema Book**, içinde, British Film Institute, Londra 2002, s: 253

uydu antenlerin olmadığı, videonun yayılmaya ve onun büyümeye başladığı 1980’li yıllarda ailesi de hemen bir tane edinmiş, ’sıla hasreti’ni videodan izledikleri Türk filmleriyle gidermeye başlamıştır. Komşu Türk ailelerle birlikte üst üste beş Türk filmi izlediği günler olur. (Ailesinin Almanya ’macera’sını 2001 yılında çekeceği ’Geri Dönmeyi Unuttuk’ adlı belgeselde anlatacaktır; büyük bölümü, amcaları, halaları, kuzenleri, hepsi oradadır, 1986’da kendi çekirdek ailesi hariç hepsi kesin dönüş yapmıştır”⁴⁴²

Bu tespitten yola çıkarak, 1980’li yıllarda videonun Nilgün Abisel’in ifadesiyle yarattığı “mucize”nin çok boyutlu olduğunu söyleyebiliriz⁴⁴³. Bir yandan ortaya çıkardığı yeni bir ekonomik faaliyet sayesinde sinema sektörü çalışanlarına kriz ortamında yeni olanaklar sunar, diğer bir yandan da sinemanın ekonomik nedenlerden dolayı gerçekleştirilmede zorlandığı Avrupa’daki Türklere açılma sorununu çözer.

2.2 Türk sinemasının dış ülkelerle ilişkileri

Türk sineması neredeyse tüm tarihi boyunca yurt dışına açılmada çeşitli sorunlarla karşılaşır. Dolayısıyla göçün oluşturduğu “yeni” sayılabilecek bu olanakların niteliklerine ayrıntılı olarak değinmeden önce Türk sinemasının dış pazarlarla olan ilişkilerinin bir portresini çizmek gerekmektedir.

Daha ilk yıllarından itibaren ithalatla başlayan bu ilişkiler, 1950’li yıllarda kendi ürettiği ürünlerin dış pazarlara açılmasıyla yoğunlaşır. Aslında, yine birçok konuda olduğu gibi bu konuda da ilk adımı atan Muhsin Ertuğrul’dur. Daha önce de ifade edildiği gibi, İpek Film adına gerçekleştirdiği *İstanbul Sokakları*, ilk ortak yapımıdır. 1931 yılında gerçekleştirilen bu film Yunanistan ve Mısır ile ortaklaşa çekilmiştir. Bunun ardından yine Muhsin Ertuğrul imzası taşıyan Türk-Yunan ortak yapımı olan

⁴⁴² Emel Armutçu, “İki Ülkeye Birden Hasret Kaldıkları Ödülü Getiren Türk Yönetmen Fatih Akın”, Hürriyet Gazetesi, 21 Şubat 2004

⁴⁴³ Nilgün Abisel, Türk Sinemasında Film Yapımı Üzerine Notlar” içinde Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, İmge Yayınevi.

Fena Yol (1933-İpek Film) gelir. Bu iki ülke arasında sürdürülen ilişkiler 1960'lı yıllara kadar devam eder⁴⁴⁴. Bunun yanında, Türk sinemasının ortak yapımda bulunduğu diğer ülkeler, yine kültürel anlamda yakın olan ülkelerdir. Bu ülkelerle gerçekleştirilen filmler, her iki ülke halkı tarafından ilgi görebilecek konulara sahiptir, çoğu da doğu edebiyatının önemli eserlerinden uyarlamalardır. Bunlar arasında, 1952 yılında Erman Film'in teşvikiyle Lütfü Ö. Akad'ın Irak'ta çektiği ilk film *Arzu ile Kamber*, ya da *Tahir ile Zühre*; Erler film adına İran'da, İsmail Koushan'ın çektiği *Melikşah* (1969) ve *Ferhat ile Şirin* (1970) sayılabilir⁴⁴⁵. Erman Film'in öncülük ettiği bu atılım bir takım zorlukları da beraberinde getirir. Bunlardan ilki, kısmen kapalı bir ekonomiye sahip olan Türkiye'den o dönemlerde yurt dışına para çıkarma sorunu vardır. Bu duruma yabancıların yardımıyla biraz kurnazca bir çözüm bulunur. Şeref Gür bununla ilgili aktardıkları ilginçtir. Kanunen yurt dışına para çıkarmak yasak olmakla beraber, eğer bu para Türkiye'nin tanıtımına harcanacaksa nakit paranın % 50'sine yakınına çıkarmak mümkün olabilmektedir. Şeref Gür, bu durumu bir Yahudi'nin keşfettiğini, bu sayede de yurt dışında film çekilebildiğini anlatır⁴⁴⁶. İkinci bir sorun da ortak üretilen filmlerin yabancı yapımcıları, gerek Ortadoğulu ya da Batılı olsun, Hürrem Erman'a filmlerin sadece Türkiye ve Ortadoğu hakkını vermek isterler. Ancak bu sınırlı bir gelir sağlayacağından çok cazip görülmez. Ortak yapımların genel olarak maliyetleri yüksektir ve Türkiye piyasası bu maliyeti karşılamaya yeterli değildir. Öte yandan Ortadoğu çalkantılı bir bölgedir ve dolayısıyla oraya bel bağlamak risklidir. Ortak yapımlarda ortaya çıkan bir başka sorun ise, özellikle Ortadoğu ülkeleriyle gerçekleşen çalışmalarda yaşanan ciddiyetsizliklerdir. Buna rağmen az sayıda da olsa belirli bir başarı sağlayan filmlere imza atılır. Bu ortak çalışmalarda sağlanan başarılar, güçlü bir Ortadoğu sineması oluşturulması amacı da güder. Türkiye vasıtasıyla Mısır, İran ve İsrail gibi birbirleriyle ilişkileri olmayan ülkeler ortak yapımlara imza atma girişiminde bulunurlar. Ancak 1973 yılı Mısır ile İsrail arasında patlak veren "Altı Gün Savaşları"; 1974 yılında Türkiye'nin Yunanistan'la Kıbrıs meselesi nedeniyle savaşması ve Mısır'ın Yunanistan'ı desteklemesi, 1975 yılında İran'da yaşanan devrim ve Lübnan iç

⁴⁴⁴ Nejat Ulusay, a.g.e. s: 140

⁴⁴⁵ Agah Özgüç, *Türlerle Türk Sineması*, Dünya, İstanbul, 2005, s:343

⁴⁴⁶ Rıza Kıracı, *Hürrem Erman, İzlenmemiş bir Yeşilçam Filmi*, Can, İstanbul 2008, s: 189

savaşı nedeniyle bu ülkelerle ilişkiler durma noktasına gelir, dolayısıyla planlanan bu proje de hayata geçirilemez⁴⁴⁷.

Bunun dışında 1970’li yıllarda, yine ortak yapımlar sayesinde aralanan bu kapılar, Türk sinemasının renkli filmlere geçişiyle birlikte iyice açılır. Bu ülkelere yönelik film ihracatı her ne kadar istenilen düzeyde olmasa da, satılan hemen hemen tüm filmlerin büyük yankı uyandırdığı görülür. O kadar ki bu filmlerin başrol oyuncularını bu ülkelerde de büyük üne kavuşurlar. Halit Refiğ, Hülya Koçyiğit’in Yunanistan’da, Cüneyt Arkın’ın İran’da (Fahrettin adı altında), Emel Sayın’ın Mısır ve diğer Arap ülkelerinde, Türkan Şoray ve Ayşecik’in İsrail’de çok popüler oyuncular olduklarını aktarır⁴⁴⁸. Burada altının çizilmesi gereken bir nokta, ilk aşamada Batılı ülkelerdekinden farklı olarak, Ortadoğu ülkelerinde rağbet gören filmlerin niteliğidir. Bu filmler, Türkiye’nin sorunlarını, insanların yaşam zorluklarını anlatan toplumsal içerikli filmlerden çok, daha önce de ifade edildiği gibi ortak kültürel özelliklere değerlere hitap eden konular içerir. Dolayısıyla yapımcılar daha çok bu tür konuları işleyen filmlere yönelirler. Halit Refiğ, Metin Erksan’ın Berlin’de elde ettiği başarısından kısa bir süre sonra Türkiye’ye giren renkli film ve bunun dış pazarlarda elde ettikleri başarının Türkiye’deki yapım sistemini çok etkilediğinden bahseder. Bu nedenle, 1960’lı yılların ikinci yarısından itibaren ticari başarıları çok yüksek olmayacağı düşünülen Türkiye gerçeklerini anlatan projeleri yapımcılara kabul ettirmekte çok zorlandıklarını ifade eder⁴⁴⁹.

Sözü geçen Ortadoğu ülkelerinin yanında Batı ülkeleri ile de az sayıda da olsa ortak film üretilir. Bunlara arasında ilk olarak birlikte çalışılan Yunanistan olmakla beraber en uzun soluklusu ve bir anlamda en verimli İtalya ile gerçekleştirilen ortaklıklardır⁴⁵⁰. Özellikle 1960’lı yıllarda İtalya’da bir furya haline dönüşen fantastik ve casus filmlerin çekimleri için ucuz mekânlar ve olanaklar arayan İtalyan yapımcılar, Türkiye ile birlikte çalışırlar. Türk yapımcıları bu filmlerin Türkiye’deki dağıtım hakları karşılığında anlaştıkları İtalyanlarla Türk sinema tarihinde de önemli bir yere sahip olacak

⁴⁴⁷ Rıza Kıracı, a.g.e. s: 196

⁴⁴⁸ İbrahim Türk, **Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, Kabalcı, İstanbul, 2001, s: 208

⁴⁴⁹ İbrahim Türk, a.g.e

⁴⁵⁰ Giovanni Scognamiglio, Metin Demirhan, **Fantastik Türk Sineması**, Kabalcı, 1999, ss:43-44

“fantastik” film furyası dönemini başlatırlar⁴⁵¹. Bunun yanında, Türkiye’nin en önemli yapımcılarından biri olan Türker İnanoğlu bu filmleri dünya pazarına satmak amacıyla İtalyan Filmcenter şirketiyle bağlantı kurar ve hatta bu filmlerde oynayan oyuncuların adları, uluslararası bir nitelik kazanabilmesi niyetiyle değiştirilir. (Örnek olarak, bu filmlerden birinde rol alan Cüneyt Arkın’ın adı, Steve ya da George olarak değiştirilir.)⁴⁵² Türker İnanoğlu’nun Türk filmlerini yurt dışına pazarlama amacına ne kadar ulaştığına dair tam olarak bilgi olmamasına rağmen, gerçekleştirilen bu ortak yapımların sonucunda, 1970 yılların ortalarında Türk sinema salonlarının büyük bir kısmında İtalyan filmleri oynar. Tüm dünyada büyük başarı sağlayan “Spagetti Western”lerin yanı sıra kısa sürede taklitleri çıkacak olan ucuz komedi-seks filmleri büyük rağbet görür⁴⁵³.

Görüldüğü üzere, 1930’lu yıllardan itibaren dış ülkelerin sinemalarıyla kurulan ilişkiler genellikle yabancı ülke sinemalarının Türkiye’ye giriş yapmasına neden olmuş, Türk sinemasının dışarıya pazarlanmasında çok da etkili olmamıştır. Ortak yapımların, Türkiye’nin Avrupa Konseyi ortak yapım fonu Eurimages’a dahil olduğu 1990’a kadar belki bir anlamda Türk sinema sektörünün işlemesine katkıda bulunduğunu ancak yine gerekli önlemler alınmadığından uzun vadeli bir yatırım unsuruna dönüşemediğini söyleyebiliriz.

Bu ortak yapımların dışında Türkiye’nin kendi sinemasını yurt dışına, özellikle de Batı’ya tanıttığı yıllar, yine 1960’lı yıllara denk gelir (Serpil Kirel). Daha önce de değinildiği gibi, 1960’lı yıllar Türk sinemasının en hem sayısal hem de düşünsel anlamda hızlı geliştiği, en fazla ürün verdiği bir döneme denk gelir. Uluslararası alanda ilk başarı, 1963 yılında Metin Erksan’ın *Susuz Yaz* adlı filminin Berlin’de Altın Ayı ödülünü alması olur. Ardından 1970 yılında Yılmaz Güney’in *Umut* filmi bir anlamda gizli yollardan Fransa’ya kaçırılarak Cannes Film Festivali’nde gösterilir. Metin Erksan’dan sonra Yılmaz Güney’in adı da uluslararası arenada duyulur. Bunun yanında bilindiği üzere, 1980 yılında, senaryosunu Yılmaz Güney’in yazdığı ve yönetmenliğini

⁴⁵¹ Pete Tombs, Giovanni Scognamillo, “Türkiye: Drakula İstanbul’da” içinde Pete Tombs (der) **Fantastik Filmler: Uzak Doğu’dan Güney Amerika’ya**, çev: Nilgün Birgül, Kabalcı, 2004 s: 184

⁴⁵² a.g.e. s: 184

⁴⁵³ A.g.e. s: 185

de Şerif Gören'in yaptığı *Yol* filmi de Cannes'da büyük ödülü alır. Türk sinemasının bu farklı eserlerinin Batı sinemasının en önemli temsilcisinden biri olan Fransa'ya açılması kuşkusuz, Türk sinemateğinin kuruluşunda Fransız sinemateğinin kurucusu Henri Langlois'nın çok önemli bir payı vardır. Bu çerçevede Langlois Türk sinemasının yurt dışına açılmasında önemli bir kapı aralar⁴⁵⁴. Sözü geçen bu filmlerin konuları, Mehmet Basutçu'nun da altını çizdiği gibi Anadolu'da geçer ve oradaki sıradan insanların yaşam kavgalarını, "egzotik bir gerçeklikle" anlatır. Filmlerin bu yönleriyle Batılı sinemacı ve eleştirmenlerce beğenildiğini düşünen Basutçu, özellikle 1960'lı yıllarda yaşanan bu açılımı üç nedene bağlar⁴⁵⁵. Bunlardan ilki Batılı sinemaseverlerin yabancı, özellikle de kendilerinkinden farklı bir kültüre sahip ülkelerden gelen filmlerden beklentileri ile ilişkilidir. Tanımadıkları bu kültüre beyaz perdeye yansıyan görüntüler vasıtasıyla aşina olmayı amaçlarlar. Dolayısıyla, kendilerinin de yabancı olmadıkları İstanbul'da yaşayan kentsoyluların varoluş sorunlarını konu eden filmlerden çok, daha "oryantalist" bir yaklaşımla mistik bir etki yaratan bu filmleri tercih ederler. Basutçu'ya göre ikinci bir neden, 1960'lı yıllarda Avrupa'da esen özgürlük rüzgârının yarattığı heyecanla, Batılı aydının bilinçaltında onu rahatsız eden sömürgecilik geleneğine bir anlamda karşı çıkmak amacıyla, Üçüncü Dünya Ülkelerinin sorunlarıyla ilgilenmeleridir. Bu sorunları en sağlıklı biçimde onlara ulaştırabilecek unsur da sinemadır. Mehmet Basutçu bu tutumun beraberinde bir çifte standart getirdiğini düşünmektedir. Ona göre, bu bakış açısıyla filmleri değerlendirenler, onların kalitesinden çok içeriğini ön plana çıkarmaktadırlar. Dolayısıyla, bir anlamda "teknik" Batılı'nın işiyken, kendi bakış açıları içerisinde yansıtılan gerçekliklerden etkilenmektedirler. Başka bir deyişle bu filmler, üçüncü dünya ülkeleri insanların yaşam koşullarının zorluklarına, uğradıkları haksızlıklara değindikleri sürece, teknik yetersizlikler hoş karşılanacaktır. Aslında teknik anlamda yetersizliğin, Batılı'nın gözünde doğunun yarattığı egzotizm ve mistisizmin bir unsuru olduğunu söyleyebiliriz.

Üçüncü bir neden de bizim çalışmamız açısından önemli olan göç unsurudur. Bilindiği üzere 1960'lı yıllar karşılıklı anlaşmalar sonucunda Türklerin yığınlar halinde yurt dışına çalışmaya gittiği yıllardır. Türkiye'deki kasaba yaşantısını bile tanımayan

⁴⁵⁴ Mehmet Basutçu, "Türk Sinemasının Batı'ya Açılan Penceresi", içinde Süleyma Murat Dinçer (der), **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk, İstanbul, 1996, s: 203

⁴⁵⁵ Mehmet Basutçu, a.g.e, ss:204-206

birçok işçi, kendini tamamen yabancı olduğu bir kültürün içinde bulur. Türklerin bu göç ile yaşadıkları şokun yanı sıra, başta Almanya ve Fransa olmak üzere yerleştikleri ülkelerin vatandaşları da bir kültür şoku yaşamışlardır. Dolayısıyla, karşı dairesine yerleşen bu yabancıyı tanımak, göçmeden önceki yaşantılarını görerek onları daha iyi anlamak açısından onların yaşam biçimlerini sergileyen filmleri izlemek aslında bir çözüm olarak çıkar. Ancak, aşağıda daha ayrıntılı olarak aktarılacağı gibi, bu filmlerin yabancı izleyici kitlesi çok sınırlı kalmış, festivaller ve özel gösterimler dışında bu filmler çoğunlukla yurt dışında yaşayan Türklere hitap edebilmiştir. Bu durum 1980’li yıllarda bir furya halinde gelişen ve bir anlamda Türk sinema sektörünün çehresinin değişmesine neden olan video ile daha da pekişmiştir.

2.2.1 Türk Sinemasının Göçmenler ile buluşması: sinema filmleri

Daha önce birçok kez değinildiği gibi, 1960’lı yıllardan itibaren yurtdışına, çoğunluklu olarak da Almanya’ya yoğun bir işçi akını söz konusu olmuştur. Her anlamıyla hızlı bir şekilde yaşandığı görülen bu göç süreci⁴⁵⁶ kısa süre sonra sıra hasretini beraberinde getirir. Yine daha önce ifade ettiğimiz gibi, yurt dışına yerleşen işçilerin boş vakitlerini geçirmek üzere başvurdukları ilk yöntemlerden biri bir radyo alarak memleket haberlerini takip etmek olmuştur. Bununla birlikte, Türkiye de yurt dışında yaşayan vatandaşlarının ülkelerinden kopmamalarını sağlamak üzere bir takım girişimlerde bulunur. Her ne kadar bu girişimler bir devlet politikasından çok, ticari yatırımların yönlendirdiği bireysel girişimler olsa da, Türkiye’nin yurt dışına açılmasında belki de hiçbir zaman eline geçmeyecek fırsatı oluşturmuşlardır. Sinema sektöründe gerçekleştirilen ilk girişimleri, 1980’li yıllarla birlikte video furasına dönüşecek ve Türk sineması için yeni olanaklar sağlayacak bu ilk adımları, o dönemde Yeşilçam içerisinde çalışan yapımcılar ve yönetmenler ile yapılan görüşmeler aracılığı ile aktarmaya çalışacağız.

⁴⁵⁶ Çalışmamızın çerçevesini belirlemek üzere gerçekleştirdiğimiz bir görüşmede Nermin İlkay, eşinin çok da düşünmeden, biraz da maceracı ruhunun getirdiği bir cesaretle bu işe kalkıştığını ifade eder. Bir akşam işten eve gelmiş, “ben Almanya için başvurduğum, çağırdılar, bir deneyelim” dediğini aktarır.

Göçmenlerle birlikte ihraç edilen ilk kültürel ürün müzik olur. 1960'lı yıllarda sinema sektöründe ses mühendisi olarak çalışan Necip Sarıcioğlu, gurbetçilere yönelik ilk ticaretin müzik sektöründe gerçekleştiğinden bahseder. O dönemlerde merkezi Doğuş Hanı'nda olan müzik piyasası, trenlerle valizler dolusu kaset, 45'lik ve longplayler göndermiştir. Sarıcioğlu'nun anlattığına göre müzik piyasasının bu girişimi çok kısa bir süre sonra film piyasasına sıçrar. 1960 yıllarında yaşanan ilk göç furyasından önce Almanya'ya yerleşmiş bazı kişiler, bu açılımın getirebileceği olanakları ön görerek film ticaretine atılırlar. Bunlar arasında önce müzik ile başlayıp daha sonra sinema sektörüne atılan ve oradan da video ihracatı yapacak olan Minareci, Uzaylı gibi şirketler vardır. Kasetlerin hemen ardından Almanya'da gösterilmeye başlanılan filmler, Nermin Abadan Unat'ın tespit ettiği üzere⁴⁵⁷ boş vakitlerinde sokaklarda, özellikle de istasyon yakınlarında dolaşan Türk işçileri için önemli bir eğlence aracı olur.

i) İlk girişimciler

Başlangıçta, Türk sinemasının Almanya'da göçmenlerin oluşturduğu "pazar"a girişi başlangıçta tamamıyla el yordamıyla, Almanya'da yaşayan Türkler arasından girişimci birkaç kişinin faydacı bir yaklaşımla mevcut koşulları değerlendirmesi sonucunda gerçekleşir.

Necip Sarıcioğlu, filmlerin ilk olarak Almanya'ya götürülmesinde önyak olan kişinin Türkiye'de sinema sektöründe bir süre çalışmış daha sonra Almanya'ya göç etmiş Mukbil Sanver olduğundan bahseder:

"[...] Daha sonra, İstanbul'dan giden uyanık bir arkadaşımız, bir film adamı, Acar film'de çalıştı, Mukbil Sanver diye bir arkadaş, ondan önce de Kıbrıs'tan gelmiş, Almanya'ya ticaret için yerleşmiş bir başka arkadaş ile anlaşmış. Mukbil de film piyasasını bildiği için, film stüdyolarında çalışmış, film işletmeciliği de yaptığı için, işin içinde bir adam. Kıbrıslı ile birlikte çalışmaya başlamışlar. Buradan mevcut

⁴⁵⁷ Nermin Abadan Unat, **Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2.Baskı, Kasım 2006

filmleri, yani ihraç yoluyla değil de trenle gidenlerin yanlarında götürdükleri filmlerle, (İhraç yoluyla daha sonra filmler götürüldü) başlamışlar işe [...] Türkiye’den o sene yapımları ya da daha eski filmler kopya olarak gitti. Böylece bir işletme başladı, daha sonra Kıbrıs’lı Mukbil Sanver’e işleri devredip başka bir iş alanına geçti. Yani bunun başlangıcı Mukbil beyle Münih’te oldu. Zaten Münih de çok işçi vardı. Bu 1963-65 yılları arasında oldu.[...] Almanya’ya ciddi bir şekilde 35 mm’lik Türk filmler, gönderilmeye Mukbil Bey’le başladı”⁴⁵⁸

Bununla birlikte sözü geçen dönemlerde yurt dışına film gönderebilmek amacıyla Almanya’da büro açan Erman Film’in girişimlerini Şeref Gür şu şekilde açıklar:

“1962 yılında Almanya’daki olaylar başlayınca, İhsan Evrim vardı, eski jönlerden, Evrim Export’un sahibi. Dedi ki gelin bir bakın. Hürrem Bey bu konulara çok açık ve çok akıllı bir adamdı, bilgili. Bilgisinin içinde de çok açık bir insandı. O da göçmen çünkü. Bulgaristan’dan göçmüş gelmiş. Gitti geldi, dedi ki, Şeref, o zamanki rakamla 400-500 bini buluyor oradaki işçi sayısı, bunun da yalnız 300 bini Münih’te. İstasyonda... Zaten gittiğinizde 40 bin 50 bin kişi orada... Sultanahmet Meydanı gibi... Git bakalım ne diyor İhsan abi dedi. Ben de severim İhsan abiyi, rahmetli, gittik. Dedi ki gelin, bu insanlara sinema, minema bir şey yapalım. Bir ön bir araştırma yaptık. Sinemacılarla konuştuk, sabah seanslarını istedik.”⁴⁵⁹

Arif Keskiner, ilk girişimlerin doğal olarak Türklerin yoğunluklu yaşadıkları bölgelerde gerçekleştirildiğinden bahseder. İlk aşamada festivaller ya da dernekler aracılığıyla giden bu filmler kısa bir süre sonra garlar etrafındaki salonların kiralanarak kâr amacı güden gösterimlere dönüşür. Bununla ilgili Arif Keskiner şöyle der:

⁴⁵⁸ Necip Sarıcioğlu ile Mart 2007’de yapılan görüşme.

⁴⁵⁹ Şeref Gür ile Kasım 2006’da yapılan görüşme

“[...] Yalnızca, Türklerin yoğunluklu olarak yaşadıkları bölgelerde, şenliklerde gösterildi filmler. Dernekler bizden taleplerde bulunuyordu, bu şekilde mesela *Al Yazmalım*’ı istediler, her istediklerini de yolladık.”⁴⁶⁰

Bu işin yavaş yavaş bir ticarete dönüşmesini ise Necip Sarıcioğlu şöyle anlatır:

“Daha henüz bu filmlerin yasal yollardan nasıl gönderileceğinin bilinmediği bir dönemdir. Ya da birisi gelir, trenle giden biri. İşte on kutu, sekiz kutu alıp götürür. O, götürdüğü için bir şey alır, biz de açık hesap çalışırız. Basmışızdır o kopyaları, firmasının talimatı üzerine. Firma da o zamanın koşullarına göre, ben mesela *Kuyu* filmini çekmişim, *Almanya* hakkını 4500 liraya sattım. Belki de kopya dahildi yani. Böyle bir ticaretin startı verildi, hızlı bir şekilde gitti.”

Sarıcioğlu’nun anlattıklarına ek olarak Şeref Gür *Almanya*’da yaşayan Türkler arasındaki girişimci ruha sahip kişilerce başlatıldığını ve yavaş yavaş *Almanya*’nın çeşitli bölgelerinde bürolar açılarak bu yönde girişimlerin büyütüldüğünden bahseder:

“*Düsseldorf*’ta *Kalkavan*’ların bir kolu, *Zeki Kalkavan* başladı... Bir *Musevi* arkadaş bulmuş bu işin içerisinde. O da çok becerikli çıktı. İşte aşağı yukarı 17 tane sinema buldular ve gelip film almaya başladılar *Almanya*’ya.”

ii) Gösterim Koşulları ve İşleyiş: “Bölge işletmeleri”

Türkiye’nin en önemli yapım şirketlerinden biri olan *Mine Film*’in sahibi *Kadri Yurdatap*, göçmenlerin yoğunluklu olarak yerleştikleri büyük şehirlerin, bu araçlar tarafından bölgelere ayrıldığını ifade eder⁴⁶¹. Görüşme yaptığımız yapımcıların

⁴⁶⁰ Arif Keskiner ile Haziran 2007’de yapılan görüşme

⁴⁶¹ *Kadri Yurdatap* ile Nisan 2005’te yapılan görüşme.

aktardıkları doğrultusunda Türk sinemasının en önemli özelliklerinden bölge işletmeciliğinin bir benzeri Almanya’da da kurulduğu ve tam olarak aynı olmamakla beraber benzer bir mantıkta işlediği görülür.

“[...] Orada üç-dört tane bölge edindiler. Biri Berlin, biri Stuttgart, biri Münih biri de (Hamburg ya da Köln) olmak üzere dört bölge vardı. Dört bölgede dört ayrı dağıtımçı vardı. Bu dağıtımçılar, Türkiye’den filmlerin Almanya hakkını alıyorlardı. Bir kopya gidiyordu. O kopyayı her hafta Cumartesi ve Pazar günleri saat 10:00, 11:00 ve 13:00 arası, büyük sinemaların salonları kiralanıyordu ve Türklere gösterimler düzenleniyordu. Münih’teki gösterimini tamamladıktan sonra Berlin’e gönderiliyordu kopya... Berlin’den başka bir film alınıyordu. Yani bütün Almanya’yı dolaşıyordu. Gidip de hemen Almanca öğrenmedi bizim birinci neslimiz. Onların en büyük mutlulukları bu filmlere gitmekti. Hatta onlar, ilk gittikleri seneler sadece garlara gidiyorlardı, banhoflara (garlar), ve ilk film gösterilen yerler de banhof sinemalarıydı.”

Yurdatap’ın söylediklerine ek olarak Necip Sarıcioğlu, işletmecileri Alman olan bu sinemaların çoğu zaman “salaş”, bakımsız olduklarını belirtir. Bunun yanında, filmlerin Almanya’da gösterilmesi için yürütülen yöntemi şu şekilde aktarır:

“...Bu işler şu şekilde oluyordu: Deniyordu ki, buradan bir arkadaş gelecek sana (yapımcıya), anlaşıyordu firmayla, çok cüzi bir fiyata, kopya istiyordu, bunun Almanya’da kullanımı için. O da diyordu “stüdyoda Necip’te filmler. Ben onlara talimat veriyorum. Sen onlarla anlaş, kopya bassınlar, sen al o kopyayı”. Bu işin cüzi bir fiyatı vardı. Güvenilir bir arkadaş olduğu için de açık hesap, kopyalar basıyorduk (...) Bu iş hızlı bir şekilde, Türk kolonisinin büyümesiyle birlikte başka firmaların da bu işe girişiyle büyüdü. Ştuttgart’ta bir şube açıldı. Arsey diye, Arif bey’in. Hala orada. Sonra Almanya’nın belli şehirlerine yayılan bu ticarete hemen uyanan üç-beş kişi ile bilhassa 1965’lerden sonra yaygın bir bölge sistemi haline geldi. Mesela Ştuttgart bölgesi şu

alana kadar sinemaları kir alıyor, genelde sinema alanı tren istasyonları civarı. Gurbetçiler daima biri gelir diye tren istasyonlarında öbek halinde toplanır. Biri gelir, “ne haber hemşerim, ne var İstanbul’da”, işte sucuk pastırma yenir falan. Sinemalarda o civarlarda kiralanırdı. Almanların da çok işine geldi. Ben bir defa Münih’te buluyorum, Mukbil beye gidiyorum, hesaplaşmaya. Pazar günü bir film oynuyor, bir tetkik edeyim dedim. Girdiğim sinemada yollar dolmuş, geçiş yerleri dolmuş, o kadar kalabalıktı yani. O günün seanslarını kiralamış Alman’dan, gişeye de kendi adamını koyuyordu, Alman da belli bir mark ödüyordu, sinemada her hâsılat ona ait oluyordu.”

iii) Film ihracatının ticari sonuçları

Sözü edilen yıllar, Türk sinemasının en verimli olduğu yıllardır. Üretilen film sayısı rekorlara koşarken aynı zamanda izleyici sayısında da yavaş yavaş bir azalma söz konusudur. Dolayısıyla kopyalarının Almanya’da gösterilmesi yapımcılar açısından cazip bir açılım olarak görülür. Necip Sarıcioğlu, bu ticareti yapan Almanya’daki dağıtımçıların çok para kazandıklarını aktarır:

“Akıl almaz büyüklükte paralar kazandılar bu arkadaşlarımız. Almanya’da beş işletme. Hatta bir de Alman girdi bu işe. Hamburg taraflarında. Burada bizim görevimiz, telefonla rahat bağlantı kurulamadığından mektupla talimatlar verilir. Bir tır şoförü bize gelir, Mukbil Sanver’e ait paketleri biz ona veririz, o da filmleri Almanya’ya götürür.”

Necip Sarıcioğlu sistemin işleyişi ile ilgili şu bilgileri ekler:

“ [...] Ondan sonra da Almanya’da buradan sanatçıların konser turneleri başladı. Göçle birlikte oldu bütün bunlar. Yazılmayan kalmadı. Herkes Almanya’ya gitmek sevdasında. O konserler için de bir yerler kiralanıyordu. Büyük izdiham yaşanıyordu. Uçak yaygın değil, trenle

gidilip geliniyor. Bir süre sonra trenle gidenler, ikinci el üçüncü el arabalarla geliyorlar...Bu hareket 1974-1975'e kadar devam etti."

Ancak, Şeref Film'in sahibi ve Hürrem Erman'ın sağ kolu Şerafettin Gür'ün de ifade ettiği gibi, bu filmlerin yurtdışına çıkarılması ve oradaki Türklere gösterilmesi en azından Türkiye'deki yapımcılar açısından tahmin edildiği kadar karlı olmamıştır. Türkiye'de henüz film ihracatı ile ilgili bir mevzuat yoktur ve çoğu zaman filmlerin gönderilmesi için harcanan maddi ve manevi çaba, ilk yıllarda Almanya'da karşılığını bulmaz..

"[...]Bir ön bir araştırma yaptık. Sinemacılarla konuştuk, sabah seanslarını istedik. Bir iki film gönderdik olmadı, tutmadı..."⁴⁶².

Arif Keskiner, Şeref Gür'ün söylediklerine ek olarak, aslında Almanya'ya gönderilen filmlerin Türkiye'dekilere getirisinin çok yüksek olmadığından söz eder:

"Türk sinemasının Avrupa sinemalarına girme olayı olmadı. Birkaç film sadece gösterilebildi. Nedenini çok bilmiyorum ama herhalde, o kalitede filmler üretilemediğindendir. Ama bu tip gösterilerden Türk sinemasına kayda değer bir akış olmadı".

Şeref Gür, 1970'li yılların başında yurt dışında yaşayan vatandaşların sayısında önemli oranda bir artış söz konusu olunca, sinemacıların bu işleri kendi içlerinde halletmeye çalıştıklarından bahseder. Başka bir deyişle, kurumsal bir destek olmaksızın gerçekleşen bu çalışmalar, tam olarak adı konmasa da Yeşilçam'da yok olmaya yüz tutmuş bölge işletmeciliğinin bir uzantısı gibi işler:

"Almanya'ya film almaya başladılar ve bayağı da iyi bir şey, yani Adana falan gibi bir para oldu. Adana'ya o zaman 25 bin Lira'ya veriyorsak, Almanya da 25 binlik bir katkıda bulunmaya başladı".

⁴⁶² Şeref Gür ile Kasım 2006'da yapılan görüşme

Türk sinema tarihçisi ve aynı zamanda sözü geçen yıllarda sektör içerisinde çalışmalarda bulunan Giovanni Scognamillo da Şeref Gür'ün bu ifadesini destekler. Ona göre, Almanya hiçbir zaman bir dış pazar olarak değerlendirilmemiş, aksine işleyiş ve yöntemlerle hep Türkiye'nin bir uzantısı olarak görülmüştür.

“[...]Ama aslında getirisi çok fazla olmadı bence çünkü Almanya'yı bir dış pazar olarak görmek yanlış. Coğrafi olarak bir dış pazardır, tamam ama getirisi ve seyircisi anlamında bir iç pazardır. Yani iç pazarın bir uzantısı... Bir bölge gibi bir şey yani... Böyle değerlendirmek çok daha iyi olur.”⁴⁶³

Şeref Gür, 1980'li yıllara kadar sinema filmlerinin yurt dışında düzenli bir şekilde gösterimlerinin yapıldığını ve hatta seks furyası zamanında bile sinema salonlarının dolduğunu söyler:

“Şimdi şöyle yapıyorlardı. Sabahları, Cumartesi ve Pazar sabahları, akşam gece de saat 10'dan sonraki seanslarında yine Türk filmi oynuyordu. Zaten Almanya'da alman filmi diye bir şey yok. Daha çok dışarıdan gelen Amerikan filmleri...Sinemalar bomboş, bir sürü de sinema kapalı. Bazılarını açtılar, bütün hafta Türk filmleri oynadı. O arabesk döneminde, seks furyası döneminde, Almanlar falan da geldiler. Böylece sinemacılık gelişti. Ta ki bu işte 80'lere kadar. 80'lerden sonra bu kaset olayı çıkınca, sinemacılık orada tamamen kapandı. Ondan sonra orada Kültür merkezleri hikâyeleri başladı.”

Görüldüğü üzere, yurt dışına filmleri pazarlama çabaları, daha önce de ifade edildiği üzere sınırlı bir seviyede kalmış, filmler daha çok Türklerin yaşadıkları bölgelerde, doğrudan onlara yönelik gösterimlerle sunulmuştur. Ancak, her ne kadar filmlerin gösterildiği seanslar dolup taşsa da, bu gösterimlerden elde edilen gelir yurt

⁴⁶³ Giovanni Scognamillo ile Nisan 2007 tarihinde yapılan görüşme.

dışında yaşayan vatandaşların sayısıyla orantılı olarak Türkiye'deki yapımcılar açısından tatmin edici olmaz; hatta Şeref Gür'ün de ima ettiği gibi, boğuşulması gereken formaliteler, karşılanması gereken masraflar düşünüldüğünde çok da mantıklı bir girişim olmaz. İlk yıllarda, yurt dışındaki piyasanın varlığının farkına varıldığında, doğrudan bir bölge işletmesinde olduğu gibi, yapımcılar özellikle Almanya'da bürolar açmaya çalışırlar. Ancak masraflar elde edilen gelirin çok üzerinde olur ve aracı firmaların teklifleri daha cazip gelir.

“...Biz hatta büro açmak üzere Münih'te bir yer de tuttuk. Ondan sonra Zeki Kalkavan geldi, öyle bir hesap getirdi ki önümüze, dedi ki “niye uğraşıyorsunuz siz bu kadar? Kaç tane filminiz var? Dedik şu kadar. “Kaç Lira ediniyorsunuz?”, şu kadar.. Ben size daha fazlasını peşin vereyim..., Tabii Hürrem Bey tüccar bir adam. Ben Almanya'dayım, bana dedi ki, böyle böyle teklifler var. Niye uğraşıyorsun? Abi dedi (Kalkavan), başkasında 10 Liraya var bizden 40 Liraya almıyorsun demeyecek kadar akıllı adamsın. Sen oraya gidersen, 5 tane filmle değil, 30 tane, 40 tane filmi piyasadan alacağım götüreceğim oraya. Rekabet korkunç. Biz gitmezsek ölür. Ertesi sene biz filmlerimizi almakta şaşmadık Nitekim üçüncüsünü aldı, dördüncüsünü almadı. Zaten tutmuşlardı bütün sinemaları, bütün seansları, sabahları falan..”

Ancak, maddi olarak önemli bir getirisi olmasa da gerek Gür, gerekse Sarıcioğlu farklı açılardan bir yenilik getirdiğini ifade ederler. Şeref Gür, Almanya'dan gelen araçların var olan filmleri almakla beraber bunları eleştirdiklerini, Yeşilçam içerisindeki birbirini tekrar eden konulara yeni bakış açıları getirdiklerini ifade eder:

“[...] Ayrı bir pencere açtı. Çünkü gelip, eleştirmeye başladılar. Yani Adanalı gelip de bölgesinden hiçbir zaman eleştirmedikleri filmi. Tek söyledikleri, Filiz Akın'la Tarık Akan çok yakışıyor, aman onları birlikte oynatın... Cüneyt Arkın 4 kişiyi değil de 14 kişiyi öldürsün gibi. Ama hâlbuki onlar, bakın şöyle bir Fransız filmi var. Onun da konusuna

benzer bir şey yapsaydınız gibi. Bir Ahmet Usta vardı, rahmetli, çok değerli bir arkadaşımız vardı. Hem de bunları anmakta fayda var... Suna Kan'lan evlendi sonra Ahmet. Onu gönderiyorduk, bakıyordu falan. Bir sürü ticari filmler yaptık. Biz de onlardan alıyorduk, bir sürü, adaptasyon şeklinde. Böyle bir pencere açtı.”

Necip Sarıcioğlu da teknik anlamda bir açılım sağladığını söyler. Talep edilen filmin kopyasının karşılında para yerine teknik malzemelerin de istendiğini söyler:

“O sektörle iç içe oldu Türk sineması. Telefon ediyordu benden kopya istiyordu, biz de bir makinenin bir parçasını istiyorduk. Sinemayı finanse eden bir kurum oldu Almanya.”

Türk sinemasının yapısıyla ilgili temel sorunlar, yurt dışına açılmada kendini göstermiştir. Doğru bir organizasyon, iyi bir örgütlenme, Devlet desteği ve bunlarla bağlantılı olarak sektör çalışanlarının- gerek Almanya'daki Türkler arasında, gerekse Türkiye'de- büyük çoğunluğunun gayri ciddi tutumları nedeniyle bu açılımlar fırsata dönüştürülemez. Benzer bir durum video furyası için de geçerlidir.

2.2.2 Türk Sinemasının Göçmenler İle Olan İlişkileri: Video Filmleri

Almanya'nın getirisi, yeni bir teknoloji olan videonun devreye girmesiyle tamamen değişir. Bu durum sadece Almanya ile sınırlı kalmaz, önemli bir krizin içerisinde bulunan Türk sinemasının da canlanmasına, bir anlamda “sektöre taze bir kan”⁴⁶⁴ gelmesine yol açar. Başlangıçta sinema sektörüne önemli bir rakip olarak çıkar ve hatta televizyonlarla birlikte salonlardan iyice uzaklaşan film izleyicisinin iyice eve kapanmasına yol açar. Sinema alanında çalışanlar, videonun sinema seyircisinin azalmasındaki rolünden başlangıçta yakınır. Bunun başlıca sebebi de, diğer gösteri alanlarında olduğu gibi, video gösterimleri ve dağıtımları ile ilgili herhangi bir düzenlemenin çok uzun bir süre sonra gerçekleşmiş olmasından kaynaklanır. Videonun

⁴⁶⁴ Giovanni Scognamillo ile Nisan 2007'de yapılan görüşme.

her eve girmesinin yanı sıra, kahvehaneler, çay bahçelerinde de video filmleri oynatılır. Dolayısıyla sinema izleyicisi, karşısındaki bir sinema salonuna giderek belirli bir ücret karşılığında film seyretmek yerine, bir çay ya da kahve parasına bu eylemi gerçekleştirebilir olur, bu da sinema salonlarının iyiden iyiye boşalmasına neden olur. Aslına bakılırsa bu durum, videonun Türkiye’ye girdiği ilk birkaç yıldan çok, daha uzun vadede sorun teşkil eder. Aksine, ilk aşamada videonun sektöre getirebileceği açılımların farkına varılır ve neredeyse bütün yapımcılar, ellerindeki filmleri video izleyicisine sunar. Bunun yanında altının çizilmesi gereken bir nokta, video sinema için bir “açılım” olmakla beraber, işleyiş ve üretim ağı açısından iki ayrı sektör olmasıdır⁴⁶⁵. Başka bir deyişle, bir sinema filmi üreten yapımcı ile video filmi üreten farklı finansman, üretim, dağıtım ve gösterim koşullarına bağlıdırlar, her ikisi de başlı başına birer daldır. Bununla birlikte, bir video filmi üreticisi, kendine kolaylıkla maddi kaynak sağlayabilmekte ve dağıtım garantisine sahip olabilmektedir. Bir sinema filmi üreticisi ise, daha önce de ifade ettiğimiz gibi, hem para bulmakta ve hem filmin dağıtımını garantilemekte hem de gösterimini sağlamakta büyük zorluklarla karşılaşmaktadır.

Video teknolojisinin ve “furyasının” Türkiye’ye girmesi en başından itibaren yurt dışında yaşayan vatandaşlar vasıtasıyla gerçekleşir. İlk aşamada, yurda izin nedeniyle dönen işçilerin beraberinde getirdikleri bu yeni cihaz kısa sürede ülkede büyük ilgi görür. Yabancı ülkelerde yaşayan Türkler arasında video cihazının kullanım sayısının her geçen gün artmasıyla birlikte yerli film taleplerinde de bir yükseliş söz konusu olur⁴⁶⁶. Bunun yanında, Almanya’da daha önce sinema filmlerinin ticaretini yapan kişiler, Türkiye’deki yapımcılardan filmlerin kopyalarını isteyip video formatına dönüştürüp Almanya’da pazarlamasını yaparlar. Türkiye’de sinemanın içinde bulunduğu kriz, sektör çalışanlarını çeşitli çıkış yolları aramaya iterken bir anda karşısına çıkan bu fırsat coşkuyla karşılanır. Yapımcılar, depolarda “çürümeye bırakılan” filmleri ilk aşamada büyük masraf gerektirmeksizin yeniden kullanılabilme olanağına sahip olurlar.

⁴⁶⁵ İ. Altuğ Işığın, **1970’lerden 1990’lara Türkiye’de Sinema Endüstrisi**, Film, sayı: 02, Temmuz-Eylül 2003, s: 33

⁴⁶⁶ Nilgün Abisel, “Türk Sinemasında Film Yapımı Üzerine Notlar” içinde Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, İmge Yayınevi, ss: 108-109

İlk adımları Necip Sarıcioğlu şöyle aktarır:

“1975’te video olayı çıktı. Betamax kasetler. Bunun imalatını Sony yaptı, Grunding farklı bir formatını yaptı. Bu çıkınca tabii birden imalatı ayrı bir safha. Türkiye’de yok. Bunlar hemen Almanya’da bir stüdyoyla anlaştılar. Merkezi Münih’te. Dediler ki bize, buradan da film bulun...Bürolar açıldı. Yeniler girdi bu işe, farklı ticareti kavramış kişilerdi bunlar. Örneğin çok takdir ettiğim Mustafa Mumcu vardı Münih’te, restoran işi yapıyordu. Hemen bu işe atıldı. Hulki Saner gitti, Ümit Utku ekibi gitti falan. Önce kendileri başlattılar. Ama filmler ne oldu? Bizden kendi filmlerinin negatiflerini istediler, negatifler Münih’e muvakkat (geçici) ihraçla gidiyordu. Onlar resmi gitti”.

Sarıcioğlu’nun sözünü ettiği birkaç filmin dışında çoğu gayri resmi olarak yurt dışına gönderilir. Nuri Sezer’in de belirttiği gibi filmlerin büyük çoğunluğu kayıt dışı gönderilir:

“[...]Hiç bir kayda girmedi bunlar... Başlangıçta filmlerin negatifleri gönderildi ama Türkiye’de de olay bilinince negatifler gitmedi de U-Matikler falan başladı. Ama bunlar birilerinin cebinde ya da çantasında gidiyordu. Yani belirli bir yürütme sistemi yoktu bunların. Yani bir kara düzen. Burada bile, Avrupa da yani bir kişi 500 tane sattıysa bile firmasında bunu 300 gösteriyordu. Türkiye’ye bir fayda sağladı şöyle, bu paralarla yeniden film yapıldı. Prodüktörler çok para kazandılar, özellikle çok film yapmış prodüktörler. Çünkü o filmler ölmüştü artık, onlar için yaşamıyordu artık video çıkmadan önce. Depolarda çürüyordu”⁴⁶⁷.

⁴⁶⁷ Nuri Sezer ile Şubat 2006’da yapılan görüşme

Sinema filmlerinin Almanya'ya gönderilmesine benzer bir süreçle, yani bireysel bir takım girişimler başlayan bu yeni pazar, Türker İnanoğlu'nun öncülünde kurumsallaşır. Yapımcılar, yabancı film satın almak üzere yurt dışında gerçekleşen Fransa'da Cannes, İtalya'da MIFED gibi uluslararası büyük festivalleri takip etmek geleneğine sahiptirler. 1978 yılında gerçekleştirilen Cannes Film Festivali sırasında Türk yapımcılar satışa sunulan filmleri ilk defa beyaz perdeden değil, televizyon ekranından izlerler. Geleneksel sinema teknolojisinin gerektirdiği perde, projeksiyon cihazı ve film bobinleri olmaksızın, televizyona bağlanan küçük bir aygıt sayesinde film izlerler. Geleceğin bu teknolojiye olduğunu kavrayan İnanoğlu, konuyu biraz araştırdıktan sonra bu işe girmeye ve Türkiye'de videokaset dağıtımını ile ilgilenmeye karar verir. İnanoğlu kendisi ile ilgili yazılan kitapta bu süreci şöyle anlatır:

“ [...] Geleceğin bu kasetlerde olduğu gün gibi aşikârdı. Yalnız Türk insanı değil, Avrupa ve Amerika'da bile halkın %90'ı video olayının ne olduğunu bilmiyordu. Türkiye'de yapım şirketlerinden videokaset haklarını satın almaya başladım. Hiçbir yapımcı o günlerde video olayının ne olduğunu bilmediğinden bu hakların bedeline açıktan gelen para gözüyle bakıyordu. Beş yüz civarında filmin videokaset gösterim haklarını satın aldım. Videokasetlerin dağıtımını yapan bir şirket kurmaya karar verdim. Ertem Eğilmez, Nahit Ataman, İrfan Ünal, Recai Akçaoğlu, Şerafettin Gür ile Egemen Bostancı'ya fikrimi açtım; yapıtlarıyla şirkete ortak olmalarını temin ettim. Ulusal Video A.Ş. adında bir şirket kurduk. Benim şirketimin ve dışarıdan satın aldığım filmlere ek olarak ünlü yapımcı arkadaşlarımın filmleri, Egemen Bostancı'nın müzikalleri ve müzik şovlarıyla büyük bir liste oluşturduk.”⁴⁶⁸

Ulusal Video'nun kurucularından ve ortaklarından biri olan Şeref Gür, bu yeni teknolojinin, sektör içerisinde bir heyecan ve şaşkınlık yarattığını anlatır. Almanya'dan gelen ardı arkası kesilmeyen talepler sektörde yeni yapılanmaların da yolunu açar. Bir

⁴⁶⁸ Giovanni Scognamillo, **Bay Sinema, Türker İnanoğlu**, Türvak Kitapları 1, Nisan 2004, s: 299

furya şeklinde hemen hemen tüm yapımcılar ellerindeki bütün filmlerin video haklarını Ulusal Video olmak üzere başka aracı firmalara satarlar. Masrafların büyüklüğü karşısında ortaklıktan ayrılan Şeref Gür bu adımları şöyle aktarır:

“Ulusal’ın %20’si benimdi. %20 ortakım. %20 Türker ortaktı, %20, Arif ile Nahit(Ataman) ortaktı, %20’sine de Egemen Bostancı ortaktı. Beş kişiydik biz ortak olarak. Ulusal Video ismini de hatta Nahit ile ikimiz kurduk. Ben genel müdürüydüm. Teşkilatlanacağız, yapacağız edeceğiz falan filan. Bir baktım imkânı yok. Muazzam bir sermaye istiyor. Dedim ki ben ortaklığımı %10’a düşürün. Ama benden para istemeyin. Bir iki ay böyle gittik. Ne %10’u? İmkân yok ki! Muazzam para lazım..”

Gerekli olan bu para piyasada var olan filmleri satın almak için gereklidir. Şeref Gür şöyle devam eder:

“[...] Hem Türkiye’deki filmleri aldık. Selim Soydan’ın filmlerini aldık, Mine Filimin filmlerini aldık. Video haklarını aldık ki Türkiye’de dağıtacağız. Büro açtık, makinalar. Kasetler, kaset çoğaltma olayları. Teknik bilgi hiç bilmem. Hiç anlamadım. İşte oradan aldık birisini getirdik, buradan aldık birisini getirdik. Ama sonra düşündüm benim hiç bilmediğim bir iş. Bu mağazacılık gibi bir şey. Bir süre sonra dedim ki, kusura bakmayın kardeşim. Ben ne çalışabilirim ne bir şey yapabilirim. Affedin. Gel işte %5’ten falan dediler. Evvela ben ayrıldım, benden sonra Egemen, sonra İrfan ayrıldı. Sonra Atıf ile ikisi kaldılar ama bir süre sonra Türker yalnız kaldı. Hürriyet Milliyet falan, Türker devam etti.”⁴⁶⁹

Gerçekten de filmlerin dönüştürülebilmesi ve videokasetlerin satışa sunulabilmesi için teknik araç gereçler gerekmektedir ve bunların doğal olarak ithal edilmesi öngörülür. Sözü geçen yıllar, Türkiye’nin gerek ekonomik gerekse siyasal açıdan bir

⁴⁶⁹ Şeref Gür ile Kasım 2006’da yapılan görüşme

çıkamazda bulunduğu yıllardır. İhracat çok kısıtlı bir oranda gerçekleştirilebilmekte ve çok sıkı bir kontrolden geçmektedir. Dolayısıyla İnanoğlu'nun videokaset teknolojisinin ithalatı ile ilgili yaptığı başvurular, "lüks" sayılarak yetkililerce reddedilir. Film alma çalışmalarına devam eden şirketin ortakları, Şeref Gür'ün de ifade ettiği gibi artan masraflar ve giderler nedeniyle ortaklıklarını feshederler. Onların hisselerini Türker İnanoğlu kendisi satın alır. Ulusal Video'ya daha sonra Banker Kastelli gibi dönemin "flaş" ismi ve Hürriyet gazetesi genel yayın müdürü Nezih Demirkent ortak olarak katılırlar. Bu süreç içerisinde, Devlet Planlama Teşkilatı'ndan olumlu bir sonuç almak üzere Türker İnanoğlu çeşitli girişimlerde bulunur ve bir yakını vasıtasıyla bu birimin başında bulunan Turgut Özal'dan bir randevu almayı başarır. İlk görüşmede durum tespiti yapan Özal, İnanoğlu'na aynı günün akşamı bir başka randevu verir. Bu görüşmeyi yine Scognamillo'nun hazırladığı kitaptan İnanoğlu'nun ağzından aktaralım:

*"Sayın Özal beni kabul etmeyecek diye çok korkmuştum, oysaki o beni hazırlıklı olarak konuya vakıf uzmanlarıyla bekliyordu. Kendisi bir taraftan çay içip sandviç yiyor, bir taraftan benim konumla ilgileniyordu. Sonunda bana bir şartla ithalat izni verdi: önce Almanya'da Türk işçilerine kaset pazarlayacağım, sonra Türkiye'de çıkaracağım. Rahmetli, Türk işçilerinin ve çocuklarının Türk kültüründen, Türk örf ve adetlerinden kopmaması için benim teklifimi ideal bulmuştu. Oradan Ekrem Pakdemirli Bey'e telefon etti. "Sana Türker İnanoğlu'nu gönderiyorum, acil olarak işlemlerini bitirin" talimatını verdi."*⁴⁷⁰

Satın alınan filmlerin video formatına dönüştürülmesi için telesine edilmeleri gerekmektedir. Bu teknolojinin Türkiye'ye getirilmesi o döneme çok pahalıdır ve de sipariş üzerine imal edildiği için de çok uzun bir zaman alacaktır. Dolayısıyla Ulusal Video, Necip Sarıcioğlu'nun da belirttiği üzere filmleri geçici ihracat yoluyla İngiltere ve Almanya'ya gönderir. İnanoğlu şöyle anlatır:

⁴⁷⁰ Giovanni Scognamillo, a.g.e. ss: 300-301

“Londra’da “ITE Films Limited” adlı bir şirket kurdum. Almanya’da da Tahir Minareci firmasıyla temasa geçtim. Almanya, İsviçre, Hollanda, Fransa dağıtımını da Minareci Video’ya verdim. Böylelikle Özal’a verdiğim sözü tutuyordum. Filmlerin videokasetlerinin önce Avrupa’da dağıtımını yapıyordum. Türkiye’de de 1864 Ulusal bayisi kurdurarak büyük bir video zinciri oluşturdum. O günlerde iki-üç saat uyuyordum, haftada iki kere yurt dışına girip çıktığım oluyordu; Londra-Münih-İstanbul arasında mekik dokuyordum. Bir yandan da Türkiye’de bayilik sistemi için il il dolaşıyordum. Kasetler hazır olduktan sonra bir Almanya olayı organize edip, kırk iki gün sonra Türkiye’de video olayını patlattım.”⁴⁷¹

İnanoğlu’nun ifade ettiği gibi, tam bir “patlama olur”. Bu durum yalnızca Türkiye içerisinde değil, aynı zamanda da Almanya’da da büyük ilgi görür. Bu işlere atılan ve biraz ticaretten anlayan Almanya’da yaşayan Türkler, piyasadaki filmlerin Almanya’da gösterilmek üzere video haklarını almak için Ulusal Video ya da Estet Video gibi büyük kuruluşlara başvururlar. Kadri Yurdatap da İnanoğlu’na ek olarak film taleplerinin nasıl gerçekleştiğini aktarır:

“Aracılar geldiler Türkiye’ye, Türk filmlerini Almanya’ya aldılar. Önce, eski stoklarımızı aldılar, daha sonra da Türkiye’de de bu salgın haline geldi. Her mahallede bir video kiralama dükkânı açıldı. Bir kaç tane şirket kuruldu, Ulusal Video gibi, Estet Video gibi... Bunlar Türkiye ve Alman pazarına satış yapıyorlardı. Alman parasıyla film yapıyordu. Ve bu insanlara küçük bir kar bırakılıyordu.”⁴⁷²

Ancak biraz hızlı gelişen bu pazar, yapımcıları hazırlıksız yakalar. Filmlerinin video haklarının bedeli çoğu zaman biraz el yordamıyla ve tesadüfler sonucunda belirlenir. Şeref Gür bununla ilgili bir anısını aktarır:

⁴⁷¹ A.g.e. s: 302

⁴⁷² Kadri Yurdatap ile Nisan 2005’te yapılan görüşme

“Dedim ki tamam, herkes anonim şirket. Bütün herkes satsın filmlerini, bütün haklarını. Buradan sattıkça verelim. Yani öyle bir şey yapalım. Öyle bir teşkilat kuralım ama film başına ne kıymet verelim? Sende var 10 tane Kemal Sunal, bende var bir tane. Yahut hiç yok. Bunların bir değeri yok. Ama herkesin ayrı ayrı (satsın). Bana güveniyorsanız yapalım. Tamam dediler. Sana yetki verdik kardeşim.[...]Biz bunları konuşurken Türker telefon açtı. Abi dedi, Minareci diye biri var. Filmlerimi istiyor dedi, fakat ben dedi, filmlerimi avansı da aldım sattım. Yüzüm de tutmuyor dedi. Kırmak istemiyorum Kemal Ilıcak’ı. [...] Tabii, dedim ama ne yapayım? Abi dedi, atlat ama kibarca. Ben onu (Minareci) aldım, Nişantaşı’nda bir yerde yemek yedik. Adam hakikaten Almanya’da ama çok tüccar, beyefendi bir adam, Minareci. Başka işleri var, konserler falan. Adam bayağı düzeyli bir insan. Baktım ki adamı kandırmaya falan gerek yok. En doğrusu doğru konuşup biraz olmayacak şekle sokmak. Dedim ki, çok şey var. Beş şirketin, hepsi ayrı ayrı. Siz bana müsaade edin dedim. Onlarla görüşeyim. Nasıl alırsınız edersiniz falan. Listeler hazır mı dedi? Hazır dedim, siz de bakın, bir inceleyin. Olur dedi, ne zaman buluşalım? Siz ne zaman arzu ederseniz, ben hemen bu akşam onlarla konuşurum dedim. Yarın bulaşalım dedi. Ertesi gün geldi. Telefon ettim. Arif dedi ki, işte 6 bin marktan aşağı vermem, diğeri 5 binden aşağı vermem falan. İşte öyle paralar söylendi. Sizin dedi? 3 tane film var o zaman. Vesikalı Yarım, Kader Böyle İstedim, bir de .. bir tane daha var. Ben de bir miktara bırakırım dedim kendi filmlerimi. Siz bunları alın, bunları nasıl olsa hallederiz. Bunlar o ayarda filmler değil. 3 tane, yani adet olarak, güçlü değil. Şimdi Türker’inkinden başlayalım, Türker dedim hepsine 10 bin mark istiyor, vermesin diye parayı. Ayırım da yapmıyor. Hiç, siyah-beyaz, renkli ayırmam diyor, liste halinde veririm, %50’sini de peşin isterim diyor dedim. Adam durdu, evet dedi, bunlar ne istiyor? Valla dedim, Arzu film, 12 istiyor dedim. O da %50’sini peşin istiyor. O da ayırmıyor. İrfan bey de 12 istiyor dedim. Çok para istiyor bunlar dedi...Peki dedi, mukavelelerini yapalım. Ben hem telefon açtım bunlara.

Dedim böyle böyle...Çıldırıldılar hepsi birden ve mukavelelerini de yaptılar. Artık ondan sonrasını hiç bilmiyorum. Adam dedi ki bana “size beş bin marklık çek verebilir miyim?” Hayır dedim ben. Ben hakikaten Necip Sarıcı’ya söz vermiştim. Necip’e ikişer bin Mark’a verdim ben, neyse, helal olsun... Bunları verdik, yer tutmak üzere, Harbiye’de iki tane yer var bakıyoruz. Bir de mobilya bakıyoruz, falan filan. Harbiye’den çıktık, adamın biri arkamdan “Şerafettin Bey, Şerafettin Bey” diye sesleniyor. “Şerafettin Bey” olunca ya askerliktir ya da maliyedir, korkarım. Geldi, dedi ki, sizi iki gündür arıyorum. Buyurun dedim. Dedi ki, siz dedi film işlerine bakıyormuşsunuz. Benim bir ortağım var dedi. Dedim ki, valla o iş bitti. Siz, yemeğe mi gidiyorsunuz dedi, evet dedik. O adamı almış geldi. Kalantor bir adam. Alman. Aynı filmlere 15’er bin Mark teklif ediyor! Ve peşin hepsi. Kimse ne olduğunu bilmiyor, kaç para alındığını. Demek ki orada bir piyasa var. Onlar bu piyasanın içerisinde. Biz buradan oraya ahkâm kesiyoruz. Hiç kimse orada bir büro açıp teşkilatlanamadı.”

Şeref Gür’ün de yukarıda belirttiği gibi, Türkiye’deki firmalar Almanya’da doğrudan büro açamazlar. Satışlar, Almanya’da yaşayan Türklerin kurdukları aracı firmalar vasıtasıyla gerçekleşebilmektedir. Bunun yanında Sarıcıoğlu’nun daha önce değindiği gibi, Ümit Utku, Saner Film gibi Yeşilçam’ın önemli isimleri doğrudan Almanya’ya yerleşerek video ticaretini yaparlar ve Yeşilçam sistemine uygun bir dağıtım sistemi geliştirirler:

“Ticareti nasıldı? Önce satıştı. Benim gördüğüm en yüksek rakam, bir filmin 185 Mark’a satıldığıydı. Ümit Utku’nun, Saner Filmin falan. Diğerleri de kiraya veriyorlardı. Bunlar orada bulunup, işin hemen başında. Bölgeler ortaya çıktı. Dağıtımcılar diye bir yöntem bulundu, minibüslerle. Bunlar büyük avanslar verdiler yapımcılara. Türkiye’den bizimkiler gidince, oradaki uyanıklar bölgelerden avanslarla yapımcıların ayağına gelip, aman bize film ver diyorlardı. Talimat veriyor, avans alıyor, para alıyor, işletme avansı alıyor, kasetlerin

parasını nakit alıyor. Sen şuraya 100, 300, 500 şuraya. Stüdyoya talimat veriyor. Stüdyo bunları basıyor, sonrada dağıtılıyor. Müthiş bir ilgi.”⁴⁷³

Ulusal Video İngiltere’de ayrı bir şirket kurar, yöneticisi de Giovanni Scognamillo’dur. Scognamillo, sistemin işleyişi ile ilgili önemli bir noktanın altını çizer:

“(Almanya’dakilere) master kaset veriliyordu onlar çoğaltıyorlardı. Aynı şeyi Londra’da da yaptık. Orada bir İngiliz şirketi kurduk. Ben yöneticisiydim. Orada da en azından Londra’daki Kıbrıs Türk bölgesi için filmler temin ettik ama pek başarılı bir çalışma olamadı çünkü Almanya’dan gelen korsan kasetleri hiçbir şekilde engelleyemedik. Korsan kasetler daha çok Almanya’dan geliyordu. Yani bizim çıkartmak üzere olduğumuz kaset, bir hafta önce Almanya’dan gelmiş oluyordu.”⁴⁷⁴

Scognamillo’nun da aktardığı gibi, her ne kadar teşkilatlanma yolunda bir adım atılmış olsa da yurt dışında oluşan bu pazarı denetlemek çok zordur. Özellikle Almanya’da bu işe el atan yüzlerce küçük girişimci bir anlamda Şeref Gür’ün de işaret ettiği gibi piyasayı kontrolleri altına almışlardır. 1980’li yıllara kadar videokasetlerin yanı sıra sinema salonlarında filmler gösterilmeye devam eder. Ancak ilgi giderek azalır, salonlar kirası karşılanamayacak hale geldiğinde de yavaş yavaş kapanır.

Bu durumu Nuri Sezer şöyle açıklar: “[...] Evlerinde rahat bir ortamda izlemeyi tercih ediyorlardı sanırım. Çünkü video başladığında sinema hala devam ediyordu. Sinema salonlarında filmler gösteriliyordu. Ama sinema olayı bitti. Herkes kendi evinde gecede iki-üç film seyrediyordu. Video öncesinde kiralanan sinema salonları tıklım tıklım dolardı.”

Salon işletmeciliği yapanlar da video piyasasına adım atarlar. Özellikle 1980’lerden sonra aralarından bazıları yeni dağıtım yöntemleri geliştirerek rekabet ortamının iyice kızışmasını sağlamışlardır. Bu yöntemleri Sarıcioğlu aktarır:

⁴⁷³ Necip Sarıcioğlu ile 14 Mart 2007’de yapılan görüşme.

⁴⁷⁴ Giovanni Scognamillo ile Nisan 2007’de yapılan görüşme

“Bu arada aynı işletmeyi yapan Türkler, kaset kiralama işine girdiler. Üç kaset alıyordu, parasını da peşin ödüyordu, sonra getiriyordu yenisini alıyordu. Böyle yürüyordu. Sonra çok çok uyanık biri, Sabri Demirdöven, (İstanbul TV, İstanbul Radyo’yu kurdu). Koç grubunda çalışırken bir staj için Almanya’ya gidiyor, orada bu işleri görüyor, hemen sistemin içine atlıyor. Stüdyo kuruyor. Alman Televizyonu onunla bir belgesel yapıyor hatta. Seri imalat yapıyor ve ilk defa posta yoluyla satış sistemini gerçekleştiriyor. Çok tutuyor. Postacı geliyor, parasını tahsil ediyor, paketini veriyor. Filmleri merkezden alıyordu. Hemen uyandı, paraları da kapınca İstanbul’a geldi, film haklarını, Almanya Video haklarını aldı. O para da iyi rakamlardı. Artık 80’lere doğru filmler çekilmeden avanslar toplanmaya başlandı. Bölge işletmeciliğindeki gibi. Almanya’da bizim bir bölgemiz oldu.

Sonra Katibim Video (Hamburg kökenli) Faruk ve Erol Karşı, iki akraba. Hemen sanayi yatırım sistemine giriştiler. Dolum stüdyosu yaptılar. Onlar da İstanbul’a geldiler ve film talebinde bulundular. Almanya’dan dört, beş alıcı çıkınca (Minareci, Sanver...) burada fiyatlar arttı. Neredeyse bir filmin yapımı kadar video hakları istenmeye başlandı. Avans veriyorlardı, sözleşme yapıyorlardı.

Video hakları önceden satılan filmlerin yanı sıra, bazı işletmeci ve yapımcılar doğrudan video formatında film üretilmesinin daha ucuza mal olacağını düşünürler. Bu durum, elde var olan büyük filmlerin bir anlamda tüketilmesi sonucunda ortaya çıkar. Bu işleyiş kısa bir süre içerisinde irili ufaklı birçok yapım şirketinin kurulmasına neden olur.

“Büyük işler bitince, Arsel Video olan Arif Bey, Ştuttgart’ta merkezi buradaki bir ortağı ile iyi bir yapımcı oldu. Bize avans veriyordu ve 16 mm’lik film çekmemizi istedi. Böylece 16 mm’lik film çekimleri başladı. Ama çekim sebebi Almanya’daki video hakları içindi. Bunu yapan da sinema içindeki ufak sektördü. Film başına o zamanın parasıyla 5000 TL

*kazanıyordu. Mutlu oluyordu. Avans alıyordu. Negatifleriyle teslim ediyordu. Mülkiyet hakkı doğdu*⁴⁷⁵.

Maliyetlerin düşmesiyle birlikte sektör ardı ardına anlaşmalar yapmaya, seri halinde filmler üretmeye başlar. Başlangıçtaki sürecin tersinde, bu sefer Almanya’da çalışan Türk video firmaları Türkiye’de şubeler açmaya, beraberlerinde de teknik donanım getirmeye başlarlar⁴⁷⁶ ve Almanya’dan gelen talepleri iletirler.

*“Bu filmler sadece Almanya piyasası için yapıldı ve bu filmlerin sinema versiyonu olmadı. Aşağı yukarı 500 ile 1000 arası 16’lık film yapıldı. Dublajı, çekimi ekonomik yapıldı ama bunlar Almanya’da dağıtım pazarı buluyordu.”*⁴⁷⁷

Filmlerin doğrudan video formatında çekilmeye başlandığı bir dönemde faaliyet gösteren yönetmen Ömer Uğur bu taleplerin Yeşilçam’da var olan bölge işletmeciliğine benzer bir şekilde işlediğini vurgular. Almanya’daki aracılardan Türkiye’deki firmalara taleplerini bildirdiklerinden bahseder. Uğur, çoğu zaman dört-beş filmlik paketler üzerinde gerçekleşen bu anlaşmalara göre bir avans verildiğini, ilk üç filmin gelen talepler doğrultusunda çekildiğini, kalan bir veya ikisini de yapımcı firma ya da yönetmenin belirlediklerini belirtir. Bu sonuncuların kalitesinin genellikle daha düşük olduğunun da altını çizer. Ayrıca, bu listelerin ilk sıralarında yer alan filmler çoğu zaman negatif, yani 35 mm’lik çekilirken, diğerleri doğrudan video için çekilen filmlerdir.⁴⁷⁸ Bunun yanında Kadri Yurdatap da yapımcılar olarak doğrudan Türkiye’deki firmalarla çalıştıklarını belirtir. “ [...] Ve diyorduk ki, “biz Ulusal Video’ya 5 film yapacağız. Ve bu beş filmin içinden ne istersek yapabiliyorduk.”⁴⁷⁹

Ömer Uğur’un da altını çizdiği gibi, “yapılan filmlerin büyük çoğunluğu küçük bütçeli ancak çarpıcı konulara sahiptirler”.

⁴⁷⁵ Necip Sarıcioğlu ile Mart 2007’de yapılan görüşme

⁴⁷⁶ Nilgün Abisel, a.g.m. s: 110

⁴⁷⁷ Necip Sarıcioğlu ile Mart 2007’de yapılan görüşme

⁴⁷⁸ Ömer Uğur ile Ocak 2005’te yapılan görüşme

⁴⁷⁹ Kadri Yurdatap ile Nisan 2005’te yapılan görüşme

Sayıcı çok ve acele çekilen bu filmlerin nitelikleri- Şeref Gür üç günden söz eder- Ömer Uğur'un da ifade ettiği gibi çoğu zaman düşüktür. Şablonlar üzerine kurulmuş, akıcılığı olmayan, ses ve görüntü kalitesi çok düşük filmler yapılır. Ayrıca yarı-profesyonel yöntemler kullanıldığından laboratuvar, baskı gibi maliyetleri arttıran teknik gereksinimlere ihtiyaç duyulmaz. Yine bölge işletmeciliği sisteminde olduğu gibi, verilen avans miktarları filmlerde oynayacak oyunculara göre değişir. Ancak buradaki “avans” Yeşilçam'da olduğu gibi gösterimler üzerinden alınacak komisyon üzerinden değil, doğrudan doğruya filmlerin gösterim haklarının satın alınması üzerinden hesaplanmaktadır. Başka bir ifadeyle, bölge işletmecileri, yapımcılara verdikleri avanslarla filmlerin gösterim haklarını satın almıyorlardı, gösterimlerden elde edilen gelir üzerinden almaları gereken komisyon ücretinin, bir yüzdenin avansı söz konusuydu. Oysa, video filmlerine ödenen avanslar filmin gösterim haklarının belirli bir süre için dağıtımçıya devredilmesini içermekteydi⁴⁸⁰.

Görüldüğü üzere, video neredeyse durmuş olan Türk sinema endüstrisini kamçulamıştır. Kadri Yurdatap'ın da altını çizdiği gibi:

“[...] Eskiden sinemalarda bir piyasa varken, video çıkınca iki piyasamız birden oldu. Paramızın yarısını Türkiye'den, yarısını Almanya'daki gösterimlerden aldık.” [...] “ % 40'ını Almanya, %60'ını Türkiye karşılıyordu. Üstüne para kalıyordu. Ekonomik olan da üstüne film yapıyordu. Almanya'dan gelen bir firmaya ilk on filmimi sattım ben. Bir milyon lira aldım. O para benim ana sermayem oldu. Sıfırlamıştım. Sonra paramı dikkatli kullandım ve büyüttüm. Ben diğerleri gibi sadece video gösterimi için film yapmadım, sinema gösterimleri için film yaptım”.

⁴⁸⁰ Ömer Uğur ile Ocak 2005'te yapılan görüşme. Ayrıca bkz, Nilgün Abisel, a.g.m. ss: 113-114

Buna ek olarak, Ömer Uğur, seks furyası sırasında sektörü terk etmiş kişilerin yeniden geri dönmesine neden olduğundan bahseder:

“[...]Demek istediğim, aslında 77’de ölmüş olan, krize girmiş, can çekişen sektöre. Aslında bir sektörün, aslında insanların büyük bir çoğunluğu, 77’den 80’den sonra insanların büyük bir çoğunluğu mesela kopup gitmiş. Kameramanı, oyuncusu... Mesela çok ilginçtir, bu oyuncular hep bir yerlerden bulundu getirildi tekrar. Kuyumcusu, kuyumculuk yapan. Yani adam bırakmış gitmiş bu işi, kuyumcu dükkânı açmış. Şimdi mesela öbürü gitmiş bilmem ne yapmış. Yani herkesi gittiler bir yerlerden topladılar geldiler. O 77’den sonra bu seks filmleri furyası sırasında bir sürü insan bu işlerde çalışmayı reddetmiş ve gitmiş. Dolayısıyla da bunlar bir yerlerden toplandılar geldiler. Yani sektöre bir canlılık getirdi. Sonunda video mideo, sonunda yılda 60-80 film çekiliyordu yani, hatta daha da fazla. Anlatabiliyor muyum? Dolayısıyla sektörde bir kan deveranı başladı”⁴⁸¹

Ancak daha önce de ifade ettiğimiz gibi eksik yapılanma, ciddiyetsiz yaklaşımlar, çoğu yapımcı ve dağıtımçı firmanın kaba bir tabirle kolay yoldan “parayı vurma” sevdası nedeniyle kısa sürede bu iş çığırından çıkmıştır. Necip Sarıcioğlu’nun da belirttiği üzere:

“Türkiye’de bir şeyin çok patladığı zaman 6 ay ile 1 senedir. Sonrasında haksız rekabet girer işin içine. Herkes o işin içine dalar. Almanya içinde çok fazla yaygınlaştı kaset dağıtımıcılığı, bölge işletmeciliği. Paralar ödenmiyor, kaçırılıyor”.

Sarıcioğlu, Türkiye’de doğru düzgün bir hesap tutulamazken Alman hükümetleri kaçırılan bu paraların hesabını sorduğunu belirtir ve bir örnek verir:

⁴⁸¹ Ömer Uğur ile Mayıs 2009’da yapılan görüşme

“Resmiyete girmemiş paraydı. Ama sonra Almanya bunu sorguladı orada çalışanlara. Sen Londra’ya para göndermişsin. Dekontta görünüyor ama neden? Birçoğu ceza gördü bu nedenle. Arif bey hapis yattı mesela. Mukbil beyin evini, her varlığını aldılar. Çok acımasız Alman kanunları. Ve Almanya’ya girişleri yasaklandı. Türk usulü çalışmayı, bakkal kasap hesabını çok sorguladı. Hesabını veren çok az çıktı veremeyen Türkiye’ye kaçtı. Teknik anlamın dışında sinemaya bir yatırımları olmadı. Günlerini gün ettiler. Mesela ben Ahmet bey’den 10bin mark alacağım, Ahmet bey sizi ağırlıyor, trenden uçaktan alıyor, bir kaç yere gidiyorsunuz. Parayı istediğinizde kıvırıyor. “İşte bana şu gelmedi, şu ödenmedi...” . Almanya’da da çekler dönmeye başladı. Güvensiz hale geldi. Buranın oraya yansımasıdır bu aslında. Yeşilçam’ın senetleri çok meşhurdur. Verir alır onu. Bu senetlerin %70’i sağlam değildi. Bir yere kullanır falan, hadi hacizler gelir...Çok sıkıntı çekilmiştir. Bankerler oluşmuştur. Meşhur Manukyan, Yeşilçam’ın senetlerini paraya çevirir. Almanya’da aynı sistemler kuruldu. Alınan senetler ödenmedi, mallar kaçırıldı. Aslında Türkiye’ye iyi bir şekilde yansımadı. Bir tek belki de sektörde teknik kadroda çalışanlar için fark etmiştir.”

Yapılan anlaşmaların büyük çoğunluğu açık hesap gerçekleştiriliyor. Çoğu zaman hesap tutulmuyor. Bir yandan Türk sinemasını finanse edip batmak üzere olan birçok firmaya can simidi olan özelde video, genelde Almanya pazarı, sonunda atılamayan ya da yanlış atılan adımlar nedeniyle bir furyadan öteye gidemez. Bu pazarın doğru bir şekilde organize edilememesinden dolayı birçok yapımcı zor durumda kalır. Bu durumla ilgili olarak Arif Keskiner bir örnek verir:

“Öyle durumlar da söz konusu oluyor ki, bireysel olarak yaptığınızda, paranızı alamayabiliyorsunuz. “Yılanı Öldürseler”i Fransız televizyonu istedi, aracı bir Fransız firması vasıtasıyla verdik. 15 gün arayla 2 defa gösterime soktular filmi, ama aracı bize paramızı

vermedi. Kiminle çalışacağınızı bilemiyorsunuz. O yüzden, bu işle uğraşan, yetkili birilerinin olması gerekir.”⁴⁸²

Necip Sarıcioğlu furyanın sonlarını şu şekilde özetler:

“Almanya pazarında da dönen para o dönem için Avrupa pazarında dolaşan 150 milyon marka ulaşabilir. Almanya’dakiler videoya “bakmak” derlerdi. (Neye bakacağız) Bakacakları şeyler de kötü olunca ticaret giderek azaldı. Zaten oradan buraya gidiş gelişler kolaylaşınca, onlar gelip istediklerini götürdüler”. [...] “Ama dediğim gibi, iş ayağa düştü. 1990’lara kadar Almanya, Türkiye’deki film kaynaklarını tüketti. Hem kopya olarak hem video hakları olarak. Mübala etmeyeyim ama 300’e yakın negatif kayboldu orada, geri gelmedi. Türk sinema tarihinde önemli filmlerdi bunlar.

Görüşmeleri gerçekleştirdiğimiz kişilerin hemen hepsi, kaybolan bu filmlerin yanı sıra, video filmlerinin satışlarından elde edilen paraların sinemaya geri dönmediğini de ifade ederler. Kadri Yurdatap, filmlerinin video hakları sayesinde yeniden film üretebildiğini anlatırken çoğu yapımcının bu paraları sefahatte kullandıklarını söyler.

“...Herkes istediği yere yatırdı. Adamın Berlin’de lokantası vardı, geldi Antalya’da otel kurdu”. Benzer bir noktaya Necip Sarıcioğlu da değinir: “Almanya’da pazar düşünce buna kalibre olmuş firmalar biraz müşkül durumda kaldılar. Sinema bitti, video bir kaç fenik’e düştü. Bu işle uğraşanlar da sektör değiştirdiler. Mesela Mukbil Saner Anadolium Gıda Pazarı diye bir market açtı. Başka işi beceremediler.”

Yaptığımız görüşmelerden yola çıkarak Almanya’ya yönelik sinema pazarının niteliklerini özetlersek her şeyden önce doğrudan sinema filmlerinin gösterimlerinden çok, video pazarının Türk sinema endüstrisine taze bir kan getirdiğini söylemek gerekir.

⁴⁸² Arif Keskiner ile Haziran 2007’de yapılan görüşme

Çoğu yapımcı için “öldü” sayılan sinema filmleri, Almanya’da ithal edilen video teknolojisi sayesinde hem Türkiye’de hem de başta Almanya olmak üzere yurt dışında yeniden kullanılabilir ve hatta para kazandırabilir hale dönüşür. Bunun yanında 1960’lı yıllarda düzenlenen gösterimler, ilk olarak Münih merkezde, tren istasyonlarının (Bahnhof) yakınlarındaki sinema salonlarında gerçekleştirilir. Türkiye’den Almanya’ya göç eden işçilerin büyük çoğunluğu Münih’e gider. Dolayısıyla, Türk filmlerinin gösterimlerindeki izleyici sayısının diğer bölgelere oranla daha yoğun olduğu bu şehirde, Türklerin uğrak mekânı olan tren istasyonları çevresindeki salonlarda düzenlenmiş olması doğaldır. Almanlardan kiralanan salonların gişe gelirleri kiralayan Türk’ün olacak şekilde anlaşmalar yapılır. Öncelikli olarak, işçilerin gösterimleri takip edebilmeleri için hafta sonları belirli seanslar için kiralanır. Giden filmler, Türkiye’de o sene ya da daha önceki yıllarda üretilmiş filmlerin kopyalarından oluşur ve büyük ilgi ile karşılaşır. İlk dönemde gerçekleştirilen bu ticaretin işleyiş şekli Almanya’da birinin gelip, firmalardan çok cüzi bir fiyata anlaşıp kopya satın almasıyla yürür. Sistem güven üzerine kurulu olduğu için açık hesap çalışılır. Almanya’da ve hatta Avrupa’nın başka ülkelerinde yaşayan Türklerin sayısı artınca film pazarı da gelişir. Beş büyük işletme kurulur. Hatta bunların arasına bir de Alman katılır. Almanya’ya iki bine yakın kopya gönderilir. Büyük depolar tutulup, diğer ülkelere (Londra, Hollanda) sevkiyat yapılır. O ülkelerdeki gösterimleri takip etmek üzere şirketler, kendi adamlarını görevlendirir.

1970 sonlarında video furyası sinema sektörünü etkiler. Hemen hemen bütün yapımcı firmalar bu furyaya dahil olurlar. Filmlerin Almanya’da gösterim ve video hakları çok yüklü paralara satılır. Yeşilçam’da olduğu gibi bölgeler kurulur ve bu bölgeler içerisinde filmler dağıtılır. Başlangıçta, varolan filmlerin tele-sine edilerek videoya dönüştürülüp, gösterim haklarının satın alınması şeklinde işleyen pazar 1980’lerin ortalarından itibaren dağıtımçıların, yapımcılara avans vererek film sipariş etmesiyle devam eder. Filmlerin alıcıları çıkınca fiyatlarda da bir artış söz konusu olur ve neredeyse bir filmin yapımı kadar video hakkı istenir. Buna paralel olarak da videokaset kira ve satış fiyatları da çok yükselir.

Çok hızlı gelişen bu pazar, doğru organize edilememiştir ve kurumsal bir yapıya sahip değildir. Birkaç büyük firma dışında işlemlerin çoğu kayıtsız yapılır. Alman

Devleti de bankalarda yapılan işlemler nedeniyle insanlardan hesap sorar. Birçoğunun Almanya ile ilişiği bile kesilir.

i) Gönderilen filmlerin nitelikleri

Türkiye’de gösterime giren hemen hemen her film Almanya’ya gönderilir ancak bunlar arasında “öncelik” sahibi olanlar vardır. Tercih edilen filmler daha çok Yeşilçam melodram ve güldürüleri olur. Daha “sosyal içerikli” olarak tanımlayabileceğimiz filmler, Türkiye’deki gösterimlerinden çok sonra yurt dışına çoğu zaman da video kanalıyla gönderilir. Bugün Almanya’da yaşayan ve Türkiye’de bir dönem yapımcılık ve yönetmenlik yapmış olan Nuri Sezer, bu durumu şöyle ifade eder:

“Filmler buraya çok geç geldi. “Otobüs” mesela... Film yapıldı, Türkiye’de gösterime girdi. Taa neredeyse on sene sonra buradaki vatandaşlara indi video kanalıyla. Sinemada gösterilemedi. Mesela bizim yaptığımız, “Gül Hasan” bir tek İşveç’te gösterime girdi. Başka yerde sinemada gösterilemedi. Video da çok geç geldi..”

Genel olarak Türkiye’de sinemada gösterime giren ve çok tutulan filmlerin büyük çoğunluğu, daha önce de ifade edildiği gibi, klasik Yeşilçam özellikleri taşıyan filmlerdir. Birçok ülkede olduğu gibi, toplumun sorunlarına “daha gerçekçi” bir bakış açısıyla yaklaşan, onun sorunlarını dile getiren filmler yankı uyandırmasına rağmen gişede çok başarılı olamazlar⁴⁸³. Ana hatlarıyla, gündelik hayatın zorluklarından bir anlamda sıyrılmak için sinemaya giden izleyicinin, beyaz perdede de bu sorunlarla yüzleşmek istememesi olarak açıklayabileceğimiz bu tutumun, benzer bir şekilde yurt dışında yaşayan vatandaşlarda da görüldüğü yapılan görüşmeler doğrultusunda

⁴⁸³ Sinema tarihinde toplumsal içerikli filmlerin öncüsü sayılan İtalyan Yeni Gerçekçi Akımı’nın günümüzde dahi en önemli sayılan filmlerinin, gösterildikleri dönemlerde gişede çok büyük başarılar elde edemedikleri tespit edilmiştir. Bu konuyla ilgili bakz Reymond Borde, André Buissy, Le Néoréalisme Italien, Une expérience de cinéma social, Cinémathèque de Lausanne, 1960. Benzer bir durum, Türkiye’de çekilen ve “Toplumsal Gerçekçi” olarak adlandırılan “Bitmeyen Yol” (Duygu Sağıroğlu-); “Karanlıkta Uyananlar” (Ertem Göreç-1965?) gibi filmler sansürün pençesinden kurtulduktan sonra da “izleyicinin sansürüne” takılmış olduklarını söyleyebiliriz. Halit Refiğ, Ulusal Sinema Kavgası, Hareket yayınları, İstanbul, 1971

söylenebilir. Çalışmamızın çerçevesinin dışında kaldığı için daha ayrıntılandırılmayacak bu yaklaşımı belki de, yurt dışındaki vatandaşların anavatanları ile ilgili hafızalarında sakladıkları “hayalî” imgelerin bu filmlerle zedelenmesine gösterdikleri tepki olarak yorumlamak mümkün olabilir.

Bu görüş ile ilgili olarak yapımcı Arif Keskiner, Tunç Okan’ın *Otobüs* filmi ile ilgili gerek yurt dışında gerekse yurt içinde yapılan eleştirileri aktarır:

“Almanya’yla bağlantılı olarak göç olayının sinemaya yansımaları, çok fazla olmadı. Birkaç tane film yapıldı. Toplasanız on-oniki tane film yapıldı bütün o süreç içerisinde. “Almanya Acı Vatan”, “El Kapısı” falan, bizim de içinde bulunduğumuz filmler...Otobüs de onlardan bir tanesi ve hatta en önemlisi galiba. “Otobüs” te de öyle bir hikâye var biliyorsunuz. Türkiye’den götürülen işçiler nasıl istismar edildi, İsveç’te, Stockholm’ün bir meydanında öyle bırakıldı. Güzel bir film, yurt dışında da çok ödüller aldı, Türkiye’de de aynı şekilde çok konuşuldu.

O filmde matrak bir şey vardır. Aziz Abi (Nesin), o filme çok karşı çıkmıştır. Aleyhinde yazılar yazmıştır. Ben de bu filmin üstüne neden bu kadar yüklendiğini kendisine sordum. Dedim ki, Aziz Abi, neden bu filmin bu kadar üstüne gittin. Sen o kadar yazılar yazdın bak gene de o film patladı gitti. “Benim yazdığım yazılar sayesinde olmuştur o. Komisyon isterim” dedi. Sonradan öğrendiğim, Aziz Abi Bulgaristan’a gittiğinde, buradan önce orada oynamış film, oradaki Türk kökenli yazarlarla birlikte seyretmiş filmi. Aldığı tepkiler olumsuzmuş. Demişler ki “Türk halkını kötü gösteriyor bu film.” Onların vatan özlemi var, her zaman Türkiye’yi düşünüyorlar, oysa bizim başka bir gerçeğimiz var. Özellikle oranın dolduruluşuna gelerek o yazıları yazmıştı.”⁴⁸⁴

Arif Keskiner’in aktardığı bu anekdot, bir yandan Türk sinemasında göç konusuna toplumsal boyutuna kıyasla neden daha geç değinildiğine de bir anlamda açıklık

⁴⁸⁴ Arif Keskiner ile Haziran 2005’te yapılan görüşme.

getirmektedir. Her şeyden önce göçmen kimliği izleyiciye çok eğlenceli bir görüntü sağlamaz. Göçmen, köyünden gelip büyük şehirde karşılaştığı sorunları komedi klişe bir takım unsurlarla ele alan filmlerin dışında, alışlagelmiş Yeşilçam tiplemesinin dışında bir görüntü sunar⁴⁸⁵. Bunun yanında yaşadığı sefaletin, içinde boğulduğu koşulların bu kadar açık bir şekilde gözler önüne serilmesinden hoşlanılmaz.

Göçmenlerin tepkileri yalnızca kendi sorunlarını işleyen filmler, yani göç konusunu ele alan filmlere karşı değil, ülkelerinin zor koşullarını anlatan filmlere karşı da olur. Bununla ilgili bir örnek, Fransa'daki göçmenlerin kültürel ihtiyaçları konusunda *Cinemas de L'Emigration* dergisinde yayınlanan bir yuvarlak masa tartışmasından verilebilir: Fransa'nın Brest kentinde bulunan bir Türk kültür merkezinde düzenlenen bir sinema gösterimi sırasında, Yılmaz Güney'in *Zavallılar* (1974- Güney Film) filminin oynatıldığı ve filmin sonuna doğru salonun büyük bir kısmının çıktığı aktarılır. Film gösterimini düzenleyen animatör, daha sonrasında onlara ne tür film izlemek istediklerini sorduğunda "eğlendirici" cevabını almıştır⁴⁸⁶. Bu duruma, aynı derginin başka bir sayısında yer alan yuvarlak masa tartışmasında da yer verilir⁴⁸⁷. Gaye Petek-Şalom, Jack Şalom, Yavuzer Çetinkaya ve derginin o sayısının editörü olan Christian Bosséno tarafından gerçekleştirilen tartışmada göçmenlerin bu tavırlarının bir tabudan çok bir mahremiyetten, bir utanmadan kaynaklandığı ifade edilir. Katılımcılara göre, özlem içerisinde oldukları anavatanlarının yoksulluğunu gösteren filmlere karşı genel bir tahammülsüzlük söz konusudur. Her ne kadar bu gerçeklerin farkında iseler ve ülkelerini tek etmelerinin nedeninin bu yoksulluk olduğunu bilseler bile, sinemada bununla yüzleşmek istememektedirler. Başka bir bakış açısı da gerek yurt dışında gerekse Türkiye'de yaşayan göçmenlerin "göç" konulu filmlere karşı tutumlarını gurur ile açıklar⁴⁸⁸. Bu tutumun hemen hemen her göçmen tabakasına ait olduğunu savunan Gaye Petek-Şalom, Arif Keskiner'in tespitini destekler bir biçimde, bu kitlelerin anavatanlarına duydukları özlem nedeniyle, onu "idealize" ettiklerini ifade eder.

⁴⁸⁵ Mehmet Basutçu, , "Le cinema turc et ses migrants", Hommes et Migration, no 1212 Mart-Nisan 1998, s: 141

⁴⁸⁶ Table Ronde 3, "Les besoins culturels des immigrés", içinde Guy Hennebelle (ed), **Cinemas de l'Emigration**, CinémAction n: 8, Yaz 1979, L'Harmattan, Paris, s: 232

⁴⁸⁷ Table Ronde, "Les films sur l'émigration turque", içinde Christian Bosséno (ed) *Cinemas de l'émigration* 3, CinémAction n: 24, Ocak 1983, ss: 103- 108

⁴⁸⁸ a.g.m. s: 105

Göçmenin gözünde memleketi en güzel ülkedir ve misafirperverdir. Göçmelerinin nedeni sefalet değil, iştir. Dolayısıyla anavatanlarını “kötü” gösteren filmlere ilgi gösterilmez.

Otobüs filminin etrafında yaratılan polemiklerden görebileceğimiz gibi benzer bir tepkinin, ülke aydınları ve hatta filmin kendi ekibi tarafından da verildiği de söylenebilir. Film hakkında Aziz Nesin’in olumsuz düşünceleri olduğundan söz etmiştik. Benzer düşüncelerin Türkiye’deki diğer yazarlar ve yönetmenler tarafından da desteklenmesi söz konusudur. Genel olarak filmin Batı’ya yaklaşımının beğenildiği tartışmalarda, söz konusu “göçmenlerin temsili” olunca filme yaklaşımlar daha katı olur. Örneğin film hakkında Demirtaş Ceyhun “[T]ek kelime ile bilinçsiz öfkenin aptalca intikamı. Basit bir polisiye olayın verilmesinden öte anlamı ve değeri yok”⁴⁸⁹ derken “filmin insanı anlatmadığı gibi Anadolu insanından kesitler vermediğini de” iddia eder. Filmin gösterimini takip eden süreçte Cumhuriyet gazetesine eleştiri yazısı yazan Erden Kırıl da, “bu filmde herhangi bir olumlu şey ya da olumlu bir tek tip bile bulamıyoruz. Film hayatın en aşağılık ve değersiz yanlarını konu alıyor” demektedir⁴⁹⁰. Tartışmalar o kadar büyür ki, filmin teknik ve yaratıcı kadrosu bile bunlara dahil olur. Filmin senaryosuna katkıda bulunan, hatta filmde başrol oynayan Tuncel Kurtiz, Tunç Okan’ı senaryoya sadık kalmamakla, filme çekimlerden sonra başka sahneler eklemekle ve sonuç olarak filmi değiştirmiş olmakla suçlar. Filmin teknik kadrosu, filmin “Bay Okan” ın imzasını taşıdığını ve filmle ilgili her türlü sorumluluğun da ona ait olduğunu savunmuşlardır⁴⁹¹.

Bu tartışmalarda ilginizi çeken bir nokta, Tunç Okan’ın “Bay Okan” olarak tanımlanması, bunun da ötesinde filmin “Bay Okan” adıyla çekildiğinin vurgulanmasıdır. Yabancı dergilerde Tunç Okan ile yapılan söyleşilerde, adının “Bay” olarak verilmesi de Okan’ın bu yöndeki tercihini destekler⁴⁹². “Bay” kelimesinin

⁴⁸⁹ Onat Kutlar, “Otobüs” Filmi Türkiye’de Gösterilmeye Başlandı: Yazar ve eleştirmenlerin film üstüne görüşleri”, Milliyet Sanat Dergisi, 19 Aralık 1977, n: 256, ss: 4-7. Aktaran, Nejat Ulusay, a.g.e. s: 168

⁴⁹⁰ Erden Kırıl, “Tunç Okan’ın Otobüs’ü”, Cumhuriyet Gazetesi, 7 Ocak 1978

⁴⁹¹ Nejat Ulusay, a.g.e. s: 169

⁴⁹² Bu konuyla ilgili örnekler için bkz Raphael Bassan “ La folle équipée de clandestins turcs en Suede, racontée par Bay Okan: Le Bus”, ve ardından gelen söyleşi, içinde Guy Hennebelle (ed), **Cinemas de l’Emigration**, CinémaAction n: 8, Yaz 1979, L’Harmattan, Paris, ss:186-190; ayrıca aynı derginin alıntılarımız bir başka

yabancılar tarafından daha rahat telaffuz edilebilmesi gibi bir seçeneğin bu tercihte etkili olmuş olabileceğini düşünebiliriz. Bununla birlikte, bu terim bir mesafeyi, bir yabancılaşmayı da çağrıştırır. Türk kültüründe gayrimüslim kadınların isimlerinden önce kullanılan “madam”ın çağrıştırdığı “ötekilik”, kanımızca bu durumda da ortaya çıkmaktadır. Teknik kadronun filmin yönetmeninin ismini bu şekilde vurgulamış olmaları, bir anlamıyla onların da yönetmeni dışladıklarını düşündürebilir. Buradan yola çıkarak, aslında yalnızca Türk seyircisinin değil, filme katkısı bulunan çoğu insanın bile Türklerin sorunlarının Yeşilçam formatlarının dışında bir yaklaşımla ele alınmasına tahammül etmekte zorlandığını söyleyebiliriz. Gerçekten de *Otobüs* filminin en önemli özelliklerinden biri o tarihe kadar Türk sinemasında çekilmiş dış göç filmlerinden çok farklı bir resim çizmesidir. Daha önce de belirtildiği gibi, Yeşilçam’ın bol yıldızlı, melodram ya da komedilerinin bir anlamda karşısında duran bir filmidir. Başrol oyuncular, Tunç Okan, Tuncel Kurtiz ve yabancı birkaç kişinin dışında hiçbiri profesyonel değildir. Bu da filmin “gerçekliğini” pekiştirir. Ayrıca, Tuncel Kurtiz’in de gerek o güne kadar içinde yer aldığı projeler, gerekse çizdiği tipler yine bu endüstriyel sisteminin çok dışındadır. Dolayısıyla *Otobüs*’ün her anlamda bir “şok” yaratmış olması kanımızca anlaşılır bir durumdur.

Otobüs başta olmak üzere, Türkiye’nin sorunlarını gerçekçi bir yaklaşımla ele alan birçok film, Nuri Sezer’in de ifade ettiği gibi, topluluklar tarafından çok talep görmez. Buna karşılık, Yeşilçam kalıplarına uygun hem o dönemin, hem de daha önce çekilmiş bütün filmlerin kopyalarının yurt dışına gittiği defalarca belirtilmiştir. Bununla birlikte Almanya’da yaşayan Türk kökenlilere yönelik film ticaretinin hızlandığı dönemler Türkiye’de gerek seks, avantür-komedi filmleri, gerekse 12 Eylül’ün ardından da arabesk furiasının baş gösterdiği dönemlerdir. Gerçekleştirdiğimiz görüşmelerde bu filmlerin klasik Yeşilçam filmleri kadar ilgi gördüğünün altı çizilir. Giovanni Scognamiglio bu durumu şöyle ifade eder:

“Tür olarak melodram, arabesk ve güldürüler gidiyordu. Onlar garantiydi. Yani Yeşilçam’ın belli başlı türleri. Türkiye’de box office

sayısında da Yavuzer Çetinkaya, Jack Şalom ve Gaye Petek-Şalom gibi Türklerin de filmin yönetmenin Bay Okan olduğunu ifade etmektedirler.

yapan filmler de aynı şekilde Almanya’da box office yapıyordu. Mesela, Türkiye’de millet bir Kemal Sunal filmine koştuğu gibi Almanya’da da bir Kemal Sunal’a koşuyordu. Ya da bir Gırgıriye serisini nasıl takip ediyorlarsa aynı sonuç Almanya’da da oluyordu.”⁴⁹³

Almanya’da pazarlanan ya da gösterime sokulan filmlerin büyük çoğunluğunu Türkiye’den giden filmler oluşturduğuna göre, anavatanda yaşanan furyalar o ülkede de hissedilir. Aslında bu furyalar Türkiye’deki toplumsal yapıya uygun bir gelişim sergiler. Daha önce vurgulandığı gibi, seks furyası kırsal kesimden büyük kentlere akın etmiş, bu yeni yaşam biçimine yabancı kalmış ağırlıklı olarak erkek kesimleri oyalamak ve “aykırı” sayılabilecek düşünsel eğilimlere kaymalarını engellemek amacıyla pekiştirilir. Bu filmler de videokaset formatına aktararak yurt dışına da gönderilir. Gerçekte sinemada seks furyası Türkiye’ye has bir furya değildir. Hemen hemen bütün ülkelerde aynı dönemde baş göstermiş, ancak Batı’da “normal” filmlerin yanında bir üretim söz konusuysen, Türkiye’de toplumsal yapının farklılaşması, sinema sektörünün yapısındaki sorunlar nedeniyle apayrı bir boyut kazanmıştır. Yurt dışına gönderilen seks filmlerine ilgili yalnızca Türk kökenlilerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda o ülkelerin vatandaşları tarafından da talep görmüştür. O kadar ki, teknik açıdan ucuza mal olan bu tür filmler, Türkiye’de, Türk oyuncular tarafından Almanca bile çekilir. Scognamillo bu durumla ilgili şu bilgileri verir:

“Aslında seks furyası da uygundu. Çünkü bir yandan da Almanya için porno filmler çekiliyordu. Erkeklerin saçlarını boyayıp sarışın oluyorlardı, bıyıklarını kesiyorlardı.[...]Bu filmler zaten Türk pornosu olarak gitmiyordu. Ama Türkiye’de çekiliyordu.”⁴⁹⁴

Buna ek olarak Şeref Gür de bu türde siparişlerin Batı Avrupa’nın bir çok ülkesinden geldiğini söyler:

⁴⁹³ Giovanni Scognamillo ile Nisan 2007’de yapılan görüşme

⁴⁹⁴ Giovanni Socnamillo ile Mart 2007’de yapılan görüşme

“Ben o dönemde bırakmıştım filmciliği ama biliyorum. Almanya’dan kaset getiriliyor, diyalogları var. Burada bunu oynat, burada da bunu gibi. Üç günde video filmi çekip götürüyorlardı oraya. Bir sürü Alman filmi, yarı seks tabii. Türkü... Dublajları yapılıyordu burada mesela. Alman filmi yahut Danimarka filmi. Adam çoban sonra gidiyor. İbrahim Tatlıses’in şarkısı arkada. İbrahim Tatlıses’le dublaj yapmışlar yani, uydurmuşlar ağzını. Oraya kadar gitti bu iş. Rezilliğini çıkardılar yani bu işin. Bu para.. Amaç yalnızca para olunca hiçbir şey olmuyor. Her meslekte bu böyledir. Rezilliği çıktı. Ondan sonra onun da suyu çıktı. Onunda zamanla seyircisi azaldı, herhalde başladılar almamaya. Ve 84’ten sonra her şey durdu.”⁴⁹⁵

Türkiye’de olduğu gibi, yurt dışında da çok yankı uyandıran bir başka furya, arabesktir. Anadolu’nun farklı bölgelerinden büyük kentlerin sınırlarında oluşturulan gecekondu'lara gelen ve kendini bu yeni yerleşim mekânında yabancı, dışlanmış hisseden yığınlar ister istemez ortak bir kültür oluşturur. Ne tam kentli, ne de tam köylü olan bu yeni kültürün adı arabesktir⁴⁹⁶. Bu yeni kültürü temsil eden ve geniş kitlelere yayan en önemli araç, başlangıçta müzik olur. 1970’li yılların başında ilk ürünlerini vermeye başlayan bu tür müzik, 1980’lerde iyiden iyiye popülerleşir. Halk ve geleneksel Türk müziğinin, Mısır ve Hint müzikal filmleriyle Türkiye’de yaygınlaşan öğelerinin bir araya gelmesiyle oluşan Arabesk şarkılarının sözleri, toplumun alt sınıflarının “bahtsız kaderlerine” isyanını aktarır⁴⁹⁷. “Acı, hüznün, karasevda, çile, hor görülme, dışlanma, kahrolma, yoksulluk, kötü yazgı, yakınma, umutsuzluk, kadercilik ve karamsarlık” şarkıların en temel konularıdır. Ayrıca, kişiler arasındaki ilişkilerin, sevgilerin, birlikteliklerin imkânsız olması, bunu yaratan nedenlerin de zengin/yoksul çelişkisinden kaynaklanması başlıca temalardır⁴⁹⁸. İlk olarak 1968 yılında Orhan Gencebay, çıkardığı “Başa Gelen Çekilirmiş” adlı bir 45’likle gecekondu'larda yaşayanlara ve yaşananlara tercüman olur. 45 binden fazla satan bu ilk plaktan sonra

⁴⁹⁵ Şeref Gür ile Kasım 2006

⁴⁹⁶ Şükran Esen, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, Beta, İstanbul, ss: 142-143

⁴⁹⁷ Hasan Gürkan Tekman, Nuran Hortaçsu, **Music and social identity: Stylistic identification, a response to musical style** International Journal of Psychology, 2002, 37 (5), s: 279

⁴⁹⁸ Burçak Evren, “Arabesk Olayı ve Sinema”, *Gelişim Sinema Dergisi*, Ocak 1984, s:4, s: 13

“Bir Teselli Ver” ve “Sevenler Mesut Olmaz”, “Batsın Bu Dünya” gibi albümlerle “onların, içinde bulundukları bu yaşama karşı duydukları tedirginliğe ortak olurken; bir yandan da gelecekte, yarınların güzel dünyasından söz ederek onların özlemlerine, geleceğe ilişkin düşlerine katılabilmektedir. Bu yönüyle gecekondlu insanı için hem bir dert ortağı, hem de geleceğin muştusu olan Gencebay, tam bir “ikon””⁴⁹⁹ a dönüşür ve aynı zamanda yeni bir tür müziğin yükselişine işaret eder. Beklenmedik bir başarı yakalayan Orhan Gencebay yaptığı müziği “özgür” ya da “esnek Türk müzik türü”⁵⁰⁰ olarak nitelendirirken, daha ilerideki yıllarda kentli aydın kesimince bu tür müzik “arabesk” olarak adlandırılır. Kolayca taşınabilen ve ucuza elde edilebilen kasetçalardan dinlenen bu müzik, bu kesimin neredeyse tek eğlence aracı olur. Kendilerini yaşadıkları mahallerden iş yerlerine taşıyan minibüslerde çalan müzik arabesktir. Bu yolculuklarla öylesine özdeşleşir ki, ona “minibüs müziği” de denilir⁵⁰¹. Orhan Gencebay’ın açtığı bu yoldan devam eden ve günümüzde bile çok büyük bir ilgi ile takip edilen diğer isimler arasında İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses, Neşe Karaböcek gibi yetişkinler ve “Küçük Ceylan”, “Küçük Emrah” gibi çocuk şarkıcılar da sayılabilir.

Arabesk, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi kırsal kesimden büyük kentlere göç edenlerin haykırışı olurken benzer bir benimseme yurt dışında yaşayan işçiler için de söz konusu olur. Bu müziği, onun çağrıştırdığı duyguları, dil bilmemeleri, yabancı bir kültür içinde yaşamaları ve yurt özlemi içerisinde olmaları nedeniyle daha da güçlü bir şekilde hisseden göçmenler, yurt dışında da bu müzik türünün kök salması için elverişli bir ortam yaratırlar⁵⁰².

Arabesk müziğin içeriği, Yeşilçam melodramları için yeni bir alan yaratır. Başrollerde alışlagelmiş Yeşilçam yüzlerinin yerine artık bu müziğin flaş isimleri yer alır. Hayran oldukları şarkıcıları, filmlerde görmek üzere yığınlar akın akın sinemaya koşarlar ya da videolarını satın alırlar. 12 Eylül darbesi sonucu seks filmlerinin yasaklanması, yapımcıların yavaş yavaş artan arabesk filmlere sarılmasına neden olur. 1979 yılında çekilen 195 filmde 19 tanesi arabesk iken, 1980 yılında çekilen 68

⁴⁹⁹ Nazife Güngör, **Arabesk**, Ankara Bilgi Yayınları, 1990, s: 74, aktaran Şükran Esen a.g.e. s: 143

⁵⁰⁰ Meral Özbek, Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İletişim yayınları, İstanbul, 2003, s: 238

⁵⁰¹ Şükran Esen, a.g.e., s:144

⁵⁰² A.g.e. s: 113

filmden 27 tanesi; 1981’de ise 72 filmden 33 tanesi arabesktir. Başka bir ifadeyle 1979 yılında üretilen filmler içerisinde % 9.7’lık bir paya sahip olan arabesk filmlerin bu oranı 1981 yılında % 45.8’e çıkar⁵⁰³.

1980 darbesi sonrasında toplumun içinde bulunduğu psikolojik yapıyı çok iyi temsil eden bu tür müzik hakkında o dönem Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Başhekimisi Dr. Yıldırım Aktuna, çoğunluğunu kırsal kesimlerin oluşturduğu ama toplumun giderek daha da içine kapanma özelliğine bağlı olarak her kesime yayıldığını belirtir. Aynı zamanda da dinleyici ve izleyici kitlesini içinde bulundukları sıkıntılardan uzaklaştırmak yerine bunları daha da derinleştirdiğini ve onların aynı acı ve başarısızlıklar içerisinde yaşamalarını körüklediğini vurgular⁵⁰⁴. Bu yönüyle sakıncalı bulunan arabesk müzik ve filmler, denildiği gibi yurt dışındaki işçiler tarafından da çok benimsenir. Necip Sarıcioğlu’nun da belirttiği gibi İbrahim Tatlıses’li, Ferdi Tayfur’lu filmlerin satış garantisi vardır. Bunların arasında örneğin Ferdi Tayfur’un başrolünü oynadığı, Temel Gürsu’nun yönetmenliğinde ve Saner Film’in yapımcılığında 1977 yılında çekilen “Çeşme” filmi büyük yankı uyandırır⁵⁰⁵.

Gerek sinema gerekse de videokasetler arasında yurt dışında yaşayan Türkler arasında en çok tercih edilenler güldürü türleri olmakla beraber, özellikle Kemal Sunal’ın rol aldığı filmlerdir. Bu filmlerin günümüzde bile hala büyük bir ilgiyle izlendiğini vurgulanmaktadır. Bununla ilgili, Almanya’da yaşayan yapımcı/ yönetmen ve oyuncu Nuri Sezer şöyle demektedir:

“Tabii Türkiye’deki İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur ve pek tabii Kemal Sunal filmleri furyası aynı şekilde burada da oldu ve hala ediyor. Çok komik bir şey ama canları sıkıldığı zaman hala Kemal Sunal filmleri izliyorlar. Tamam belki İbrahim Tatlıses ya da Ferdi Tayfur filmleri değil ama Kemal Sunal filmleri videodan seyrediliyor.”

⁵⁰³ Burçak Evren, “Arabesk Olayı ve Sinema”, Gelişim Sinema Dergisi, Ocak 1984, s:4, s: 14

⁵⁰⁴ Yıldırım Aktuna, “Arabeskin Şiddeti”, Cumhuriyet Gazetesi, 28.08.1988, aktaran Şükran Esen, a.g.e. s: 147

⁵⁰⁵ Necip Sarıcioğlu ile Mart 2007’de yapılan görüşme

Bununla birlikte en çok gelir getiren filmleri Kemal Sunal filmleridir. Çoğu zaman, Almanya'dan gelen dağıtımıcılar listelerde var olan Kemal Sunal filmleriyle orantılı bir avans verirler.

“Kemal Sunal filmleri büyük patladı. Türkiye’de nasıl patladıysa o dönem Almanya’da da öyle ilgi gördü. En büyük paralarla Almanya’ya işletmelere satıldı. Arzu Film, Erman Film, Uğur Film...”⁵⁰⁶

Şeref Gür de benzer bir ifadeyle, Ulusal Video’ya ortak olduğu dönemde Şeref Film olarak elinde Kemal Sunal filmi olmadığını, bu nedenle filmlerin video hakkı belirlenirken kendisinin çok da iddialı olamadığını söyler⁵⁰⁷. Kemal Sunal filmlerinin dışında Zeki Alaysa, Metin Akpınar ikilisinin yer aldığı filmler ve İnanoğlu’nun bir furyaya dönüştürdüğü *Gırgıriye* serileri yurt dışına en yüksek fiyatlarla satılan filmler arsına girer.

⁵⁰⁶ Adı geçen görüşme

⁵⁰⁷ Şeref Gür ile Kasım 2006’da yapılan görüşme

3. FİLM ÇÖZÜMLEMESİ: *ALMANYA ACI VATAN* VE *POLİZEİ*

Çalışmamızın bu aşamasında, Türk işçilerinin Almanya'ya yönelik 1960'larda başlayıp 1970'lerde farklı bir boyut kazanan ve 1980'li yılların sonu ile beraber son bulan yolculuklarının ortaya çıkardığı toplumsal değişimlerin sinema filmlerine ne şekilde yansıdığı tartışılacaktır. Bu çerçevede, incelemeyi gerçekleştirmek üzere Şerif Gören tarafından yönetilen iki film seçilmiştir. Bunlardan ilki 1979 yapımı *Almanya Acı Vatan*, diğeri de ilkinden yaklaşık on yıl sonra, 1988 yılında çekilen *Polizei*'dir.

ALMANYA ACI VATAN (1979)	
Yönetmen	Şerif Gören
Yapımcı	Gülşah Film (Selim Soydan)
Senaryo	Zehra Tan
Görüntü Yönetmeni	İzzet Akay
Oyuncular	Hülya Koçyiğit, Rahmi Saltuk, Mine Tokgöz, Suavi Eren, Fikriye Korkmaz, Bedri Uğur, Bigi Schöner, Orhan Alkan, Seda Sevinç

POLIZEİ (1988)	
Yönetmen	Şerif Gören
Yapımcı	Penta Film (Turgay Aksoy, Şerif Gören)
Senaryo	Hüseyin Kuzu
Görüntü Yönetmeni	Erdal Kahraman
Oyuncular	Kemal Sunal, Babett Jutte, Yalçın Güzelce, Atilla Cansever, Kaya Gürel, Nilüfer Usku, Nuri Sezer, Levent Beceren

3.1 Filmlerin özellikleri

Daha önce de ifade edildiği gibi, 1970'lerin sonlarına doğru Yeşilçam'ın içinde bulunduğu kriz nedeniyle çoğu yapımcı ve yönetmen bu sektörden ayrırlarken, yerlerine Yeşilçam kalıpları ve kuralları içerisinde “kavrulmuş” ancak farklı anlatım dili geliştirerek onun yanında ya da karşısında yeralan genç yönetmenler dikkat çekici ürünler vermeye başlarlar. Bu noktada sinema sektörüne 1960'lı yıllarda Hürrem Erman'ın yanında adım atan ve Türk sinema tarihinin en ses getiren yönetmenleri (Atıf Yılmaz, Yılmaz Atadeniz) ve oyuncularını (Yılmaz Güney) ile çalışma fırsatı bulan Şerif Gören önemli bir örnek oluşturur. Daha ilk filmlerinden itibaren farklı bir anlatım tarzı benimseyen Gören, Kurtuluş Kayalı'nın ifade ettiği gibi “*Yeşilçam sineması içinde Yeşilçam'a karşı mesajlar taşıyan ve ticari başarı gösterebilen filmler yapmış belki de ilk yönetmendir*”⁵⁰⁸. Bununla birlikte bizim çalışmamız açısından önemli olan bir başka unsur da Şerif Gören'in kendisinin de bir göçmen oluşudur. 11 yaşında Yunanistan'dan İstanbul'a okumak üzere gelen yönetmen uzun süre “bir yere ait olamama” duygusuyla hesaplaşmak durumunda kalmış⁵⁰⁹, bu durum da onun filmlerine yansımıştır. Gerçekten de Gören'in filmlerinin ana temalarının arasında yol ve yolculuğu çağrıştıran unsurlar önemli bir yer tutar. Burada incelediğimiz iki filmde de, farklı türden film olmalarına karşın “yolculuk” ve “iki kültür arasında kalmışlık” duygusu mevcuttur.

Bu filmlerin inceleme kapsamına dahil edilmelerinin birden çok nedeni vardır. Bunlardan ilki, bu filmlerin yapım yıllarıdır. 1979 yılında çevrilen *Almanya Acı Vatan*, göç süreci dikkate alındığında ikinci, ancak sinemaya bu konuların yansımaları açısından bakıldığında da birinci nesli temsil eder. *Polizei* ise bu sürecin kapanışına denk gelir. Artık gidenler gitmiş, dönenler dönmüş, yerleşik bir düzene geçilmiş ve geri dönüşün ancak öldükten sonra gerçekleşeceğinin bilincine varılmıştır. Bu çerçevede ele alındığında biri göç sürecini açar diğeri ise kapatır. Bu anlamda iki filmin, Almanya'ya göç sürecini ve bu sürecin toplumsal yansımalarını özetlediğini düşünmekteyiz. Ayrıca

⁵⁰⁸ Kurtuluş Kayalı, “Geleneksel Türk Sinemasını Sürdürerek Aşma Eylemi: Şerif Gören”, **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ankara, 2006 s:184

⁵⁰⁹ Ali Karadoğan, **Film Çeviriyorum Abi, Şerif Gören Sinemasında Öykü, Söylem ve Tematik yapı**, Phoenix, 2005, Ankara, s: 19

her iki filmin aynı yönetmen tarafından gerçekleştirilmiş olması, bu sürecin farklı aşamalarının aynı göz tarafından nasıl algılandığı konusunda da ipucu verebilir.

Bununla bağlantılı olan ikinci unsur, filmlerin konuları göz önünde bulundurulduğunda ilki birinci neslin hikâyesini anlatırken, diğeri bu anlamda bir devam niteliği taşır, oraya uzun süredir yerleşmiş ikinci/üçüncü nesli aktarır. İlki, bir yönüyle göç edenlerin yaşam koşullarını Türkiye’de kalanlara aktarır. Göç konusunu ele alan birçok filmde görüldüğü üzere Türkiye’de kalanların göç edenlere karşı tutumları çoğu zaman ön yargılı, oradaki yaşantıları konusundaki bilgileri eksiktir. Kalanlar, gidenlerin yaşam koşulları hakkında çoğu zaman göçmelerin onlara aktardıkları hikâyeler doğrultusunda fikir sahibi olurlar. Elllerinde son moda hediyeler, altlarında Mercedes arabalarla gelenler, her ay yollanan “avuç dolusu” paralar, birkaç ayda satın alınmaya başlanan arsalar, katlar, dükkânlar, erkeklerin aktardıkları “kadın” maceraları gibi unsurlar çerçevesinde değerlendirilmektedirler. Gerek gidenlerin, gerekse kalanların dilinde bir “dönüş” tarihi vardır. Bu nedenle *Almanya Acı Vatan* kalanlara bu yaşam koşullarının, *Dönüş* filminde ya da diğeri Yeşilçam kalıpları çerçevesinde çekilen göç temalı filmlerde anlatıldığı gibi parlak ve kolay olmadığını gözler önüne serer. Geri dönüşün neredeyse imkânsız olduğunun, yerleşilen bu yeni topraklarda kalıcı olunduğunun altı, filmin adı ile en baştan çizilir: Acı vatan.

Bunun yanında ele aldığımız ikinci film, *Polizei*, artık Almanya’ya yerleşmiş, kurulu bir düzene geçmiş, Alman yaşam koşullarına ayak uydurmuş ve kendine bir yaşam alanı yaratmış kuşakları aktarır. İşlenen hikâyenin hedef kitlesi de Türkiye’dekilerden çok orada yaşayanlar olduğu düşünülebilir. Filmin isminin Almanca olmasının bu yerleşmişliğe, Almanya’daki Türkler için bu dilin doğallığına, Türklerin bu ülkedeki yeni konumlarına dikkati çektiğini söyleyebiliriz. Bir yandan da, Türkler için her ne kadar yerleşik bir düzen söz konusu da olsa *Polizei* yani polis, oradaki Türk kökenli vatandaşlar için bir tehdit unsuru oluşturur. Bu da bir anlamda “arada kalmışlığı” her an duyulan kovulma kaygısını çağrıştırır.

Bu iki filmin Türklerin Almanya’ya göç sürecini özetlediklerini düşündüğümüz için inceleme alanına aldığımızı yukarıda ifade etmiştik. Bu durumun yukarıda sayılan nedenlerin yanında filmlerin esinlendikleri eserlerle de desteklendiği söylenebilir.

Almanya Acı Vatan, Almanya’da yaşayan Türk edebiyatçı Yüksel Pazarkaya’nın hikâyelerinden yola çıkılarak oluşturulurken, *Polizei* 1931 yılında Alman edebiyatçı Carl Zuckmayer’in yazdığı “Köpenick’li Yüzbaşı” eserinden geliştirilmiştir. Bu nedenle *Almanya Acı Vatan*’nın çekildiği dönem ve filme konu olan nesil için hala Türkiye ve Türk kültürü öncelikli iken, *Polizei*’in temsil ettiği neslin karma bir kültürden beslendiğini düşünebiliriz.

Bu filmlerin çekim aşamaları göz önünde bulundurulduğunda da sözü edilen bu süreci tespit edebiliriz: *Almanya Acı Vatan*’ın birkaç sahnesi Türkiye’de geçse de filmin büyük bölümü Berlin’de çekilir. Almanya’daki çekimler için ekip bu ülkeye gitmiştir. Buna karşılık *Polizei*, yönetmen Şerif Gören’in bir yıllığına Almanya’da yaşadığı dönemde ortaya çıkmış ancak teknik ekip yine Türkiye’den gönderilmiştir Kemal Sunal dışında filmde yer alan oyuncular Almanya’da yaşayan Türkler ve Almanlar arasından seçilmiştir. Bu süreci Şerif Gören şöyle aktarır:

“[...] Tabii Almanya bizim için önemli bir malzeme o dönemde. İşte o dönemde Yüksel Pazarkaya, en önemlisi oydu, en çok yararlanılan, küçük hikâyeler yazan oydu. [...] İşte biz de o hikâyelerden yararlanmak için, ben *Almanya Acı Vatan*’ı 1979’da çektim, Hülya (Koçyiğit) ve Rahmi (Saltuk) ile. [...] Yani, küçük küçük ama yani genel anlamda değil ama küçük bir takım detayları onun hikâyelerinden almıştım. [...] *Polizei*’i de mesela ben Brecht tiyatrosunda *Der Hauptmann Von Köpenick*, neyse yani Köpenick’li Yüzbaşı oyununu seyrettim. İşte ben bir sene kaldım 88’de Berlin’de. Kemal’e (Sunal) telefon açtım, yani o oyundan esinlenerek *Polizei*’i çektim.

[Her iki film için] Oradan kullandığımız oyuncular oldu ama teknik ekip olarak beş kişiydik. Bir asistan, bir kameraman, bir kamera asistanı ve üç tane de setçi. Çünkü buradan oraya insan götürmek maliyetli. Hele o dönemde biliyorsunuz, Türkiye’nin ekonomisi, sinemanın ekonomik bir krizi var.

[...]Ben 35 çektim. Aslında hiçbir şeyimiz eksik değildi. Şaryomuz da vardı, zumumuz da (zoom mercek). Yani o anlamdaki teknik malzemelerin hepsi vardı. Ama işte daha çok enerjiyle çekiyorduk biz”

Bunun yanında her iki film de fiilen Yeşilçam’ın sona erdiği dönemlerde, Türk sinemasının Almanya’daki Türk işçileriyle buluştuğu ve bu ilişkilerin en yoğun yaşandığı dönemlerde ortaya çıkmışlardır. *Almanya Acı Vatan*’ın çekildiği 1979 yılı, Türk filmlerinin yoğun bir şekilde telesine edilerek video formatına dönüştürüldüğü bir döneme denk gelir. Buna karşılık, *Polizei*, video furçasının doruklara ulaştığı, çok az sayıda sinema filminin çekildiği, yapımcıların daha çok doğrudan video filmlerine yöneldiği bir dönemde gerçekleştirilir. Buna karşılık her ikisi de 35 mm’lik sinema filmi formatında çekilmiş, kısa sürede video filmine dönüştürülerek halka sunulmuş ve ilgiyle karşılanmışlardır.

Yapım aşamaları göz önünde bulundurulduğunda, ilki 1970’li yıllarda kurulan ve kısa sürede önemli ve sayıca çok filmi finanse eden bir yapım şirketi olan Gülşah Film – Selim Soydan- için çekilir. İkincisi, yapımcıların büyük çoğunluğunun piyasadan çekildiği ve yönetmenlerin film çekebilmek için kendi yapım şirketlerini kurdukları bir dönemde yapılır. Şerif Gören de *Polizei* filmini Turgay Aksoy ile ortak kurduğu Penta Film adına, başka bir deyişle kendi hesabına çeker. Yine, her iki film de dönemin koşulları çerçevesinde çok küçük bütçelerle bir aylık bir süre içerisinde gerçekleştirilir. Şerif Gören, kendisiyle yaptığımız görüşmede her iki film için 60 kutu civarında film harcandığını ve beş kişilik bir teknik ekiple gerçekleştirildiklerini aktarır⁵¹⁰.

“Bunlar, hep eee, en minimal bütçelerle çekebildiğim filmlerdir. Teknik olarak belki şey ama az kişi, az eleman falan. Bir de biliyorsunuz, bizim o dönemde bir ay civarında filmi bitirmemiz gerekiyor”.

İlki, dönemin kalıplarına uygun olarak melodramdır. Aynı zamanda 1970’li yıllarda, toplumsal hayatta yaşanan gelişmelere paralel olarak sinemada toplumsal sorunlara gerçekçi bir bakış açısıyla yaklaşıldığı filmlerin sayısında bir artış söz konusu olmuştur. *Almanya Acı Vatan*, içerdiği yoğun melodramatik öğelerle bir yandan Türk

⁵¹⁰ Şerif Gören ile Ekim 2008 tarihinde yapılan görüşme.

sinemasının en popüler türlerinden birine, diğer bir yandan da konuya yaklaşım biçimiyle dönemin akımına uyan bir filmidir. Ele aldığımız ikinci film *Polizei* ise, 1980’li yıllarda yaygın olan ve Türkiye’de olduğu kadar Almanya’da da en ilgi çeken film türü olan komedidir. İlkinde dönemin yıldız kadın oyuncularından Hülya Koçyiğit, ikincisinde ise neredeyse bir furyaya adını veren Kemal Sunal’ın başrol oynamaları kuşkusuz bu filmlerin başarılarında önemli bir paya sahiptir. Burada belirtilmesini uygun gördüğümüz bir nokta, 1960’lı yılların üretim sisteminin ortaya çıkardığı “yıldız” tiplerinin 1970’li yıllarda farklı bir imgeye büründüğüdür⁵¹¹. Filmlerin içeriklerinin ve ele alınan konuların değiştiği bu dönemde, yıldız oyuncuların çizdikleri karakterler de değişime uğrar. Gerçekten de 1960’lı yıllarda, “halkın talepleri doğrultusunda” bölge işletmecilerinin film tercihlerinde yönetmen ya da konudan çok, oyuncular belirleyicidir. Bu durum temelde tüm dünya sinemaları için geçerli olmakla beraber, bölge işletmecisi mantığında yürüyen bir sinema sanayisinde daha da belirgin ve yönlendirici olur. Ardı sıra çekilen yüzlerce filmde rol alan yıldız oyuncular çoğu zaman tek tip karakterler canlandırırlar, kadınlar “iyi ve saf” erkeler de “kahraman” olarak halkın gönlünde yer ederler⁵¹². Nilgün Abisel’in de belirttiği gibi, “seyirci, filmin adı, afişi ve oyuncusu aracılığıyla daha salona gitmeden önce belirli bir fikir sahibi olarak ne seyredeceğini bilerek ama yine de bunun nasıl olacağını merak ederek koltuğa oturuyordu. Yalnızca kadın ve erkek oyuncuların adları bile filmin hangi türden olacağına, nasıl sonuçlanacağına ilişkin bir fikir veriyordu.”⁵¹³ 1964 yılında sinemaya başlayan ve bu yıldız sisteminin neredeyse ilk yıllarından itibaren içinde bulunan Hülya Koçyiğit, canlandığı tiplerle “hanımefendi” ve “naif” kadın olarak seyirci karşısına çıkmıştır. 1970’lerin kendi üretim koşulları içinde tiplerde ve oyunculuklarda yaşanan farklılık, Hülya Koçyiğit’in yarattığı imajı da değiştirir. Rol aldığı toplumsal gerçekçi filmlerde çoğu zaman ortaya “güçlü” “mücadeleci” bir kadın olarak çıkar⁵¹⁴. Dolayısıyla *Almanya Acı Vatan*, bu yönüyle de dönemin kalıpları içinde önemli bir yere oturur.

⁵¹¹ Serpil Kirel, **Yeşilçam Öykü Sineması**, Babil yayınları, İstanbul, 2005 ss: 84-85

⁵¹² A.g.e s: 76

⁵¹³ Nilgün Abisel, “Bir Dünya Nasıl Kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Üzerine”, 25. Kare, sayı 29, Ekim-Aralık 1994, s: 20, aktaran Serpil Kirel, a.g.e. s: 76

⁵¹⁴ Bu çerçevede Hülya Koçyiğit’in farklı bir imge yarattığı akla gelen ilk filmleri, Lütfü Akad’ın 1973-1975 yılları arasında çektiği göç üçlemesi “Gelin” “Düğün”, “Diyet”, Şerif Gören’in 1979 yapımı ve bizim de

Kemal Sunal ise, başlı başına bir fenomen, bir furyadır. Oynadığı filmlerin milyonlarca kişi tarafından bıkmadan usanmadan defalarca seyredilmesi Kemal Sunal'ın canlandığı “küçük insanlarda” kendilerini, yaşadıkları hayata dair kareler bulmalarından kaynaklanır. Özellikle 1980 sonrası Türk toplumunun psikolojik anlamda içine kapandığı bir dönemde Kemal Sunal, çizdiği tiplerle onların duygu ve düşüncelerini eyleme geçirmeyi başarır. Sunal, Osman Özsoy'un da belirttiği gibi, filmlerinde sistemin çarpıklığını, adam kayırmacılığının ne kadar makbul olduğunu, üreticinin acımasızlığını, tüketicinin bilinçsizliğini, toplumun eğitimsizliğini, sömürücülüğü, kısaca ifade etmek gerekirse toplumsal hayattaki bütün çarpıklıkları gözler önüne serer⁵¹⁵. Canlandığı karakterler toplumda var olan çarpıklıkları gözler önüne sermekle kalmayıp onlarla mücadele eder. Dolayısıyla, sessiz kalmak zorunda olan, ya da sesini duyuramayan küçük insanların duygu ve düşüncelerini ifade etmiş, onların çizdiği karakterlerle özdeşleşmesine neden olmuştur⁵¹⁶. Kemal Sunal'ın gerek Türkiye'de, gerekse yurt dışında yaşayan vatandaşlarca çok sevilmesi, Şerif Gören'in *Polizei* filminde onu tercih etmesi yönünde etkili olmuştur.

Ele alınan her iki filmi çekildikleri dönemler içerisinde konumlandırdıktan ve bizim çalışmamız açısından belirleyiciliklerini belirttikten sonra bu filmlerin göç olgusuna ve tarihsel süreç içindeki gelişimine yaklaşım biçimlerini söylem analizi yöntemi ile inceleyeceğiz. Tablo 2 ve 3'te de bir özetini sunduğumuz çalışmayı ikiye ayırıp birinci aşamada filmlerin anlatısal öğeleri göz önünde bulundurulacaktır. Bu kapsamda, öne çıkan ve ele alınan iki filmde aynı oranda değinilen, değişime uğrayan ya da sabit kalan: Ana karakterler; İlişkiler, değişen değerler; Meslekler; Boş vakit değerlendirmesi; Kullanılan dil gibi unsurlar incelenecektir. İkinci aşamada ise filmlerin biçimsel özelliklerinden yola çıkarak bu göç sürecinin Türk sinemasında ele alınışını tartışacağız. Bu çerçevede dikkat çeken öğeler: Kamera hareketleri ve kurgu; Kameranın bakış açısı; Mekân kullanımı; Aydınlatma ve Müziktir. Çekim dönemleri dikkate alındığında aralarında yaklaşık on yıl bulunan bu iki filmin bu özellikleri aynı zamanda Almanya'da

incelediğimiz “Almanya Acı Vatan”, aynı yönetmenin 1984 yapımı “Fırar” 1985 yapımı “Kurbanlar” sayılabilir.

⁵¹⁵ Osman Özsoy, **Kemal Sunal Fenomeni**, İyidam Yayıncılık, İstanbul 2002, ss: 99-100

⁵¹⁶ Feriha Karasu Gürses, **Kemal Sunal, Film Başka Yaşam Başka**, Sel Yayıncılık, İstanbul 2001, s:11

yaşayan Türk topluluğunun geçirdiği evrelere de ışık tutacak, onların “gurbetteki” konumları hakkında ipuçları verecektir.

1979 yılında çekilen *Almanya Acı Vatan*, işçi olarak Almanya’da çalışan Güldane ve Almanya sevdasıyla Güldane’ye sahte nikâh teklifinde bulunan Mahmut’un Almanya’daki yaşam koşullarını anlatır. Film, bütün kaygıları olabildiğince çabuk ve çok para biriktirerek Türkiye’ye dönmek olan karakterlerin, ev-metro-iş çarkı içerisinde yıpranışlarına tanıklık eder. 1988 yapımı *Polizei* ise, ikinci kuşak göçmen Ali Ekber’in hikâyesini anlatmaktadır. İyi niyetli ve saf bir çöpçü olan Ali Ekber, bir gün bir rol elde edebilme sevdasıyla her gün gittiği tiyatrodan edindiği polis kıyafetiyle sokaklarda dolaşır. Etrafındakiler tarafından tanınmayınca bu kıyafetini, kendisiyle alay eden arkadaşlarından intikam, sevdiği Alman kadını da elde etmenin bir yöntemi olarak kullanır ve amacına ulaşır.

3.2 Anlatısal öğeler

Ana Karakterler: Öncelikle belirtilmesi gereken bir nokta, Şerif Gören sinemasının özelliklerinden birinin karakter sineması olduğudur. Başka bir deyişle olay örgüsü kişiye ya da kişilere dayanmaktadır⁵¹⁷. Oğuz Onaran’ın da belirttiği gibi, Gören için öyküden çok kişinin başından geçenler önemlidir⁵¹⁸. Olaylar bu karakterin etrafında gelişir. Yine yönetmenin bir başka özelliği film anlatılarının iki farklı yönelimi olmasıdır. Bunlardan ilki geleneksel popüler sinemanın paralelinde erkek merkezli film anlatıları; ikincisi de kadın karakterlerin özne konumuna olduğu film anlatılarıdır⁵¹⁹. Ele aldığımız her iki filmde de Şerif Gören sinemasının bu özelliklerini görebiliriz.

Almanya Acı Vatan filminin ana karakteri Güldane (Hülya Koçyiğit) adında genç bir kadındır. Filmin bütün hikâyesi bu ana karakter üzerinden kurgulanmakta, bütün

⁵¹⁷ Ali Karadoğan, *Film Çeviriyorum Abi. Şerif Gören Sinemasında Öykü, Söylem ve Tematik Yapı*, Phoenix, Ankara, 2005, s: 68

⁵¹⁸ Oğuz Onaran, “Türk Sinemasında Anlatı Üstüne Bir Deneme”, 25. Kare, 1994, sayı 8, s: 30

⁵¹⁹ Ali Karadoğan, a.g.e. s: 65

ilişkiler onun etrafında şekillenmektedir. İzleyicinin Güldane ile karşılaşması, filmin başında yıllık izin nedeniyle geldiği köyünde gerçekleşir. Ondan bahseden ilk kişi, yine yıllık izni nedeniyle köye gelen Musa adında bir adamdır. Bu kişi, “Alamancı olmak” isteyen Mahmut’a (Rahmi Saltuk) artık hiçbir şekilde göçmen almayan Almanya’ya gidebilmenin tek çaresinin sahte bir evlilik yapmak olduğunu söyler. Bu evliliği de gerçekleştirebileceği kişinin Güldane olduğundan bahseder. İzleyicinin Güldane’yle tanışmasından önce, bahsinin geçtiği bir başka sahne, sözünü ettiğimiz konuşmaların hemen arkasından Mahmut’un onu görmeye gittiği sahnedir. Yolunun üstünde karşılaştığı ellerinde ambalajlı kutular olan köylü kadınlar Güldane’den bahsetmektedirler. Köylerinde bulunmayan eşyaları getiren Güldane’nin “becerikli çıkarak, tam bir satıcı olmasından”, Almanya’dan bu sefer getirdiği paralar sayesinde bir de şehirden kat aldığından” söz ederler. Öte yandan izleyici, Güldane’nin Almanya’ya yalnız gittiğini yine köylü kadınların aralarındaki konuşmalardan anlar. Kimileri bütün o duyulan kötü şeylerle ilişkili olarak onun oralarda beş senedir kim bilir neler yaptığını ima ederken, kimileri de onun namuslu oluşundan bahseder.

Filmin bu ilk iki dakikası, izleyiciye daha kendisini tanımadan Güldane hakkında fikir verir: Almanya’ya işçi olarak gitmiş, uzun bir süredir orada çalışan ve kazandığı para karşılığında da arsa ve daire satın alabilmiş bekâr bir kadındır. Bunun yanında da izinli olarak geldiği köyünde de Almanya’dan getirdiği malları “satarak” bir çeşit ticaret yapan gözü “paradan başka bir şey görmeyen” biridir de. O kadar ki, Mahmut kendisine sahte evlilik teklifiyle gelince başta itiraz etmesine rağmen bir arsa ve bir inek karşılığında kabul eder. Bu düşünce, izleyicilerin Güldane’nin evine girmesiyle de pekişir. Güldane evin bir odasına doldurduğu malları hızlı bir şekilde gelen köylülere pazarlamakta, hatta parası olmayanlara taksit imkânı bile sağlamaktadır.

Güldane’nin etrafında dönen bu ilk sahneler, aslında filmi de açmaktadır. Başka bir ifadeyle bu ilk üç dakika filmde ele alınacak bütün konulara giriş yapmaktadır: para, iş, namus, kadın-erkek, Türkiyeli-“Almancı” ilişkileri, değişen değerler gibi. Bunların yanında en ön planda olan, göçün de en önemli sebebini oluşturan unsur “paradır”.

Göçe neden olan eğitim, siyaset ya da aile yanına “bakımlı”⁵²⁰ olarak gelme gibi diğer sebeplere film içerisinde nadiren değinilmektedir. Güldane’yi, ardından da Mahmut’u göçe iten nedenler tamamen maddidir, daha da özelde daha iyi bir yaşam arzusudur. Bu iki karakter için kendilerini görünürde “zorlayan” bir durum yoktur. Filmin ilk sahnelerinden edinilen fikir, Almanya’yı cazip kılan kolayca kazanılan paradır.

Güldane bir yandan bir kadın olarak Türkiye’de var olan değerleri kimliğinde taşıırken, diğer yandan da hızla değişen, modernleşmeye çalışan, sonuç olarak da modern ile geleneksel arasında kalan bir Türkiye’yi de simgelemektedir. Güldane görünürde soğuk, mesafeli, duygularını açığa vurmeyen bir kadındır. Tek bir koşullanışı vardır o da mümkün olduğunca çok ve çabuk para kazanıp borçlarını kapatmak ve Türkiye’ye geri dönerek rahat bir yaşam sürmek. Bu yönüyle Türkiye’nin 1950’lerden itibaren hızlı bir şekilde giriştiği ancak dengeli ve sağlam bir şekilde toplum tabanına yayamadığı modern dünyayı temsil ederken, diğer bir yönüyle de geleneksel kalıplara ve değerlere de inanır. Başlangıçta sahte evliliğe karşı çıkışı da bundan kaynaklanır. “Evlenmenin laf olsunu olmaz!” demesine rağmen mal karşılığında Mahmut’un teklifini kabul eder. Güldane değerler ile maddiyat arasında sıkışmıştır. Tıpkı Almanya’daki Türklerin Türkiye ile Almanya arasındaki sıkışmışlığı ya da Türkiye’nin modern ile geleneksel arasındaki sıkışmışlığı gibi. Almanya’daki yaşam koşullarının hızlı temposu, göçmenlerin bunlara ayak uydurmadaki çabaları onlarda derin yaralar açar. Güldane’nin giderek robotlaşması, ev-metro-iş üçgeninde geçen yaşantısının psikolojik olarak onu yıpratması son sahnede, her şeyden vazgeçerek Türkiye’ye dönme çabaları sırasında havaalanında geçirdiği sinir krizi ile verilir.

Bunun yanında, giden göçmenler üzerine yapılan çeşitli araştırmalarda ortaya çıkan kadınların bulundukları bu yabancı ülkeye erkeklere oranla çok daha çabuk ayak uydurdukları, onlardan daha çok çalıştıklarıdır⁵²¹. Bu bulguyu “engellenmedikleri, baskılanmadıkları takdirde” biçiminde tamamlamak da doğru olacaktır. Nitekim “karışanı-görüşeni” olmayan, kendi özgür kararlarını verebilen Güldane karakteri ile

⁵²⁰ Filmde “bakımlı” olarak tanımlananlar, çalışmak üzere Almanya’ya giden işçilerin yanlarına aldıkları aile bireyleridir.

⁵²¹ Bkz Nermin Abadan Unat, N. Kemiksiz, **Türk Dış Göçü 1960-1984: Yorumlu Bibliyografya**, A.Ü.S.B.F, Ankara , 1986; Nermin Abadan Unat, **Bitmeyen Göç: Konuk İşçilikten Ulus-Ötesi Yurttaşlığa**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2.Baskı, Kasım 2006; Ahmet Aker, **İşçi Göçü**, Sander yayınları, İstanbul, 1972

kadınların bu yönüne vurgu yapıldığını düşünebiliriz. Bununla beraber, bir anlamda Güldane ile birlikte bu ülkede bulunan diğer kadın göçmenlerin, filmde Türkiye’yi, “vatanı” da temsil ettiklerini söyleyebiliriz. Türkçede vatan kavramı dışildir: Ana vatan denir. Doğurganlığı ve üretkenliği temsil eder.

Güldane’nin dışında ele alınan ikinci karakter Güldane’nin kocası Mahmut’tur. Ancak Mahmut, ikinci plandadır ve filmin akışı içerisinde Güldane ile bir anlam kazanmaktadır. Mahmut’un Almanya’ya gelebilme sebebi Güldane’dır, iş bulmasında ve Almanya’ya ayak uydurma çabalarında yine onun çevresinin katkısı vardır. Polis yakaladığında Güldane ile olan evliliği onu kurtarır. Ancak her ne kadar ikinci planda da kalsa, Güldane’nin kişiliği üzerinde de etkili olur. Örneğin, sadece para kazanma amacı ile çalışırken bir aile kurulabileceğinin, bir çocuk sahibi olunabileceğinin, başka bir ifadeyle uzaklaştığı, yok saydığı “geleneksel değerlerin” farkına varmasını sağlar Mahmut. Fakat bunla ilgili olarak, Almanya’daki yaşam koşullarının yarattığı yüzeysel ve suni ilişkiler de Güldane’nin konumunun da bilincine varmasına ve psikolojik olarak yıpranmasına da neden olur.

Bunun yanında incelediğimiz ikinci filmin ana karakteri, ilk filminkinden birçok noktada ayrılır. Her şeyden önce *Polizei*’ın kahramanı erkektir. Seyirci filmin ilk sahnesinden itibaren Ali Ekber (Kemal Sunal) ile tanışarak onun hakkında fikir sahibi olur. Berlin’de çöpçülük yapmaktadır ve çevresindeki Almanlar tarafından sevilmektedir. Ali Ekber, Güldane’nin aksine çocukken Almanya’ya gelmiş, orada büyümüş ve oradaki hayata ayak uydurmuştur. Ailesinden ayrı yaşamaktadır. Gündüzleri çöpçülük yaparken akşamları bir tiyatro topluluğunda temizlikçi olarak çalışır, aynı zamanda da ufak da olsa bir rol kapmak için çaba sarf etmektedir. Ali Ekber Güldane’den farklı olarak yumuşak kalplidir, saftır. Para hırsı hiç yoktur. Aksine, sevdiği kadını elde etmek üzere yardım istediği arkadaşına parasını bile kaptırır. Kendisini, sevdiği kadından geldiğini söyledikleri bir mektup ile kandıran arkadaşlarından aldığı intikam da, karakterine uygun bir şekilde yumuşak ve zararsızdır. Aslında bir yandan arkadaşlarını cezalandırırken diğer bir yandan da içinde yaşadığı her iki topluma - Alman ve Türk- ders verir. Akşamları gittiği tiyatro kulübünde kendisine verilen ufak polis rolü nedeniyle edindiği kostüm, onun bir anda toplumsal konumunun

değişmesine neden olur. Kendisini tanımayıp Alman polisi zanneden çevresinden kendi yöntemiyle intikam alır: Polis kostümüyle dolaşarak çeşitli vesilelerle Türklerden rüşvet toplar. Almanya’da bulunan Türklerin para ile olan ilişkilerine de belki de burada bir gönderme yapıldığını söyleyebiliriz. Ali Ekber, onlar için bir anlamda en “değerli” sayılabilecek unsur olan parayı ellerinden alarak intikam almaktadır.

İlişkiler; Değişen Değerler: İncelediğimiz her iki filmde karakterlerin çevreleriyle olan ilişkileri, bu ilişkilerdeki değişimler bir yandan göç olgusunun insanlarda yarattığı değişime, diğer bir yandan da iki film arasında geçen süre içerisinde göçmenlerin içinde bulundukları toplum ile olan ilişkilerine dair ipuçları verir. Bu doğrultuda bu ilişkileri, toplumsal cinsiyet rolleri; cemaat içi ilişkiler; kültürlerarası ilişkiler, çerçevesinde üç alt başlıkta incelenebilir.

Almanya Acı Vatan’da öncelikli olarak ön plana çıkan ilişki, cinsiyetler arasındaki ilişkilerdir. Burada söz konusu olan, kadınlarla erkeklerin olduğu kadar, kadınların kendi aralarındaki ilişkilerdir. Filmin en başından itibaren Güldane ve Mahmut çerçevesinde işlenen kadın-erkek ilişkisinin geleneksel kalıpların çok dışında geliştiğinin sinyalleri verilir. Öncelikli olarak ortada anlaşmalı bir evlilik vardır ve bu evlilikte söz sahibi kadındır. Başka bir ifadeyle bu evliliğin koşullarını belirleyen, bu koşullar doğrultusunda bir “evlilik kontratı” hazırlayan kişi Güldane’dir. Köyde bu durum garipsenir ve Güldane’nin annesi tarafından dillendirilir:

“Kız iyice sapıttın sen. O kadar kısmetin çıktı evlenmedin. Şimdi laf olsun diye evleniyosun Mahmut’la. Bütün köyün diline düştün”

Berlin’e ayak basınca Güldane kendi yoluna giderken Mahmut ortada kalır, dilini, yerini bilmediği bu şehirde korkuyla bir köşeye sığınır. Tesadüfen karşılaştığı bir Türk’ün yanında kalırken polis tarafından yakalanınca mahcup bir ifadeyle Güldane’nin yanına getirilir, onun sayesinde sınır dışı edilmekten kurtulur. Evliliklerinin “gerçek” olması yolunda da ilk adımı Güldane atar ve bundan sonraki aşamalarda yine hep etkin kişi o olur. Bu duruma örnek olarak “gerçek” evliliklerinin başında, Mahmut henüz işsizken, evde yapılacakların listesini Güldane çıkararak Mahmut’a tembihlerde bulunması verilebilir. Bulaşıkları yıkayıp evi toplaması gerekmektedir. Bunun dışında

yabancı olduğu bu şehirde dışarıya çıkmaması ve kapıyı içerden kilitlemesi gerektiğini belirtir. Bunların karşısında şaşırarak Mahmut itiraz etse de söylenenleri yapar. Daha sonraki sahnelerde, ay sonlarında kazandıkları paraların hesabını yine Güldane yapar ve Mahmut'a harçlık verir. Bu durum çalışmamızın ikinci bölümünde incelediğimiz göçmenlerin nitelikleri adlı alt başlıkta da ifade edildiği gibi, kadınların çalışma hayatına girmesiyle birlikte aile içindeki geleneksel rol dağılımında bir farklılaşmanın olduğuna işaret etmektedir. Kadınların dış göç sürecine dahil olmaları ve bulundukları ülkelerde çalışmaya başlamaları bu kırılmayı daha da hızlandırmıştır⁵²². Ancak buradaki değişim ve Mahmut'un bu durumu görünürde kabullenmesi her anlamıyla farklı bir ülkede bulunmalarından, bu ülkede var olan koşulların bir gerekliliği olarak görülmesinden kaynaklandığını da düşünebiliriz. Erkeklerin bu değişimi kadınlara oranla daha zor kabullenmelerini yönetmen birkaç sahne ile ifade etmeye çalışır. Bunlardan ilki, filmin başlarında Mahmut, her ne kadar sözde de olsa karısı olarak yanında duran Güldane'ye karışır. Türkiye'den Almanya'ya yaklaşırlarken "medeni" görünmek adına erkekler kravatlarını takmaya çalışırken, Güldane de başörtüsünü çıkarmak ister. Mahmut sert bir tavırla onu uyarır. Filmin ilerleyen sahnelerinde, evliliklerinin gerçeğe dönüştüğü gün yine "evin erkeği" yani "efendisi" edasıyla karısından su getirmesini istemesi ve içtiği sigaraya karışması bu düşüncüyü pekiştirir. Ancak saydığımız her iki sahnenin ardından Güldane'nin boyun eğmiş gibi yapıp, ilkinde Mahmut'u tren garının ortasında bırakıp gitmesi, ikincisinde evdeki bulaşıkları yıkaması bu değişimin en belirgin işaretleri olur. Ancak belirtilmesi gereken bir nokta, sözünü ettiğimiz bu ilişkiler bir yönüyle Güldane'nin hamile olmasıyla geleneksel anlamda "normale" döner. Güldane hamileliğe ve annelik fikrine duygusal olarak yaklaşıırken, bu sefer para ve gelecek kaygısı taşıyan kocası olur. Buna karşılık kocası başta olmak üzere etrafından gördüğü kürtaj olması yönündeki baskılarına rağmen son dakikada hastaneden kaçır, her ne pahasına olursa olsun çocuğu büyüteceğini ifade eder: Alman kadının evine giren kocasının ardından bakılırken, karnını okşayarak "Senin için yapacağım her şeyi, seni koruyacağım" der.

⁵²² Bu konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz Michel Richter, **Geldiler ve Kaldılar...Almanya Türkleri'nin Yaşam Öyküleri**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Ekim 2005; Nermin Abadan Unat, N. Kemiksiz, **Türk Dış Göçü, 1960-1984 Yorumlu Bibliyografya**, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, Ankara, 1986, Gaye Tokgöz, **Uluslararası Emek Göçü**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2006

Sözünü ettiğimiz ve Güldane ile Mahmut ikilisinin etrafında belirginleşen kadın ve erkekler arasındaki bu rol dağılımının bir oranda eşitlenmesi, namus kavramı söz konusu olunca değişir. Yukarıda kadınların vatan ile özdeşleştiklerini ifade etmiştik. Üretkenliği temsil etmesinin yanında korunması, sahip çıkılması gereken bir varlıktır ve bu anlamda da onur ve namus meselesidir. Güldane ve Mahmut ilişkisi özelinde bu namus meselesinin alışlagelmişin aksinde işlediğini söyleyebiliriz. Buradaki örtük söylem, kadınların namusunun “gerçek” anlamda sahipleri olan bir erkek tarafından korunmasının gerekliliği, dahası bu gerekliliğin simgeselden gerçeğe geçişe neden olduğudur. Buna karşılık Güldane, Mahmut’un kendisini Alman bir kadınla aldattığını gördüğünde de onu terk ederek Türkiye’ye dönmeye çalışır. Özellikle de kırsal kesimde egemen olan geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinden beklenene tersi bu davranış, kentleşme, çalışma yaşamına katılım, modernleşme nedeniyle kadınların bazı geleneksel rollerden (“tanımı gereği çokeşli olan erkek aldattır, yaşamak için erkeğe bağımlı olan kadın bunu kabullenmek zorundadır”) sıyrılabildiklerinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Buna karşılık, filmde yer alan diğer Türk kadın ve erkek karakterler arasındaki ilişki tamamıyla namus meselesi üzerine kurulmuştur. Yine kadınların özellikle gurbette temsil ettikleri değerler doğrultusunda denetim altında tutulmaları gerekir. Bu nedenle, aralarında herhangi bir aile bağı olmadığında dahi Türk kadınları üzerinde hak iddia edebilmekte, gezmelerine ve Almanlarla ilişkilerine karışabilmektedirler. Buna örnek olarak üst katlarında oturan bir kadını, alman bir erkekle gördüğü için evlerinin girişinde sıkıştıran genç işçi: “Türk erkeklerinin suyu mu çıktı?” diye döver. Bir başka örnekte Almanlarla ilişki kurmasın diye- ki burada söz konusu olan bir kız arkadaşır- işe giderken eve kilitlediği kızını döndüğünde bulamayan bir babanın sözleri dikkat çekicidir. Kendisinden sonra eve giren kızını döver ve onu elinden kurtaran komşularına “Ben nasıl vatanıma başım önde giderim?” der.

Bu örnekler çerçevesinde ortaya çıktığını düşündüğümüz önemli bir nokta, daha önce de ifade ettiğimiz gibi kadınların bulundukları topluma ayak uydurmadaki istekleridir. Filmde yer alan kadınların büyük kısmı kendi kapalı çevrelerinde kalmaktan çok Alman kadın ya da erkekleri ile vakit geçirmeyi tercih etmektedirler. Buna karşılık

değişim karşısında daha fazla direnenler erkekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendi ülkelerinde gelenekler ve egemen toplumsal değerler nedeniyle ağır baskıya maruz kalan kadınların Batı dünyasını ve onda simgeleşen “modern yaşam” tarzını özgülleşme süreçlerinin gerçekleşmesini sağlayacak temel etken olarak gördüklerinin altı çizilirken, bu “bireysel özerklik” alanında temel sorunu olmayan erkeklerin, aslında değişime “kadınlar üzerinden” direndiklerini söyleyebiliriz.

Benzer bir durum daha belirgin bir şekilde ele aldığımız ikinci film, *Polizei*’da da söz konusudur. Filmin daha en başından itibaren, genç Türk kadınlarının ailelerinin yanından ayrılmaları Türkçe basılan gazetelerde yer almakta, kahvehane ya da dükkânlarının önünde toplanan Türk erkeklerinin en önemli sohbet konusu olmaktadır. Kadınların evlerinden ayrılmaları “orospuluklarının” bir kanıtı olarak değerlendirilmekte ve dolayısıyla “Allah yarattı demeden kızı yere çarpma” gerekliliğini meşrulaştırmaktadır. Buna karşılık kadınlar ilk filmde atılan adımlara kıyasla çok daha cesur, haklarının çok daha bilincindedirler. Gerek gazetede yer alan haberde, gerekse sokakta çevrilen kadının ifadelerinde de anlaşılacağı üzere erkeklerle eşit haklara sahiptirler ve erkeklerin üzerlerinde hak iddia etmeleri artık o kadar kolay değildir. Hakim olan değerler açıkça ve cesurca eleştirilebilirken, onca senedir medeni bir ülkede yaşamalarına rağmen erkeklerin bu konuda hiç gelişemediğine de dikkat çekilir. Bu durumda aradan geçen on yıllık bir süreç sonrasında namus meselesi aynı yoğunlukta Almanya’daki Türk topluluğunun gündemini meşgul ederken, kadınların kendilerinden daha emin ve haklarının bilincinde olduklarını, üzerlerinde bulunan baskıya karşı daha emin bir şekilde karşı çıktıklarını söyleyebiliriz.

Filmlerde işlenen bir başka ilişki de Türklerin kendi aralarındaki ilişkidir. Buradan yola çıkarak gerek *Almanya Acı Vatan*’da gerekse de *Polizei*’da ön planda olan bir dayanışmanın varlığıdır. Farklı açılardan karşımıza çıkan bu dayanışma, ilk filmimizde kadınlar arası ve erkekler arası olmak üzere ikiye ayrışabilmektedir. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi, bu filmde her iki cinsiyetin birbiriyle olan ilişkisi çoğu zaman şiddete dayanmaktadır dolayısıyla sosyal ilişkiler bağlamında genel bir kopukluk söz konusudur. Mahmut ile Güldane ikilisinin dışında filmde her iki cinsiyet neredeyse bir araya gelmemektedir. Bu noktada dikkati çeken, genel anlamıyla kadınlar arasında bir

dayanışmanın hakim olduğudur, kendi aralarında sorunlarından bahsetmekte, birlikte çözüm üretmeye çalışmaktadırlar. Ancak altının çizilmesi gereken bir unsur bu dayanışmanın filmin genel atmosferine uygun bir şekilde duygusallıktan uzak olduğudur. Sorunlar hızlı ve seri bir şekilde dile getirilmekte, çözümler de bir o kadar seri bir şekilde ifade edilmektedir. Bu tutumun en çarpıcı örneğini, Güldane'nin fabrikadaki arkadaşlarına, özellikle de kendinden yaşça büyük bir kadına hamileliği konusunda danıştığında görürüz. Çocuğu doğurup doğurmamaktaki tereddüdü üzerine kadın:

“ne düşünüyorsun kız? Dünyada ilk gebe sen değilsin ya!” [...] “Benim gibi de aldığın parayı kürtaja yatırma. Kadınlıktan kesilsem diye her gece dua ediyorum.” diye mekanik olmakla beraber dramatik bir ifade kullanır.

Bu ifade, Almanya'ya göç eden Türk işçilerinin giderek “makineleşme” yolunda olduklarını da gözler önüne serer.

Kadınlar arasında var olan ve ilk aşamada “özel” sayılabilecek konularda ortaya çıkan bu dayanışma, daha genel bir çerçeve içinde kadınların çalıştıkları ortama ve iş ile ilgili meselelere de yayılır. Filmde yer alan birkaç sahneden anlaşıldığı üzere, yöneticilerin işçi çıkartmaları ve onların yerine robotların alınması söz konusudur. Bu duruma karşı bir dayanışmadan, bunun da sadece kadınlara arasında değil, kadın, erkek, Türk, Yugoslav, Yunan ya da Alman herkesi kapsayacak şekilde olması gerektiğinden bahsedilir. Mesele işçi meselesidir. Filmin aralarına serpiştirilen bu sahneler vasıtasıyla, aslında yönetmenin kendi ülkesine ve ülkesinin içinde bulunduğu siyasal ortama, aynı zamanda da kendi dünya görüşüne de bir gönderme yaptığını düşünebiliriz. *Almanya Acı Vatan*'ın çekildiği dönemler, Türk siyasal yaşamının da çalkantılı olduğu yıllardır. Sol kesimlerce talep edilen sosyal adalet ve eşitlik, işçi hakları, sendikal haklar sağ kesimlerle çatışmalara yol açar. Toplumda var olan bu kamplaşma sokaklara yansır ve ölümlerle neden olur, sonuç olarak da 1980 askeri darbesine yol açar. Yurt dışına yönelik göçün bir nedeni olarak da görülen bu siyasal ortama sözü edilen sahnelerin dışında da değinilir. Filmin başında göçmenlerden birinin her an solcu ya da sağcı olduğuna için öldürülmek korkusuyla yaşamak istemediğinden Almanya'ya gittiğinden

bahsettiği, filmin bir başka yerinde bir göçmenin kapısına asılı Türkiye İşçi Partisi'nin afişi (TİP) görülür.

Yine *Almanya Acı Vatan*'da kadınlarınkine benzer bir erkekler arası dayanışma söz konusudur. Bu noktada ilk aşamada ön plana çıkan, “hemşerilik” unsurudur. Çalışmamızın ikinci bölümünde değindiğimiz göçmenlerin ailevi koşulları adlı alt başlıkta görüldüğü gibi, ilişkiler ağının bir yansımasına tanık oluruz. Mahmut'u Berlin'e adım attığı ilk anlarda korkarak ilerlediği caddelerinden bir Türk kurtarır. Arabasına alarak Mahmut'u gitmek istediği yere götürür. Yolda da önüne gelen Almanlara küfür eder. Bununla birlikte bir gün küfür ettiği kişi Türk çıkınca kendisinden özür dilediğini anlatır: “*İnsan hiç hemşerisine küfür eder mi?*” der. Ayrıca, Mahmut'un elindeki adres, kendi köyünden bir arkadaşının bulunduğu kahvehanenin adresidir. Bu arkadaş karşılar onu ve kalacak yer bulur. Yine Mahmut'a Berlin'de düzenli iş sağlayan Türkler olur.

Polizei'da benzer bir ilişki erkekler arasında söz konusudur. Ancak buradaki “dayanışma” daha çok kız meselesi, dolayısıyla da belirli bir çıkar üzerine kuruludur. Ali Ekber'in yakın arkadaşı olarak karşımıza çıkan Filinta özellikle Alman kadınları tavlama konusunda ustadır. Evli olduğundan kadınlarla birlikte olabilmek için Ali Ekber'in evini kullanır. Bunun karşılığında daha saf ve “tecrübesiz” olan Ali Ekber de âşık olduğu Babett'i tavlatabilmek için Filinta'dan yardım ister. Bu filmde ortaya çıkan dayanışma bir anlamda tek taraflı gibi görünmektedir. Filinta Babett'i Ali Ekber'e “ayarlar” gibi gözüktür ancak kendisi için tavlamaya çalışır, bu arada da harcamalarını Ali Ekber'e ödetir. Görüldüğü üzere, ilk filme kıyasla *Polizei*'da olan dayanışma daha “gündelik” konular için söz konusudur. Başka bir deyişle bir yaşam mücadelesi, gelecek kaygısı çerçevesinde bir yardımlaşmadan çok yerleşik bir düzen içinde yaşanan günlük heyecanlar ve sorunlar çevresinde bir “işbirliği” söz konusudur. Ayrıca, *Polizei*'da dikkati çeken bir nokta, sözünü ettiğimiz bu dayanışmanın ardında aslında daha hakim olanın bir “kandırma” olduğudur. Filinta, Babett'i Ali Ekber'e ayarlayacağını söyleyerek kandırır, kahvehaneden arkadaşlarıyla birlikte ona sahte bir mektup hazırlarlar. Buna karşılık Ali Ekber, polis kıyafetiyle onları kandırır. Kendisine yapılanlardan intikam almak için de olsa burada bir aldatmaca söz konusudur. Bu

tespitlerden yola çıkarak, aslında her ne kadar kapalı, dolayısıyla “daha korunaklı” bir çevre içerisinde olsalar dahi, Almanya’da yaşayan Türklerin yalnız olduklarının vurgulandığını düşünebiliriz. *Almanya Acı Vatan*’da yabancı, özellikle de modern bir ülkede yaşam mücadelesi bütün insani duyguları törpülerken yavaş yavaş bu yabancılaşmanın, bireyciliğin sinyalleri verilmiştir. *Polizei*’da ise bu sürecin, on yıl sonra varmış olduğu noktayı, bir nevi sonucunu görebilmekteyiz.

İncelen her iki filmde Almanya’daki Türklerin kendi aralarında var olan bu ilişkinin yanı sıra Türkiye ile olan ilişkilerinde bir süreklilik olmakla beraber bir değişim de göze çarpmaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi *Almanya Acı Vatan* Türkiye’de, Güldane’nin köyünde açılır. İlk görüntü, kahvehanenin önüne park etmiş olan Mercedes marka arabadır. Ardından gelen sahneler bir anlamda Türklerin Almanya’da yaşayan vatandaşlar ve onların yaşam biçimleri hakkındaki düşüncelerini özetlemektedir. Erkeklerin gözünde Almanya’ya işçi statüsünde gidenler pahalı bir araba, dolayısıyla bol para kazanmanın yanı sıra “geniş ve çeşitli” cinsel deneyimler elde etmektedirler. Kadınların gözünde ise yine benzer bir şekilde kolayca para kazanma imkânı sunan bir yer olarak yansıtılmaktadır. Köylü kadınların kendi aralarında yaptıkları konuşmalardan Güldane’nin kısa sürede kazandığı paralar sayesinde alabildiği arsa ve katlara imrendikleri düşünülebilirken, diğer bir yandan Güldane’nin sadece para düşünüyor olmasını da eleştirirler. “*Güldane de yaman çıktı ha! Para da para! En azından 100 bin liralık eşya sattı.*” denmektedir. Bununla birlikte erkeklerin görüşüne paralel olarak, oraya gidenlerin “kötü yola” düşmelerinden de bahsetmektedirler. Özellikle giden erkeklerin “Alman avratlarına tutulmaları” nedeniyle köydeki eşini arayıp sormamasını eleştirirler. Aynı şekilde, kadınların bu kadar kolay para kazanmaları konusunda da şüpheleri vardır.

Türklerin, Almanya’ya işçi olarak gidenler hakkında edindikleri fikirlerin gelişmesindeki en önemli neden şüphesiz ki, bu kişilerin kendileri hakkında vermek istedikleri, çizmeye çalıştıkları pembe tablolarıdır. Beraberlerinde getirdikleri eşyalar, anlattıkları imkânlar onların yaşantıları hakkında bir önyargı oluşmasına neden olur⁵²³.

⁵²³ Gülsenem Gün, Ayşe Toy Sinemada Almanya’dan Türkiye’ye Dönüş Öykülerinde Değişen Göçmen Kimliği, *When “Away” Becomes “Home”: Cultural Consequences of Migration* Ege University 10th international Cultural Studies Symposium, içinde Ege University Press, 2007 s: 242

Almanya Acı Vatan'ın başında aktarılan bu tablo, jeneriğin akması ile filmin asıl olarak başladığını anladığımız yedinci dakikasından itibaren değişir. Kahramanların otobüs yolculuklarını aktaran sahneden sonra artık onların Almanya'daki gerçek yaşamlarına tanıklık etmeye başlarız. Bir an önce ülkelerine dönebilmek ve kazandıkları paralarla burada rahat bir yaşam sağlayabilmek amacıyla içine düştükleri tempo son derece yıpratıcıdır. O kadar ki dönüşün ancak ölümle gerçekleşeceğini kavrarlar. Azimli ve çok çalıştığı için Almanların "örnek işçi madalyası" taktığı çöpçü Pala, kendisine Türkiye'ye döndüğünde ne yapacağı sorulduğunda: "Öleceğim [...] Bu çalışmaya can mı dayanır?" diye cevap verir. Bunun, aynı zamanda oradaki bütün işçilerin düşüncelerini de dile getirdiğini düşünebiliriz. Sözü geçen bu sahneden sonra Mahmut'u bir Alman komşunun şeker attığı çocukları çılgın bir şekilde kovalarken, Güldane'yi de havaalanında sinir krizi geçirirken görürüz. Bu sahneler, Almanya'daki işçilerin sadece fiziksel değil, aynı zamanda sinirsel olarak da çok yıprandıklarını ve dönüş umudunu tamamen yitirdiklerini söyleyebiliriz.

Almanya'daki ikinci/üçüncü nesil Türkleri aktaran *Polizei*'da ise, Türkiye ile farklı bir bağdan söz edilebilir. Burada Türkiye ile doğrudan bir ilişkiden çok örf ve adetlerce temsil edilen, başka bir deyişle içselleştirilen, daha çok hayalî bir Türkiye çıkar karşımıza. Her ne kadar ana karakterlerde "geri dönmek", oraya yatırım yapmak gibi bir düşünce hakim değilse de, Türk gelenek ve görenekleri aracılığı ile anavatanlarıyla olan bağlarını sürdürürler. Bu bağlar da anne ve babalar tarafından aktarılır. Ali Ekber'in babası, Berlin'e gelen hemşerisini gezdirirken sokakta karşılaştığı oğluna, bir haftadır annesine uğramamasından, Cuma günü namaza bile gitmemesinden dolayı tokat atar, ardından da elini öptürür. Bu sahne baba-oğul ilişkisinin Türkiye'de var olan ataerkil topluluğun kuralları üzerine kurulu olduğunu ve bu durumun, en azından biçimsel olarak / görünürde sürdürüldüğünü gösterir. Özellikle köyden gelen biri önünde bu şekilde davranılarak, aynı değerleri korudukları gösterilmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte Türkiye'ye duyulan özlem sadece baba tarafından dile getirilmektedir. Onun tarifini yaptığı Türkiye, aslında gurbette yaşayanların görmek istedikleri Türkiye'dir. Piknik için gittikleri parkta köyünü şu sözlerle tarif eder hemşerisine:

“Yürüdük geldik bir koca dağın başına, gölgesi düştü üstümüze. Kör bakarız baharın yeşiline, gülüne. Önüm, arkam, sağım, solum hep bina burada. Oysa insan bir of çekse, karşıki dağda yankılanmalı. Öyle değil mi adaş? Su bile içmiyorlar burada. Oysa insan eğilip bir pınardan kana kana su içmeli.”

Babanın dile getirdiği bu düşünceler, Almanya’ya gönderilen filmlerin nitelikleri konusunda ifade ettiklerimizi desteklediğini düşünebiliriz. Yönetmen Ömer Uğur’un da belirttiği üzere, video furyası sırasında Almanya’da yaşayan Türkler, filmlerde Türkiye’yi, köyleri temsil eden sahnelerin yer almasını istemişlerdir. Ayrıca sözü geçen alt bölümde, yurt dışında yaşayan vatandaşların Türkiye’yi ve Türk insanını yoksulluk içerisinde gösteren filmleri çok da tercih etmediklerine değinmiştik. Bunun gerekçesi olarak da görüntülerin anavatanlarına duydukları özlem ve zihinlerindeki hayali Türkiye ile çatıştığını ifade etmiştik. Yukarıda aktardığımız duygunun bir yönüyle de yurt dışında yaşayanlara içinde bulundukları koşullara dayanma gücü de verdiğini düşünebiliriz. Baba, *Almanya Acı Vatan*’daki Çöpçü Pala gibi- aynı neslin temsilcileridir- ancak ölünce köyüne dönebileceğini ifade eder:

“Ben biliyom, buradan memlekete dönücem ve ölücem. Burada arkamdan diyecekler ki, rahmetliyi toprak çekti.”

Altının çizilmesi gereken husus, bu duygunun Ali Akber’in babasının nesline ait olduğudur. Filmde Ali Ekber’in temsil ettiği üçüncü neslin Türkiye’ye yönelik böyle bir duygu beslediğine dair herhangi bir sahneye rastlanmamıştır. Buna karşılık, polis tarafından her an Türkiye’ye gönderilme korkusu yaşadıkları göze çarpmıştır. Bir yandan benliklerine işlemiş bir Türkiye hayali vardır, ama aynı zamanda orası bir sürgün yeridir de. Bu nedenle polis kıyafetiyle dolaşan Ali Ekber’in her arzusunu yerine getirirler.

Sözü edilen özlemde, geçmişteki hayallerle yaşamaktan çok Ali Ekber ve temsil ettiği neslin Türkiye ile daha güncel bir boyutta iletişimi olduğunu söyleyebiliriz. Buna Ali Ekber’in dinlediği müzik örnek olarak verilebilir. Farklı birkaç sahnede, Ali Ekber’in, gerek radyodan gerekse kasetçalardan Emrah dinlediği görülür. Ailecek

gidilen piknikte kız kardeşi Emrah kasetini getirmediği için Ali Ekber’e sitem eder. Buradan yola çıkarak, Türkiye’de furya olan sanatçıları ve müzik türlerinin Almanya’daki nesil tarafından takip edildiğini söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra, Ali Ekber’in polis kostümüyle Maksim adlı bir videokaset dükkânına girdiğini görürüz. Dükkânı soymak isteyen bir hırsız bu kostüm sayesinde yakalar. Burada kanımızca ilginç olan yönetmenin bu sahneyi bir videokasetçide gerçekleştirmiş olmasıdır. Bir yönüyle video furmasına bir gönderme yaptığını düşünmekle birlikte, Türk müzik sektörünün Almanya’daki varlığını da vurgulayarak Almanya’nın Türkiye’nin bir bölgesi gibi işlev gördüğüne de dikkat çekildiğini söyleyebiliriz.

İncelediğimiz iki filmde yola çıkarak Türklerin Almanlarla, dolayısıyla Almanya ile olan ilişkilerinde ortak unsurlar olduğu gibi bir farklılaşma, gelişme kaydedilmektedir. Bu doğrultuda göze çarpan ortak unsurlardan en önemlisi, Türk erkeklerinin Alman kadınlarına yaklaşım biçimleridir. Söz konusu ilişki her iki filmde de Türk topluluğunun Almanlarla olan ilişkinin temelini oluşturur. Her iki filme ortak olan ve aynı derecede önem kazanan bu unsur, bu ilişkinin öncelikli olarak cinsellik üzerine kurulu olduğunu gösterir. *Almanya Acı Vatan* filminin ilk dakikasında bu özelliğin altı çizilir. Köydeki kahvehanede, Almanya’dan izine gelen Musa’nın beraberinde getirdiğı porno dergileri elden ele dolaşmakta, fotoğraflarda yer alan kadınları da etrafındakilere “yengeleri” olarak tanıtmaktadır. Bu kadınların “meziyetleri” üzerine çeşitli yorumlar yapılırken, erkek gözünde Almanya’nın “velinimetleri” çekici kılınır. İşçilerin gözünde Almanya’nın sunduğı kolay para kazanma, araba- Mercedes- sahibi olma, kalayca iş kurup memlekette daire ve arsa satın alma gibi nimetlerden biridir “Alman kadınları”. Nitekim Mahmut’un “Almancı olma sevdasını” dillendirmesi, kahvehanede geçen bu sahnenin ve kahvehanenin önünde duran Mercedes marka araba görüntüsünün ardından gelir. Bunun yanında Mahmut’un Berlin’e adım attığı ilk günlerde geçici olarak kaldığı bir mekânın Türk patronun düzenli olarak alman kadın “attığına” tanık oluruz. Daha sonra yerleştiğı binadaki oda arkadaşlarından biri Alman kadınları överken şöyle der: “*Bizim pezevenkler onları paraya alıştırdılar, şimdi parayla çalışıyorlar*”. Bu sözler, Türk erkeklerinin gözünde tüm Alman kadınlarının konumu hakkında ipucu da vermektedir. Bu nedenledir ki daha önce de örneğini verdiğimiz babanın, Alman kızlarla arkadaşlık eden kızını eve

kilitlediğini, bu durumu namus meselesine dönüştürerek onu dövdüğünü düşünebiliriz. Mahmut'un başlangıçta bu konudaki yaklaşımı, Almanya'daki diğer işçilerden farklı olur. O kadar ki, Alman kadınla sevişen Türk patrona saldırır ve bu nedenle polis tarafından yakalanır. Ancak Almanya'daki yaşam koşullarının "zorlayıcılığı" doğrultusunda, sonunda o da bir Alman kadınla beraber olur. Bu durum Mahmut'un özelinde bir nevi sapma olarak değerlendirilebilir. Berlin'de içinde bulundukları yaşam koşulları sonunda onun da kendini kaptırmasına, "kötü yola sapmasına" neden olur.

Alman kadınlarına benzer bir yaklaşım *Polizei* için de söz konusudur. Eve bir "frolayn" atmak ertesi gün kahvehanenin en heyecanlı sohbet konusudur. Filinta, Ali Ekber'den çaktırmadan evinin anahtarlarını alabilmek için evde onu "yatakta sere serpe bekleyen bir frolayn" hayali kurdurur. Köyden gelen akrabayı Berlin'de ilgilendiren tek şey "sex shoplardır". Yine bu akrabanın piknik alanındaki çıplaklara hevesli bakarken söylediği "gâvura bakmak sevaptır!" sözleri bir yönüyle yukarıda aktardığımız yaklaşımı özetlemektedir. Ancak Alman kadınlara karşı var olan bu söylemin yanında filmin ana teması, Ali Ekber'in Babett adında Alman bir genç kadına âşık olmasıdır. Dolayısıyla söz konusu ilişkilerde *Almanya Acı Vatan'a* göre bir adım atıldığını, yani Alman kadınların sadece birer cinsel nesne olmaktan çıktıkları, âşık olunabilecek, uzun bir birliktelik yaşanabilecek bir "insana" dönüştükleri söylenebilir. Bunun yanında özellikle ilk filmimizde sıkça vurgulanan ve Alman kadınlarının Türk erkeklerini baştan çıkaran tehlikeli şahıslar yerine koyan söylem, *Polizei*'da Babett karakteri ile birlikte yumuşar. Onları tavlama için bir bakış yeterli değildir artık. İkna etmek, kendisine âşık etmek için uğraşmak gerekir. Buradan yola çıkarak, Türk erkek-Alman kadın ilişkilerinde bir normalleşmenin sinyallerinin verildiği söylenebilir. Bir Alman kadınla sadece cinsel bir birliktelik değil, duygusal bir ilişki de yaşanabileceğinin altı çizilmiştir.

İlişkilerde sözü edilen bu normalleşme *Polizei*'da bütün Alman toplumuyla olan bağa da yansıdığını söyleyebiliriz. Bu filmde ortak mekân kullanımı daha fazla olmakla beraber, sınırlı da olsa Almanlarla bir iletişim söz konusudur. Hatta yönetmen bu ilişkiyi abartarak karikatürize bile etmektedir. Buna örnek olarak, Türk market sahibinin Ali Ekber önce gelmesine rağmen önceliği Almanlara tanınması, Ali Ekber'i dikkate bile

almaması verilebilir. Bu iki toplum arasında bir dostane bir iletişim olduğunun göze çarptığı bir başka sahnede çöpçülük yapan Ali Ekber'in düzenli olarak karşılaştığı Almanlar ile selamlaştığı, birbirleriyle konuşmasalar bile karşılıklı sandviç yedikleri görülür. Yine filmin bir başka yerinde, Almanlarla Türklerin birlikte maç yaptıkları gösterilir. Ancak bu maç birbirlerine karşıdır ve pek tabii ki maçı kazanan Türk tarafıdır. Dolayısıyla yeniden altını çizmek amacıyla, genel olarak bu ilişkinin yine de belirli bir sınır çerçevesinde kaldığını düşünebiliriz.

Oysa *Almanya Acı Vatan*'da sınırlı dahi olsa böyle dostluk seviyesinde bir ilişki göze çarpmamaktadır. Var olan iletişim daha çok kurumsal bir boyutta söz konusudur. Kurumları temsil edenler de polis, çöpçüye madalya takan Belediye Başkanı ve işverenlerdir. Filmde var olan söylem daha çok “kölelik-efendilik” ilişkisini çağrıştırmaktadır. Aynı zamanda bu duruma karşı da birlik olup mücadele edilmesi gerektiği zaman zaman vurgulanır. Bu anlamda çöpçü Pala'nın söyledikleri çarpıcıdır. Kendisinin çok çalıştığını ve bu gidişle madalyayı hak edeceğini söyleyen Türk arkadaşlarına “Ne yapalım, Alman pisliğini en iyi biz temizliyoruz.” der. Yine madalyayı alırken yaptığı konuşmada Alman çöplerini ve çalışma koşullarını kastederek:

“Alman çöprü iyi çöp. Başka yerdeki çöpler nasıldır dersiniz bilemem ama Alman çöprü iyi çöp. [...] Bizim evde oturduğumuz bir arkadaş var. Diyor ki hem en zor en pis işleri yabancı işçilere yaptırıyorlar, hem de az para veriyorlar. Benim aklım ermez ama o çok okuyor. ‘Biz bir birlik olsak’ diyor.”

Bunun yanında yönetmen filmin içine yerleştirdiği işçilerin çalıştıkları mekânları gösteren belgesel görüntüleri ve bir radyo görüşmesi vasıtasıyla Almanya'daki işçilerin koşullarını aktarmaya çalışırken, Alman kurumlarının tutumlarına da değinmektedir. Sözü geçen görüşmelerde, Almanya gençlerin gözlerini kamaştıran, onları uyuşturan ve aslında kesinlikle kaçınılması gereken bir olguymuş gibi aktarılmaktadır. Bu duruma görüşmelerden aktarılan sözler çok çarpıcıdır ve Türk işçilerinin bulundukları ülke ile olan bağlantıları konusunda ipuçları vermektedir: “*Benim gibi gençleri baştan çıkaran bataklık*”. “*Neticede insan biliyor hapishaneye gideceğini*”.

Almanya'nın bir "kandırmaca" "göz boyama" olduğu, çarpıcı bir başka sahne ile de verilir. Güldane'lerin oturduğu apartmandaki Alman bir komşu, bulunduğu kattan aşağıda oynayan çocuklara şeker atmaktadır. Bu sahne karşısında "deliren" Mahmut, neşe ve heyecanla yere düşen şekerlerin peşinde koşuşturan çocukları kovalar ve yerden topladığı şekerleri kadına doğru fırlatır. Bu sahneyi diğer konuşma ve görüntülerle birleştiren, bir anlamda Almanlar tarafından kandırılmış olmaya karşı verilen bir tepki olarak düşünülebilir⁵²⁴.

Bununla birlikte, Almanlar'ın da ülkelerine gelen Türklerin kalıcı olmadıklarını düşündükleri, dolayısıyla onlarla işlerini yaptırmanın dışında herhangi bir iletişime geçmekten kaçındıklarını söyleyebiliriz. Bu görüşümüzü destekleyen sahnelerden biri, çöpçü Pala'ya madalyasını takan Belediye Başkanı'nın Türkiye'ye dönünce ne yapacağını sormasıdır. Başka bir ifadeyle, Almanlar açısından da muhakkak bir gün bir dönüş söz konusu olacaktır.

Meslekler: Türk topluluğunun Almanya'daki konumlarının farklılaştığına işaret eden bir başka unsur, her iki filmde karşılaştığımız karakterlerin meslekleridir. *Almanya Acı Vatan*'da karşımıza çıkan hemen hemen bütün karakterler "işçi" konumunda, başka bir deyişle bir işverenin yanında "maaşlı çalışandırılar." Bunlar arasında daha önce belirttiğimiz gibi, çöpçülük yapan Pala, temizlik işçisi; Güldane ve diğer kadın arkadaşları fabrika işçisi; Mahmut da inşaat işçisidir. Almanya ile Türkiye arasında 1961'de yapılan anlaşma "işçi" talebini kapsar. Bu geçici bir süreçtir ve Alman ekonomisinin gereksinimleri karşılandıktan sonra geri gönderileceklerdir. Dolayısıyla vurgulananın giden bu göçmenlerin bu ülkede "geçici" olarak bulundukları olduğunu düşünebiliriz. Filmde göçmenlerin geçici olarak bu ülkede bulundukları işaret eden birçok sahne söz konusudur. Bunların en çarpıcılarından biri, çöpçü Pala'ya yöneltilen yukarıda da aktardığımız sorudur. Ayrıca, filmde belirli aralıklarla polise göndermeler yapılması yine onların geçici olarak orada bulunmalarına, her an her şekilde ülkelerine geri gönderilebileceklerine işaret eder. Yine, fabrikalardan işçilerin her an çıkartılabilecekleri ifade edilmektedir.

⁵²⁴ "Şeker vererek kandırma"nın özellikle de bu yolla çocuklara karşı cinsel istismarda bulunulacağını çağrıştıran bir olgu olarak Türklerin toplumsal algısında kalıplaşmış olduğunun da burada altının çizilmesigerekir.

Ancak her iki tarafın da “geri dönüş” beklentisi en azından birçoğu için sonuçsuz kalır. Aradan geçen on yıllık bir süreç içerisinde Almanya’da yaşayan Türkler yerleşik bir düzene geçmişlerdir. Buna örnek olarak *Polizei*’da çeşitlenen meslek türlerini sayabiliriz. Filmde görüldüğü üzere, karşımıza çıkan karakterlerin büyük çoğunluğu, cenazeci, manav, videokasetçi, fırıncı, marketçi ve kahvehaneci gibi serbest meslek grubuna dahildir. Bunlar arasında işçi statüsünde çalışan tek kişi çöpçülük yapan Ali Ekber’dir. Meslek gruplarındaki bu çeşitlenme Türk topluluğunun yerleşik bir düzene geçtiğinin işaretidir. Ancak hala daha bir tedirginlik söz konusudur. Polis onlar için bir tehdit unsuru oluşturmaktadır. Bu yönüyle *Polizei*, *Almanya Acı Vatan*’ın bir devamı niteliği taşır. Ali Ekber, çöpçü Pala’yla aynı mesleği yapmakla beraber, birinci neslin en korktuğu kurumun kimliğine bürünerek onunla alay da etmektedir.

Boş vakit değerlendirmesi: İki film, başka bir deyişle iki dönem arasındaki bir başka değişim boş vakitlerde gerçekleştirilen faaliyetlerdir. *Almanya Acı Vatan*’daki hızlı ve mekanik yaşam karakterlere çok fazla boş vakit tanımazken nadiren de olsa onları dışarıda görürüz. Bu anlamda, faaliyetler cinsiyetler arasında ayrılmakta, kadınlar alış-veriş tercih ederlerken, erkekler birahane ya da kahvehanelerde vakit geçirirler ya da kadın tavlarlar. Akşamları dışarıda dolaşan kadınlara iyi gözle bakılmamaktadır. Bunun yanında evde bulundukları süreçlerde çoğu zaman, Nermin Abadan Unat’ın⁵²⁵ da tespit ettiği gibi, Türkçe radyo dinleyerek geçirmektedirler. Burada dikkatimizi çeken bir nokta, çoğu zaman ortaklaşa kalınan evlerde bir televizyonun da olduğu, ancak Türk kanalı izleyemediklerinden televizyonla beraber radyoyu da açtıklarıdır.

Boş vakit faaliyetleri, tıpkı meslek gruplarında olduğu gibi, *Polizei* filminde çeşitlenmektedir. Bir erkek filmi olmakla beraber, burada kadın-erkek, Türk-Alman ayrımı ilk filmdeki gibi belirgin değildir. Ortak alanlar çoğalmıştır. Ali Ekber, akşamları tiyatrodaki çalışmaktadır. Bu ek bir iş gibi görünse de onun için boş vakit değerlendirmesidir. Her ne kadar başlangıçta aktif bir role sahip olmasa da, oynanan oyuna dışarıdan katılmakta, replikleri takip etmektedir. Ayrıca, Ali Ekber’in kendi toplumu içerisindeki statüsünün kısa süre de olsa değişmesinde bu tiyatro oyununun önemli bir etkisi vardır. Kendisine “şaka” yaparak sahte bir mektup yollayan arkadaşları

⁵²⁵ Bkz. Nermin Abadan Unat, **Bitmeyen Göç, Konuk İşçilikten Ulus-ötesi Yurttaşlığa**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2002-2006 ss: 124-126

yüzünden eve kapanan Ali Ekber'i, "topluma yeniden kazandıran" bu tiyatro oyunu olur. Ona verilecek bir rol vaadiyle evinden dışarı çıkması sağlanır. Oyundan edindiği polis kıyafeti bir yandan arkadaşlarından intikam alırken diğer bir taraftan da sevdiği kadını elde etmesini sağlar. Yine, belirtilmesi gereken bir başka nokta oynanan oyunun Alman yönetmeninin bozuk da olsa Türkçe konuşmasıdır. Ali Ekber ile yönetmen arasındaki ilişki dostluğa dayanır. Burada tiyatronun iki toplum arasında bir köprü oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Bunun dışında boş vakitlerde, özellikle de hafta sonlarında piknik yapıldığını görmekteyiz. Ali Ekber'in ailesini bir araya getiren bir etkinlik olarak karşımıza çıkarken, arka planda yer alan diğer ailelerin görüntüsü bunun Almanya'da yaşayan Türk toplumunun geneline yayılmış olduğunu düşünebiliriz.

Akşamları dışarı çıkmak, farklı ülke göçmenlerinin mekânlarında eğlenmek ve futbol maçları yapmak film içerisinde karşımıza çıkan diğer faaliyetlerdir. Daha önce de ifade edildiği gibi *Polizei*, erkek merkezli bir film, dolayısıyla gerçekleştirilen boş vakit etkinlikleri onlara yöneliktir.

Dikkatimizi çeken bir başka faaliyet, gazetelerdir. Filmde karakterlerin satın aldıkları, okudukları gazete Hürriyet gazetesidir. Yüksek sesle aktarılan haberlerden yola çıkarak gazetenin Almanya baskısı olduğu anlaşılmaktadır. Orada yaşayan vatandaşların sorunlarına, evden ayrılan genç kızlarla yapılan görüşlere yer verilmektedir. Hatta sözü geçen genç kızlardan biri tanıdaktır. Gazetelerin yerel baskısının yapılması Türklerin Almanya'ya yerleştiklerinin de bir belirtisidir. Aslında 1969 yılından itibaren Almanya baskısı yapılan gazeteye vurgu yapılması başka bir yönde de Türklerin kendi içlerinde kapalı bir şekilde yaşadıklarını da gösterdiğini düşünebiliriz. Gazetede yer alan kişilerin tanınmış olması, çevrelerinin bir anlamda da dar olduğunun belirtisidir.

Konuşulan dil: Dil, toplumsal nitelikli bir ürün olmakla beraber bir toplumun kimliğini belirleyen en önemli faktörlerden biridir⁵²⁶. Dolayısıyla ele aldığımız

⁵²⁶ Osman Senemoğlu, "Dil ve Kimlik", Hülya Uğur Tanrıöver (ed) **Sen Benim Kim Olduğumu Biliyor Musun? Toplumsal Yaşamda Kimlik İzdüşümleri**, içinde Hil Yayın, İstanbul 2008, s: 102

filmlerde karakterlerin kullandıkları dil ve ona olan bağlılıkları bulundukları toplumdaki konumlarını açısından önem kazanmaktadır. Her iki film ele alındığında aralarında bu yönde önemli bir fark olduğu göze çarpar. *Almanya Acı Vatan*’da Türkçe, ülkeleriyle, örf ve adetleriyle olan bağlarını temsil etmektedir. Karakterler ona son derece bağlıdırlar. Bu nedenle bu alanda yaşanabilecek her türlü “yozlaşmaya” karşı çıkarlar. Gençlerin karma bir dil kullanmasından rahatsızlık duyarlar, onların kayıp bir nesil olarak değerlendirirler. Mahmut’un oda arkadaşlarından biri bu durumu şöyle ifade eder:

“Bu çocukların durumu büyüklerden daha zor. Çoğu gözlerini burada açtı. Alman gençlerine özeniyorlar. Yarı Alman yarı Türk”

Karma bir dil kullanan, Almancaya neredeyse Türkçeden daha fazla hâkim olan bu gençlerin gelecekleri için endişelidirler. Güldane’nin, hamileliği sırasında kürtaj yaptırmak üzere doktora gitmesinde sokakta oynayan çocukların bu karma dili kullanmasının etkisi vardır. İşe gitmek üzere evinden çıktığında sokakta oynayan çocuklara sevgiyle bakarken aralarındaki bir konuşmaya tanık olur. Çocuklardan biri diğere: *“Lan adamın asabını bozma, schwein”*⁵²⁷ Bu durum gelecek kuşakların arada kalmışlığını, ne tam Türk ne de tam Alman olabildiklerinin işareti olarak algılanabilir. Diğer etkenlerle birlikte bir yıpranma sürecine işaret ederken, “kayıp bir nesil”inde en önemli özelliği olur. Buna karşılık, *Polizei*’da bu endişe yerini gurura bırakır. Aksine, gerek babası, gerekse Ali Ekber’in kendisi konuştukları birkaç kelime Almanca ile gurur duymaktadırlar. Kendi ifadeleriyle bu dili “su gibi” bilmektedirler. Köyden gelen akrabaları da onları takdir eder. Ali Ekber ve arkadaşlarının kendi aralarındaki selamlaşmalar çoğu zaman Almancadır.

Görüldüğü üzere, yukarıda tespit ettiğimiz anlatı özellikleri, bir yandan Almanya’da yaşayan Türk vatandaşlarının yaşam biçimlerine, oradaki konumlarına ışık tutarken diğer bir taraftan da her iki ülke ile olan ilişkilerine de vurgu yapar. Bunun yanı sıra, ilk filmin çekildiği 1979 yılından *Polizei*’ın ortaya çıkış tarihi olan 1988 yılına

⁵²⁷ Almanca domuz

kadar geçen sürecin Almanya’da yaşayan Türk topluluğunda yarattığı “değişimler” de gözler önüne serilir.

3.3.Biçimsel Öğeler

Anlatı özelliklerini arttıran, bir filmin senaryoya dayanan öğelerini, anlatmak istenilenin aktarılmasını sağlayan biçimsel öğelerdir. Ele aldığımız her iki filmin biçimsel özelliklerine de dikkat çekilerek yukarıda sıraladığımız unsurlara etkilerini, yönetmenin aktarmak istediklerine katkılarını bulmaya çalışacağız. Buradan yola çıkarak ele alacağımız bu unsurlar, kamera hareketleri, mekân kullanımı, ışık, ve müziktir.

Kamera hareketleri ve kurgu: Filmlerin temposunu aktaran en önemli özelliklerden biri olan kamera hareketleri, ele aldığımız iki filmde genel anlamda farklılık gösterir. *Almanya Acı Vatan*’da sürekli devinim içerisinde olan, dönen kamera hareketleri söz konusudur. Giden ilk kuşakların modern toplumunun yarattığı hızlı yaşam biçimi içerisindeki koşullarını aktarmak amacıyla kullanıldığını düşünebileceğimiz bu hareketler, hızlı bir kurguyla desteklenir. Gurbetçilerin dahil oldukları bu yeni yaşam biçiminin mekanikleşmesi, zincirleme geçiş yöntemiyle filmin ilk dakikalarında verilir. Güldane ile Mahmut’u Almanya’ya götüren otobüsün asfalt yolda gidişini izlerken, Almanya sınırlarına yaklaşılmaya birlikte zincirleme geçiş yöntemiyle yolun raylara, otobüsün de trene dönüştüğüne tanıklık ederiz. Bu ilk görüntülerin, gelişmekte olan bir ülkenin kırsal kesiminden ayrılıp gelişmiş bir Avrupa ülkesindeki modern şehir hayatına uyum sağlamaya çalışan göçmenlerin günlük hayatlarında yaşayacakları değişimler hakkında ipucu verdiklerini düşünebiliriz. Buna paralel olarak filmin başında aktarılan köy hayatı ile Berlin’deki hayat birbirinden son derece farklıdır. Oradaki yaşam görece yavaş, durağan bir şekilde ilerlerken, Berlin’deki koşullar sürat ve seri hareketlere dayanmaktadır. Bu duygu, hikâyede yer alan karakterlerin belirli bir ritim içerisinde hareket etmeleriyle sağlanmaktadır. Mekanikleşmeyi, robotlaşmayı çağrıştıran bu hareketler, ev-metro-iş üçgeni içerisinde çalışan işçilerin yıpranışını vurgular. Bu devinim içerisinde yavaş yavaş her türlü insani duygu ve eylemden uzaklaşan

karakterlerin bu girdap içerisinde kayboluşlarının altını çizer. Gerek kurgu gerekse kamera hareketleri filme bir hız, bir ritim kazandırmaktadır. Karakterlerin, her sabah aynı saatte, aynı anda ve seri bir şekilde yataktan kalkarak, giyinerek, kahvaltı ederek, metroya binerek işe gittiklerine tanık oluruz. Robotların denetimi altında, bant sistemiyle üretilen daktilo fabrikasında yerlerini alırlar ve aynı serilikte daktilo parçalarını bir araya getirirler. Bunun yanı sıra sokakları temizleyen çöpçü Pala, her sabah aynı saatte, birbirinin eşi hareketlerle yerleri temizler. İş çıkışı yapılan alış-verişler ya da sohbetler birbirinin aynıdır. Bu etki planların kısa tutulması ve arka arkaya sıralanmasıyla yaratılmıştır. Bu şekilde kahramanlar hızlı hareket ediyormuş hissi verilir.

Filmin genel atmosferinin bu ritim üzerine kurulduğunu söylemekle beraber, Mahmut karakteri söz konusu olduğunda bu ritmin başlarda bozulduğuna şahit oluruz. Berlin'e geldiği ilk günlerde etrafındakilerin aksine erken kalkamaz, ağır hareket eder. Buna karşılık onu çevreleyen unsurlarda bir hız söz konusudur. Bu durum baş döndürür ve modern ile modern olamayan arasındaki uçurumu vurgular. Sözü geçen filmin birçok yerinde hızlı kamera hareketlerinin yarattığı baş döndürücü görüntülere yer verilir. Yukarıda da ifade edildiği gibi, özellikle Mahmut'un Berlin'e ayak bastığı ilk saatlerde yaşadığı şokun etkisi olarak verilirken, Güldane ile Mahmut arasındaki farkları vurgular.

*Almanya Acı Vatan'*da var olan bu izleyiciyi nefes nefese bırakan tempoya, *Polizei'*da rastlanmaz. Aksine, çok daha yumuşak, yavaş kamera hareketleri söz konusudur. Buna paralel olarak sahnelerin de çok daha uzun olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumun, daha önce de tespit ettiğimiz şekilde Almanya'da yaşayan ikinci ve üçüncü nesil Türk topluluğunun Alman yaşam biçimine ayak uydurmasını yansıttığını düşünebiliriz.

Kamera bakış açısı: İncelediğimiz her iki filmde dikkati çeken bir nokta kameranın bakış açısının genel olarak nesnel oluşudur. Başka bir ifadeyle olayları, kahramanların değil de yönetmenin gözünden, görünmeyen bir gözlemcinin gözlerinden görürüz. Bunun yanında çekilen kişiler de kamera yokmuş gibi davranır, objektife

bakmazlar⁵²⁸. Bu bakış açısı taraf tutmaz, her tarafa mesafeli yaklaşır. Dünyanın gerçekliğini olduğu gibi sunma iddiasında bulunur. Bu yönüyle bu filmlerin Şerif Gören sinemasının genel özelliklerini taşıdıklarını söyleyebiliriz. Şerif Gören, Ali Karadoğan'ın da belirttiği gibi güncel olaylara eğilen bir yönetmendir ve bu olayları aktarmak için de nesnel bir bakış açısı kullanmayı tercih eder⁵²⁹. Bu şekliyle izleyicinin olaylara tanıklık etmesini sağladığını düşünebiliriz.

Filmlerde kullanılan Mekânlar: Filmlerde kullanılan mekânlar filmlerin atmosferlerini yaratmada katkıda bulunmakla beraber, karakterlerin içinde bulundukları psikolojik koşullara ilişkin ipuçları da verirler. Bu yönüyle, ele aldığımız iki filmde de önemli farklılıklar tespit edilmiştir. *Almanya Acı Vatan*'da karşımıza çıkan mekânların hemen hemen hepsi kapalıdır. Film, çoğu zaman kahramanların yaşadıkları ortak odalar- metro istasyonu ve fabrika içerisinde geçmektedir. Bununla beraber, çekimler geniş plan kullanılan caddelerde de gerçekleşse bir kapalılık hissi yaratılmaktadır. Karakterleri çevreleyen bir dört duvar söz konusudur. Sürekli sarmal, kısır döngüyü çağrıştıran mekânlar kullanılmıştır. Bu durum, Almanya'ya ilk giden işçilerin hapsedilmişlik, sıkışmışlık duygularını vurguladığını düşünebiliriz. Aynı zamanda yukarıda saydığımız kamera hareketleri ile de desteklenerek, baş döndürücü mekânlar oluşturulmuştur. Bu sarmal mekânlar, işçilerin “dönüş” fikirleriyle de ilişkilendirilebilir. Sürekli dönen ancak çıkışı olmayan, birbirine geçmişlik hissi yaratan bu mekânların, işçilerin gerçekleştiremeyecek dönüşlerine de gönderme yaptığını düşünebiliriz. Nitekim, filmin son sahnesinde Türkiye'ye temelli dönmek amacıyla havaalanına gelen Güldane'nin kulaklarında tekrar tekrar yankılanan “ev-iş-metro” haykırıları bu sonlandırılmayan dönüşü çağırır.

Almanya Acı Vatan'a hâkim olan sıkıştırılmışlık, çaresizlik hissi yukarıdan yapılan çekimlerle pekiştirilir. Bu yönüyle, Almanya'da yaşam mücadelesi veren, her anlamda güçlü ve ayakta durmaya çalışan karakterlerin taşıdıkları bu yük altında ezildiklerini anlatmaktadır. Güldane ile Mahmut'un, doğacak çocuklarına nasıl bakacakları, nasıl

⁵²⁸ Gürol Gökçe, *Televizyon Program Yapımcılığı ve Yönetmenliği*, Der Yayınları, İstanbul 1997, s: 154

⁵²⁹ Ali Karadoğan, *Film Çeviriyorum Abi, Şerif Gören Sinemasında Öykü, Söylem ve Tematik yapı*, Phoenix, 2005, Ankara, s: 17,

para biriktirip borçlarını kapatacaklarını tartıştıkları sahnedir bu anlamda son derece çarpıcıdır.

Buna karşılık, *Polizei*'da kullanılan mekânlar geniş ve ferahdır. *Almanya Acı Vatan*'a kıyasla filmin büyük bir bölümü dışarıda geçmektedir ve bu mekânların uçları açıktır. Bu durum filmin temsil ettiği neslin daha özgür bir ortamda yaşadığına, yaşadıkları ortamla daha uyum içerisinde olduklarına vurgu yaptığı düşünülebilir. *Almanya Acı Vatan*'daki çöpçü Pala'nın temizlediği sokaklar dar ve karanlıkken, *Polizei*'daki Ali Ekber geniş ve ferah caddeler üzerinde çalışmaktadır. İlk filmde boş vakitlerin değerlendirildiği alanlar, kahvehaneler, barlar ev ya da alış-veriş merkezleri gibi kapalı yerlerdir. Buna karşılık, *Polizei*'da geniş, ferah piknik alanları, bahçeli kafeteryalarda vakit geçirilmektedir. Yine, ilk filmde işe gitmek için yerin altından giden metrolar kullanılırken, *Polizei*'da ulaşım araçlarıdır bisiklet ya da arabalardır.

Filmlerde öne çıkan mekânların karakterlerin yaşam koşulları hakkında bilgi verdiklerini ifade etmiştik. İlk filmde ikinci filme yaşam alanlarındaki gözlenebilen farklılaşma aynı zamanda göçmenlerin bulundukları ülkede kalıcılıklarının bir kanıtını oluşturmaktadır. *Almanya Acı Vatan*'da kahramanlar üç-dört kişilik odalarda kalmaktadırlar. Ancak evli çiftler ayrı bir mekâna çıkabilmektedirler. Göçmenlerin yaşam koşullarını incelediğimiz alt başlıkta ilk giden işçilerin fabrika yakınlarındaki “Heim” olarak adlandırılan yurtlarda kaldıklarını, bir sonraki aşamada üç-dört kişinin paylaşabileceği küçük odalara geçildiğini belirtmiştik. Gerek Güldane gerekse Mahmut her türlü konfordan yoksun küçük bir odayı arkadaşlarıyla paylaşmaktadır. Evlendiklerinde geçtikleri kendilerine özel oda da aynı şekilde küçük ve karanlıktır. Buna karşılık, *Polizei*'da Ali Ekber, ailesinden bağımsız tek başına yaşamaktadır. Dairesi küçüktür ancak asgari bir konfora sahiptir.

Mekânlarla birlikte kullanılan aydınlatma/ışık filmlerin anlatımına katkıda bulunmaktadır. Ele aldığımız iki film kıyaslandığında bu aydınlatmada farklılaşma göze çarpmaktadır. İlk filmde, türüne de uygun olarak daha karanlık, kasvetli bir atmosfer hakimdir. Bununla birlikte Güldane'nin çalıştığı fabrikada kullanılan beyaz ışık, aydınlık bir ortam yaratmaktan çok yorucu ve mekanik bir mekân oluşturur. *Polizei* filmi ise daha aydınlıktır. Bu da filme daha yumuşak, huzurlu bir hava vermektedir.

Dikkatin çekilmesi gereken bir başka nokta, gerek mekan gerekse ışık kullanımının Türkler ile Almanlar arasındaki farkı belirginleştirdiğidir. Her iki filmde de aynı özelliğe sahip bu unsur, Almanların evlerinin küçük ama aydınlık ve ferah olduğuna işaret eder.

Tablo 2. Anlatısal öğeler

	Almanya Acı Vatan	Polizei
Ana karakterler	Kadın (Güldane)	Erkek (Ali Ekber)
Toplumsal Cinsiyet İlişkileri	<u>Türk kadınlar ve erkekler arasında:</u> * Mekanik bir ilişki, duygusallık yok. Daha çok cinsel tatmin ve ortak para biriktirme. Bir de güvende hissetme duygusu * Kadınlar Türklerle çok ilişki kurmak istemiyorlar. * Roller değişiyor. Çalışan kadın evdeki kocaya talimatlar veriyor. Çocuklara annelerle evde değil, çocuk bahçesine gönderiliyor. <u>Alman kadınlar - Türk Erkekleri arasında</u> * Türk erkekleri ile Alman kadınları ile sürekli bir ilişki var. Cinsellik üzerine dayalı	<u>Türk kadınlar ve erkekler arasında</u> * Namus meselesi ön planda * Kadınlar daha bilinçli, haklarının farkındalar. Evden ayrılıp ayrı yaşamaya başlıyorlar. Erkeklerin gözünde bu yine de “evden kaçmak” dolayısıyla kötü yola düşmenin birinci aşaması. <u>Alman kadınlar - Türk Erkekleri arasında</u> * Ön planda olan Türk-Alman kadın ilişkisi: Bir yatağa atılan “frolayn” bir de aşık olunan Babett. * Bir Alman kadına karşı duyulan bir aşk var. * Kadınların Almanlarla ilişkileri daha fazla yadırganıyor.

Cemaat içi ilişki (Türkiye ile olan ilişki)	* Film Türkiye’de açılıyor, Güldane’nin köyü. * Köylülerin Güldane ile olan ilişkileri, * Erkeklerin Almanya’dan gelen adamlarla olan ilişkileri. * Sürekli bir gün dönebilme söylemi. Para onun için biriktiriliyor.	* Hemen hemen hiç gündeme gelmiyor. Sadece arada polis tarafından gönderilme korkusu. Bir de Ali Ekber’in babası ölünce gideceğini söylüyor. Onda vatan hasreti hissediliyor.
Kültürlerarası İlişkiler (Türk- Alman ilişkileri)	* Nadir bir ilişki, zorunlu olmadıkça gerçekleşmiyor. * Cinsel	* Çok iç içe olmamakla beraber normal bir düzeyde, sokakta selamlaşıyor, kadeh kaldırılıyor. * Birlikte futbol maçları yapılıyor. * Tercih edilen mekânlar yine de başka göçmenlerinki (Yunanlının barı mesela) * Aşık olunabiliyor * Ali Ekber ile tiyatronun yönetmeni arasında bir dostluk var
Meslekler	Fabrika işçisi İnşaat işçisi Çöpçü	Çöpçü Cenazeci Manav Fırıncı Marketçi Kahvehaneci
Boş vakit değerlendirme	*Kadınlar: Yok (nadiren gezme ve alış-veriş) Gece dışarı çıkanlara çok iyi gözle bakılmıyor *Erkekler: barlarda bira içmek ve kadın tavlama, kahvehanelerde toplanmak	Boşvakit değerlendirmede kadın-erkek ayrımı o kadar belirgin değil. Ortak alan çoğalmış: Tiyatro Piknik Kahvehane Gezmek Gece dışarı çıkmak Futbolmaçları yapmak
Kullanılan dil	* Türkçe ağırlıklı. Almanca’ya hemen hemen hiç rastlanmıyor. Bir tek çocuklar ve gençler karıştırıyorlar. Bu değişim de çok yadırganıyor, kötü görülüyor.	* Birinci ve ikinci nesil dahil, Almanca kullanımı gündelik yaşam içerisine dahil. “Su gibi” diye övünüyor ancak 2-3 kelimedenden öteye de gitmiyor.

		İyice karışık. Önceden yadırganan ve endişe duyulan durum şimdi övünülecek bir unsur. * İkinci nesil birbirleri arasında da kullanıyor.
--	--	---

Tablo 3 Biçimsel Öğeler

Kamera Hareketleri Ve Kurgu	*Çok hızlı hareket ediyor, çok ritmik. *Baş döndürücü	*Yumuşak, normal bir akış
Kamera Bakış açısı	*Nesnel	*Nesnel
Mekân kullanımı	*Kapalı. Çekimler caddelerde de geçse, bina duvarlarıyla kapatılan çerçeveler, geniş plan da olsa üst açıdan yapılan çekimlerle kapalılık ve bastırılma hissi, klostrofobi duygusu. * Sürekli sarmal, kıvrım döngüyü çağrıştıran mekanlar. (Güldane'nin oturduğu yerdeki merdivenler, kamera hareketleri dönüyor – Mahmut garda- Sabah kalktuklarında hızlı hareketleri de bir döngü, En sondaki ev-iş-metro döngüsünü çağrıştıran * Ortak mekân kullanımı. 2ci aşama. İlk gelen göçmenler heimplara yerleşiyorlar bir sonraki aşama biraz daha geniş odalarda 3'er 4'er kişi kalıyorlar. Evliler ayrı küçük dairelere geçebiliyorlar. * Almanların kaldıkları	* Açık. Nadiren kapalı bir ortamda geçiyor * Sınırları olmayan, açık çerçeveler. Sık sık geniş alanlarda, parklarda, nehir kıyısında çekim. Çoğu zaman genel plan * Herkesin kendi özel dairesi. Küçük ancak özel. Ali Ekber ailesinde ayrı oturuyor. Kadınlar tek başlarına ayrı dairelere çıkabiliyorlar. * Babeth'in evi, Berlin Duvarı yakınında küçük ancak ferah, sade bir şıklık var

	mekanlar çok farklı, daha geniş ve ferah, aydınlık. (Mahmut'un almanı)	
Aydınlatma	* Karanlık, evleri ışısız. Tek aydınlık yer fabrikada kullanılan yapay beyaz ışık	* Aydınlık. Doğal, yumuşak bir aydınlatma, sıcak renkler
Müzik	*Geleneksel halk müziği *Fabrikada geçen sahnelerde modern pop müzik (Boney M.), mekanik ses tonlaması	* Türk müziği

Görüldüğü üzere, ele aldığımız bu iki filmten yola çıkarak Almanya'ya doğru gerçekleştirilen göçün süreçleri, orada yaşayan Türk insanının yaşam koşulları hakkında ipuçları elde etmek mümkün olmuştur. Bu yönüyle *Almaya Acı Vatan* ve *Polizei* tarihe katkıda bulunduklarını söyleyebiliriz. Her iki film de çekildikleri dönemi anlatırlar. *Almaya Acı Vatan*, 1970'li yılların sonlarında yaşanan göç sürecindeki değişimlere, göçün gerek Türkiye'de gerekse Almanya'da "geçici" bir süreliğine bulunan Türklerde, toplumsal alanda yarattığı kırılmalara dikkati çekerken, *Polizei*, bu sürecin son bulduğu 1980'lerin sonunda yirmi yıla yakın bir süredir Almanya'ya yerleşmiş Türklerin yaşam biçimlerini yansıtmaya çalışır. Başka bir ifadeyle, filmlerin bir yandan "an"a tanıklık ettiğini, koşulları ortaya koyduğunu, diğer bir taraftan da tarihsel bir süreç hakkında da ipuçları verdiğini, böylelikle alternatif bir tarih yazımına katkıda bulunduklarını söyleyebiliriz.

SONUÇ

Sinemanın içine doğduğu modern toplum, yepyeni bir toplumdur. Giderek kentlileşen, gelirinde bir artış olan, siyasal çekişmelerin odağı gruplardan oluşur. Aynı zamanda kitlesel üretimi, kitlesel tüketimle buluşturan yeni sistemlerin ortaya çıktığı bir toplumdur. XIX. yüzyılın ortaya çıkardığı yeni üretim modelleri, çalışma yöntemlerinde bir farklılaşma yaratmış, “boş vakit” kavramını oluşturmuştur. Yine aynı üretim modelleri, gerek fiyatları, gerek biçimleri gerekse dağıtım yöntemleriyle, kolay ve ucuza erişilebilir yeni kültürel ürünler yaratır. “Boş vakit”leri doldurmanın en cazip yöntemi de bu yeni kültürel ürünler olarak sunulur. XIX. yüzyılın son döneminde icat edilen sinematograf da gösteri endüstrilerine büyük ilgi gösteren, bu yönde ortaya çıkan her türlü icadı büyük heyecanla karşılayan kitlelerce kısa sürede benimsenir.

Sinema icat edildiği ilk yıllardan itibaren insanları insanlara, dolayısıyla da toplumları, toplumlara anlatmıştır. Onların hikâyelerinden beslenerek kendi hikâyelerini oluşturmuş, zaman zaman geçmişini görselleştirerek geleceğe taşımış, zaman zaman da geleceği öngörerek toplumları yönlendirmiştir. Her durumda içinde bulunduğu ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasal faktörlerden etkilenmiş, onlar tarafından şekillendirilmiş, böylelikle de kendi dönemine tanıklık etmiştir.

Bununla birlikte sinema, neredeyse İkinci Dünya Savaşı sonlarına kadar bilim insanları tarafından yok sayılmış, “bir popüler kültür” ürünü olarak herhangi bir bilimsel çalışmadan uzak tutulmuştur. Ancak, gerek savaş öncesinde iktidarlarca kullanılma biçimi, gerekse savaş sırasında ve sonrasında oynadığı rol, açığa çıkardığı gerçekler, sinemanın bilimsel çevrelerce ciddiye alınmasına neden olur. Siegfried Krackauer’ın 1947 yılında yayınladığı ve savaş öncesi Alman toplumunu, bu dönemde çekilen filmlerden yola çıkarak incelediği *Caligari’dan Hitler’e* adlı eseri bu anlamda bir çığır açar. Bu tarihten itibaren sinema üzerine yürütülen çalışmalarda bir çeşitlenme söz konusu olur. Daha önceleri çoğunlukla sinema yazarları ve düşünürleri tarafından gerçekleştirilen “sinema tarihini” kronolojik olarak yazma çabalarına, çeşitli alanlardaki bilim insanlarının, filmlerin içerikleri konusunda yaptıkları çalışmalar eklenir. Krackauer’ın başlattığı toplumbilimsel yaklaşımın yanı sıra göstergebilim, psikanaliz,

siyaset bilim, ekonomi ve tarih gibi toplum ve insan bilimleri dalları araştırma alanlarına sinemayı dahil ederler.

Sinemanın tarihsel açıdan incelenmesi sinemanın ortaya çıkış yıllarına yakın olmakla beraber, bu bakış açısı, yukarıda da ifade edildiği gibi, sadece “sinemanın tarihini” kronolojik bir “tarih yazımı” ile sınırlı kalır. Ancak az sayıda çalışma, belgesel filmlerin “tarihsel” nitelikleri üzerinde dururken kurmaca filmler, “gerçeklikleri” konusunda uyandırdıkları şüpheler nedeniyle, bu alanda yok sayılmıştır. İkinci Dünya Savaşı’nı takip eden yıllardan itibaren diğer bilim dallarında olduğu gibi, tarih çalışmalarında da bir hareketlenme olmuş, geleneksel yazılı metinlerin yanı sıra belgesel nitelikli filmler de tarih yazımına katkıda bulunmak üzere değerlendirilmeye alınmıştır. 1980’li yıllara gelindiğinde, filmlerin tarihi aktarmada bir yöntem olabileceği tartışmalarının yanı sıra içinde bulundukları dönemi de perdeye taşıdıkları, başka bir ifadeyle “an”a tanıklık ettikleri, ürünü oldukları toplum hakkında ipuçları verdikleri üzerinde durulur. Bu alanda önemli çalışmaları bulunan Fransız tarihçi Marc Ferro’nun öncülüğünde gerçekleştirilen araştırmalarda, “ciddi tarihsel filmlerin” de ötesinde, “tümünden düşsel entrika” olan yapımların bile tarih olduğunu iddia edilmiştir. Ferro ve ekibi için önemli olan bu filmler vasıtasıyla bireylerin ya da kalabalık grupların kendi dönemlerini algılayış biçimleri konusunda ipuçları elde edilebilmesidir.

Sinema- Tarih ilişkisi bir yandan sinemanın Tarih içindeki rolünü belirlerken diğer bir yandan da, onu yaratan ve tüketen toplumlarla olan ilişkilerini, eserlerin yaratılışında etkili olan toplumsal süreçleri değerlendirmekte, Marc Ferro’nun dediği gibi sinemayı hem tarihsel bir kaynak, hem de tarihin çıkış noktası olarak ele almaktadır. Film ve sinema dünyası, izleyiciyle, parayla, devletle çok yakın bir ilişki içindedir ve bu ilişki onun tarihinin önemli bir çizgisini oluşturmaktadır. Bu süreçteki gelişmeler, hem teknik açıdan hem de biçimsel açıdan değişimlere, sinema sanatının gelişimine yol açmaktadır. Bu sanat dalı, ne onu ortaya çıkaran kültürlerden, ne de hedeflediği izleyici kitlesinden ayırt edilebilir. Örneğin, 1920’li yıllarda üretilen Amerikan filmleri, çok kültürlü, farklı dinlere, kökenlere sahip bir toplumu hedefliyordu. Filmlerin, izlenebilmesi için, kolayca anlaşılır olması, hiç kimseyi rahatsız etmeyecek unsurlar içeren konulardan oluşması gerekiyordu.

Sinema tarihi her düzeyde yaşanan bir çatışmanın ürünüdür. Bir yandan onu yaratan (senaristi, yönetmeni, yapımcısı ve teknik ekibi) kişiler arasında var olan dar çerçeveli bir çatışmanın ürünüyken, diğer bir yandan da toplumsal düzeyde yaşanan ve sinematografik olamayan gelişmelerin çatışmasından oluşur. Örneğin, Avrupa’da ve Amerika’da sendikalaşma, Türkiye’de hem iç hem de dış göç ya da terör olguları gibi, toplumu alt üst eden unsurlar sinemayı çok yönlü bir biçimde etkilemiş; bir yandan, örneğin film türlerini ve içeriklerini biçimlendirmiş, öte yandan da sinema sektörünün yeni düzenlemelere gitmesine yol açmıştır. Ayrıca televizyonun icadı gibi sektörü etkileyen başka teknolojik yenilikler, farklı önlemlerin alınmasına neden olmuştur.

Yaşanan bu tür gelişmeler, toplumun durmadan bir dönüşüm içinde olması, sinemanın da bu koşullara ayak uydurmasını gerektirmiştir: örneğin kablo, video-DVD yayınına uygun film biçimlerinin üretilmesi, yeni dağıtım sistemlerinin geliştirilmesi gibi. Teknik bir takım dönüşümlerin yanı sıra, sinemanın “olmazsa olmaz” unsuru izleyiciler ve onların hem tek tek filmler, hem de bütünsel olarak sinema ile kurdukları çoğul ilişkileri ortaya çıkarmak da sinema-tarih kuramının inceleme alanına girmektedir.

Bu çerçevede Ferro, filmlerin tarihe katkıda bulunuş biçimlerini, bizim çalışmamızı da çerçeveleyen, dört ana eksen üzerinden incelemeyi teklif eder. Bunlardan ilki, sinemanın Tarihin bir edimcisi olduğu bilgisidir. Başka bir ifadeyle filmler, hangi türde olurlarsa olsunlar geçmişî günümüze, oradan da öteye geleceğe aktaran eserlerdir. Ele alınan ikinci eksen, sinema filmlerini oluşturan anlatısal öğelerin yanı sıra, yapım koşulları, dağıtım yöntemleri, türlerin seçimleri gibi unsurların tarihe katkıda bulunduğunu belirtir. Bununla birlikte filmi oluşturan biçimsel öğeler, filmin yaratıcısının bilinçaltının dışı vurulmasına aracı olabileceğinden benzer şekilde hiçbir yazılı metinde bulunmayacak veriler sunabilir. Marc Ferro’nun ortaya koyduğu üçüncü eksen, sansür ve/veya otosansürün, sinemayı oluşturan birimler içerisindeki çatışmaların, baskı unsurlarının, filmin etrafında biçimlenen ilişki ağlarının filmin öyküsünü oluşturduğu, dolayısıyla da o toplumun tarihi hakkında bilgiler verdiğidir. Son olarak Ferro, sözü edilen tüm bu unsurlardan yola çıkarak, filmlerin tarihsel

okunuşlarından da öte, Tarih'in sinematografik okunuşu ön plana çıkarılır. Bir tarihçi görevini üstlenen yönetmen, kendi tarihini oluşturarak, kurumların toplumların elinden aldığı bir tarihi onlara geri verebilir.

Yukarıda da değindiğimiz üzere, ortaya konan bu dört eksen çalışmamızın da çerçevesini belirlemiştir. Marc Ferro ve onun izinden giden diğer tarihçilerin de üzerinde durdukları nokta, sinemanın aynı zamanda bir sanayi ürünü olduğu, bununla birlikte varolan üretim koşullarının filmlerin içerikleri ve söylemleri üzerinde etkili olduğudur. Dolayısıyla, bir ülkenin sinema sanayisinin koşulları, oluşturduğu modeller sinema ürünlerini de biçimlendirmektedir. Öte yandan, özellikle savaş ya da çalışmamızın konusu olan göç gibi bir toplumun yaşadığı sarsıntılar sinemanın içeriksel olarak zenginleşmesine olduğu kadar yapısının da değişmesine yol açabilir. Buna örnek olarak İkinci Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da sinemanın yeniden bir yapılanma içine girmesi ve bunun sonucunda birçok ülke sinemasını etkileyen Yeni Gerçekçi Akımı'nın doğması verilebilir. Bu noktadan yola çıkarak çalışmamızda, 1960'lı yıllarda Türkiye'de yaşanan dış göç olgusunun toplumda yarattığı sarsıntı göz önünde bulundurarak, sinema sektörünün, işçi göçü sonucu oluşan dış pazar olgusunu dikkate alarak örgütlenmesini ve bunun sinematografik söylem üzerindeki yansımalarını araştırdık.

Bu doğrultuda çalışmamızın birinci bölümünde Sinema-Tarih kuramının ortaya çıkış sürecini ve o kuramın yapı taşlarını, öncüllerini de dikkate alarak inceledik. Bu çerçevede, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında sinema üzerine yürütülen tartışmalarda bir çeşitlilik göze çarpmaktadır. Gerçekten, sinemaya biçilen farklı roller, birbirinden farklı alanların, farklı görüşlerin, inceleme yöntemlerinin ortaya çıkmasına neden olur. Kimi araştırmacı, sinemanın diliyle ilgilenirken, kimi estetik, kimi söylem, kimi de algılanış biçimi üzerine yoğunlaşır. Kimi sinemanın doğası üzerine tartışmalar yürütürken, kimi bu konudaki araştırmaların yöntemlerinin belirleyiciliği, kimi de sinemanın hangi sorulara cevap verdiği üzerinde durmuştur.

Çalışmamızın temelini oluşturan Sinema-Tarih kuramı, filmleri farklı disiplinleri bir araya getirerek ve çok yönlü soru sorarak incelemeyi önerir. Tarih, tıpkı sinema gibi tek bir olgudan ibaret değildir. Tarih de sinema gibi, kendisini çevreleyen unsurlardan

etkilenir. Bu doğrultuda gerek Avrupa gerek Amerika’da yürütülen çalışmalar, sinema filminin ortaya çıkışının tarihsel bir metninkinden farklı olmadığını savunmuştur. Tıpkı tarihsel bir metin gibi, sinema filmleri de anlatılacakları bir süzgeçten geçirir, bir mizansen gerektirir ve sonrasında olgular doğrultusunda kurgulanır. Tarihsel olaylara yaklaşım dönemlere, kişilere ve toplumlara göre değişebilir; sinema da zamana, coğrafi koşullara, sosyal, ekonomik ve kültürel farklılıklara göre değişebilir. Sinema da tıpkı Tarih gibi gizli ya da açık bir takım unsurlardan etkilenir, onlara göre biçimlenir.

Sinema-Tarih kuramı üzerinde yürütülen çalışmaların Avrupa ve Amerika kıtalarında farklılık göstermekle birlikte her tür filmin, özellikle de “auteur”lerce yaratılan “yüksek kültürden” sayılmayan popüler kültür ürünlerinin toplumlarla ilgili çok daha zengin veriler oluşturdıkları, dolayısıyla bu kapsam içerisinde ele alınmaları konusunda birleştikleri tespit edilmiştir. Ayrıca incelemelerin çok katmanlı, ekonomik, sosyolojik, kültürel ve siyasal açılardan değerlendirilmesi gerektiği üzerine de vurgu yapılmıştır.

Sinemanın bir XX. yüzyıl ürünü olduğu dolayısıyla içinde yer aldığı koşullarca şekillendiğini yukarıda ifade etmiştik. Kentlerde doğmuştur, kitlelere hitap etmiştir. Ürünü olduğu modern toplumun geliştirdiği yeni üretim modelleri çerçevesinde kendi üretim-dağıtım-gösterim açısından oluşan modellerini geliştirerek önemli bir sanayi dalına dönüşmüş, toplumlar üzerinde etkili bir araç olmuştur.

Yine bu bölümde, sinemanın bir popüler kültür aracı olduğu, ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren hitap ettiği kitlelerin önemli bir kısmının “işçi sınıfından” oluştuğu belirtilmiştir. Söz konusu yıllarda, işçi sınıfının önemli bir kısmı göçmenlerden oluşur, gerek kırsal alandan, gerekse başka bir ülkeden gelerek kentlerde toplanan bu yığınlar, sinema filmlerine yoğun ilgi duyarlar. Sinema filmleri, bir yandan, bu işçi sınıfının boş vakitlerini doldurmalarını, diğer bir yandan da içinde yaşadıkları topluma ayak uydurmalarını sağlar. Önemli olan bir başka unsur, sinema filmlerinin, yabancı bir ülkede yaşayan göçmenlerin kendi ülkeleriyle bağlarını sıkılaştırmanın bir aracı olmasıdır. Bu tespitlerden yola çıkarak, sinemanın göç endüstrileriyle olan bağlantılarını inceledik. XX. yüzyılın ortalarından itibaren hızlanan küreselleşme, bir yandan ülkelerarası dolaşımı ve yer değiştirmeyi teşvik ederken, diğer bir yandan da kimlik

sorunsalını, aidiyet kavramlarını beraberinde getirir. Sinema bu anlamda, yeni kimlik oluşumlarındaki sancılı süreçlere tanıklık ederken aynı zamanda bir ülkeden bambaşka bir ülkeye yerleşen toplumların anavatanları, kültürleri ile olan etkileşimleri de destekler.

İkinci bölümümüzde, Türkiye'nin son elli yılını şekillendiren göç faktörünü inceleyerek, Türk sineması ile olan ilişkisini tartışmayı amaçladık. Bu çerçevede, Türkiye toplumunda derin izler bırakan göçün ve göçmenlerin niteliklerine, Türk filmlerinin onların nezdinde temsil ettiklerine geçmeden önce birinci bölümle bağlantılı olarak Türk sinema sanayisini oluşturan temel unsurlara değindik. Aynı zamanda Türk sinema tarihini ana hatlarıyla çizen bu bölüm, Yeşilçam olgusunu ve onun yapı taşlarını, toplumsal, siyasal ve kültürel etkenler göz önünde de bulundurularak ortaya çıkarmayı amaçladı. Bu doğrultuda Türk sinemasını 1970'lerde yaşadığı önemli krize götüren sebepler, bu süreçlere tanıklık etmiş kişilerin görüşlerine de başvurularak açığa çıkarılmaya çalışıldı. Buna paralel olarak, yurt dışına göçün hızını kestiği bir döneme denk geldiğini düşündüğümüz bu krizden çıkabilmek için sinemamızın başvurduğu yöntemlere, yeni pazar arayış yöntemlerine ışık tutulmaya da çalışılmıştır. Bu çerçevede ön plana çıkan, tarihsel gelişimi sürecinde sarf edilen bireysel çabalara rağmen Türk sinemasının kurumsal, örgütsel ve / veya sektörel olarak sağlam temellere oturmadığıdır. Bir yandan ham madde açısından dışa bağımlı, diğer bir taraftan da film pazarlaması çerçevesinde dışa kapalı, Devlet desteğinden yoksun, yatırımsız, bireysel kapris ve taleplere boyun eğen, garantisiz bir sektör görüntüsü çizmektedir. Buna karşılık çoğu zaman bireysel girişimler sayesinde de üretkenliğini sürdürebilmiş, tarihi boyunca karşılaştığı krizlerden bireysel girişimler sayesinde mucizevî bir şekilde sıyrılmasını bilmiştir.

Çalışmamızın bu ikinci bölümünde ele aldığımız ikinci unsur, Almanya'ya göç etmiş Türk topluluğunun nitelikleri ve onların yaşam biçimleridir. Bunu belirlemedeki amaç, bu toplulukların içinde bulundukları koşullara değinmek, ana vatanlarıyla olan ilişkilerini aydınlatmak ve bu doğrultuda bir yandan içinde bulundukları toplum diğer bir yandan da geride bıraktıkları topraklarla bağlarını kurmalarının aracı Türk sinemasıyla olan ilişkilerini açığa çıkarmaktır. Bu doğrultuda, giden göçmen işçilerin

genel özelliklerine değindikten sonra, geride bıraktıkları toplumda ve kendi içlerindeki çözülmeler, “gurbetteki” yaşam koşulları ve kültürel faaliyetleri ele alınmıştır. Bu noktada özellikle birinci nesil göçmenlerin, geri dönüş umuduyla kendi içlerine kapalı bir yaşam biçimi sergiledikleri, gelenek ve göreneklere sıkı sıkıya bağlı kalarak anavatanlarıyla olan bağlarını korumaya çalıştıkları ortaya çıkmıştır.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde Türk sinemasının işçi göçü nedeniyle örgütlenmesini ve bunun filmlerdeki söylemsel-sinematografik yansımalarını görüşmelere ve film analizlerine dayandırarak ele aldık. Bu kapsamda, Türk sinemasının kriz ortamında yeniden yapılanma döneminde, dış göç sayesinde oluşan yeni pazarını ve “video” teknolojisinin yarattığı varsayılan olanakların açtığı kapıları araştırdık. Ancak, Türk sinemasının yukarıda da değindiğimiz en temel sorunu “bir örgütlenmeden” dolayısıyla bir “sektörden” yoksun olması nedeniyle, ele aldığımız konuyla ilgili yeterli sayıda güvenilir kaynak elde edemedik. Bu nedenle, çalışma konumuza dair özgün ve güvenilir veriye ulaşabileceğimiz ana kaynakların o dönem sinema sektörü içerisinde bulunmuş ve Almanya pazarına ilişkin deneyimleri olan yapımcı ve yönetmenler olacağını ve onların bireysel tarihlerinin kolektif tarihe ışık tutacağını düşündük. Görüştüğümüz kişiler Sinema Eserleri Sahibi Meslek Birliği (SESAM) başkanı, aynı zamanda önemli bir yapımcı olan Kadri Yurdatap; Neredeyse kuruluşundan itibaren Erman Film’in mali işlerinde sorumlu olarak çalışmış, Hürrem Erman’ın “sağ kolu” olan ve Şeref Film’in kurucusu olan Şerafettin Gür; Çiçek Film’in sahibi, *Otobüs*, *Selvi Boylum*, *Al Yazmalım* gibi önemli filmlerin yapımcılığını yapmış, günümüzde de “sinema camiasının” uğrak mekanı Çiçek Bar’ın sahibi Arif Keskiner; uzun yıllardır Almanya’da yaşayan yapımcı ve aynı zamanda *Otobüs*, *Gül Hasan*, *Polzei* gibi çalışmamız kapsamına dahil olan filmlerde hem oyunculuk, hem senaryo yazarlığı hem de yapımcılık yapmış olan Nuri Sezer; Bugün Lale Film’in sahibi ancak incelediğimiz dönemde hem oyuncu, hem yapımcı, hem de ses mühendisi olarak çalışmış olan Necip Sarıcioğlu; Türk Sinema Tarihinin önemli yazarlarından biri ve ancak aynı zamanda Türker İnanoğlu ile birlikte Ulusal Video’nun yurt dışı sorumlusu olarak çalışmış olan Giovanni Scognamillo; Almanya pazarına yönelik çeşitli video filmlerinin yönetmenliğini yapmış, günümüzde de faaliyetlerini sürdüren Ömer Uğur; ve son olarak da kendisi de bir göçmen olan, göç temalı önemli filmlere imza atmış, bir

süreliliğine de Almanya’da bulunmuş olan Şerif Gören’den oluşmaktadır. Bu çerçevede, sözü edilen kişilerin ulaşılabilirliği doğrultusunda üç yıla yayılan bir süreç içerisinde bu kişilerle bir “sözlü tarih” çalışması yaptık ve bu pazarın “örgütlenmesine” dair önemli bilgiler elde ettik. Yapılan görüşmelerin ortaya çıkardığı unsur, bu pazarın Türk sineması ile ilişkisinin iki boyutta gerçekleştiğidir. Bunlardan ilki, sinema filmlerinin pazarlanmasına, başka bir ifadeyle Almanya’da belirli merkezlerde film gösterimlerinin düzenlenmesine ilişkindir. İkinci boyut ise, gelişen teknolojiler vasıtasıyla bu ilişkilerin, videokasetler vasıtasıyla geliştirilmesidir. Bu doğrultuda bu pazarın, atılan ilk adımlar, gelişimi ve sonuçları olmak üzere aşamaları açığa çıkarılmıştır. Üçüncü bölümümüzün ikinci alt başlığı altında ise, farklı yönetmenlerin farklı dönem ve koşullarda çekilmiş dış göç konulu on üç filmini izledikten sonra ve onlardan elde ettiğimiz bulgular ışığında ele aldığımız dönemin tarihsel-toplumsal ortamına doğrudan katılan bir yönetmen olan Şerif Gören’in bu süreci nasıl yaşadığı, nasıl algıladığı ve nasıl aktardığını incelemek üzere farklı dönemlerde gerçekleştirdiği iki filmi, *Almanya Acı Vatan* (1979) ve *Polizei’ı* (1988) analize ettik. Yaklaşık on yıl arayla çekilmiş bu filmler aracılığıyla yönetmenin tarihsel bir olay sürecine, içinde bulunduğu ülke koşulları içinde nasıl dahil olduğunu, dolayısıyla da tarihe ne şekilde katkıda bulunduğunu açığa çıkarmaya çalıştık.

Bu doğrultuda çalışmamızın başında yola çıkarken geliştirdiğimiz varsayımlar göz önünde bulundurularak elde ettiğimiz bulguları şu şekilde değerlendirebiliriz:

Dış göç olgusu, göçmenleri kültürleriyle bağlarını pekiştirmekte, kendi içlerine kapalı bir tutum takınan, gelenek ve göreneklerine sıkı sıkıya sarılan bir topluluğa dönüştürmektedir. Anavatanın bu bağları sürdürüp koparmama yönünde adımlar attığı söylenebilir. Bir yandan Devlet, ekonomik olarak göçmenlerin kazançlarının ülkeye girmesini sağlamak amacıyla girişimlerde bulunurken, diğer yandan “özel girişimler” göç edilen ülkelere yönelik düzenlenen çeşitli kültürel faaliyetlerle göçmen işçilerle ilişkilerin devam ettirilmeye çalışıldığı görülmüştür. Bunlar arasında en önemlilerinden birinin göç olgusunun yoğun olarak yaşanmaya başladığı ilk yıllardan itibaren film gösterimlerinin sağlanması olur. Ayrıca, göç temalı filmlerle, gidenler ve kalanlar arasında bir iletişim sağlanmaya da çalışılmıştır.

Ortaya çıkardığımız bir başka nokta, Türkiye’de sinema endüstrisinin kriz dönemlerinde varlığını sürdürebilmek için yeni pazar arayışlarına girdiği, bunu bilinçli ve planlı bir şekilde gerçekleştirmek yerine “mucizevi” olarak değerlendirebileceğimiz bireysel girişimlerle, durumu değerlendirmeyi, günü kurtarmayı bilen kişilerce gerçekleşmesidir. Krize giren her endüstriyel yapılanma, kendine olanakları doğrultusunda bir çıkış noktası arar. Ancak, burada altının çizilmesi gereken, Türk sinemasının diğer ülkelerde varolan ve model oluşturan “sektör” yapılanmalarından çok farklı bir gelişim göstermiş olmasıdır. Her şeyden önce, çok uzun bir süre kendi filmlerini üretememiştir. Sinemanın Türkiye topraklarına girdiği ilk yıllardan neredeyse Cumhuriyet’in kuruluşuna kadar bağımsız ürünler ortaya çıkaramamıştır. Bu süreç içerisinde çekilen filmler ilk özel şirketin kurulduğu 1922 yılına kadar askeri kurumlarca, başka bir ifadeyle Devlet güvencesi ve desteği altında gerçekleştirilir. Bu durum da beraberinde sanayinin gelişiminde önemli bir yer tutan rekabet ortamının doğamamasına neden olmuş ve sadece ithalat ve film dağıtımı üzerine kurulu özel teşebbüsün film üretimine girerek risk almasına engel oluşturmuştur. Belirttiğimiz üzere, dünya sinema sanayisinin hızlı bir şekilde gelişip, çok sayıda önemli eser vermeye başladığı bir süreçte, Türk sineması henüz emekleme döneminde. 1923’ten sonra ardı sıra açılan özel yapım şirketleri, bu tarihe kadar Batı ile açılan arayı kapatmaya çalışmakla birlikte, var olan siyasal ve ekonomik konjonktür sağlam temellere oturan bir yapılanmaya engel olur. Ağır aksak ilerleyen Türk sineması, öncelikle gerek hammadde, gerekse doğrudan film ithalatına dayanması nedeniyle İkinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan kısıtlamalarda ilk kriziyle karşı karşıya kalır. Bu çerçevede sinema sektörünün imdadına Mısır filmleri yetişir. Bu filmlerin içerikleri Türk halkınca ilgi görünce, benzer konularda film çekilmesi yönünde adımlar atılır.

1950’li yıllardan itibaren izleyici ve üretim sayısı her geçen gün artan Türk filmlerinin dağıtımını ve gösterimini düzenlemek üzere kurulan ağ sistemi, hızlı ve “çarpık” yapılanma nedeniyle kontrolün kısa sürede merkezde bulunan yapımcı şirketlerden, halkın taleplerini ileten bölge işletmecilerine geçmesine neden olur. 1970’li yıllarda yaşanan siyasal ve ekonomik sarsıntılar, televizyonun da evlere girmesiyle birlikte borç üzerine kurulu bir yapım sistemini alaşağı eder. Sadık izleyici kitlesini kaybeden sektör, iflas etmemek için bu sefer seks ve vurdu kıldı filmlerine

yönelerek farklı bir kitleyi hedeflemiş, kısa vadede sistemini döndürmeye çalışmıştır. Bununla birlikte bireysel girişimlerle de olsa TRT'ye varolan filmlerini pazarlama yollarını araştırmıştır. Ayrıca, Türk sinema sektörünün tarihsel geçmişi içerisinde farklı dönemlerde yakın bölgelerde bir dış pazar oluşturma girişimleri çoğu zaman siyasal engellere takılmıştır.

Ancak Türk sinemasının krizden çıkmasını sağlayan, yönetmen Ömer Uğur'un ifade ettiği gibi, “dağılmış olan bir yapıyı yeniden bir araya getiren”, 1970'lerin sonlarına doğru ortaya çıkan ve yaklaşık bir on yıl boyunca bir furya halinde gelişen video pazarı olur. İlk olarak Almanya'daki Türk işçilerine yönelik olarak başlatılan girişimler, kısa sürede Türk film piyasasının hareketlenmesini sağlar. Önce var olan filmlerin dönüştürülmesini öngören bu pazar bir süre sonra sadece video filmlerinin üretilmesiyle gelişir. Ancak altyapı yetersizliğinin yanı sıra, sektör çalışanlarının “günü kurtarma” anlayışı, kısa sürede büyük paralar kazanma sevdası, özellikle Almanya pazarının düzenlenmesinde ciddi bir engel oluşturur. Türk filmlerinin Avrupa pazarına açılması yönünde bir fırsat oluşturabileceğini düşündüğümüz bu girişimler, Türk sinema sektörünün en temel sorunu olan kurumsal-örgütsel yapı eksikliği nedeniyle sonuçsuz kalır. Yine de yukarıda saydığımız olumsuzluklara rağmen sektörün hareketlenmesini sağlaması, özellikle de Türkiye'de 1980'li yıllara gelinceye kadar başarısız kalan yasal düzenleme sürecinin başlatılması açısından büyük önem taşır.

Almanya'ya işçi göçünün oluşturduğu bu yeni süreç ekonomik açılımın yanı sıra, hikâyeleriyle de sinemanın dilinin gelişmesine katkıda bulunur. Gerçekten de 1970-1990 yılları arasında çekilen ve Türk sinema tarihinde önemli bir yer edinen dış göç konulu film sayısında bir artış söz konusu olur. Bu sürece ilişkin farklı dönemleri farklı anlatım biçimleriyle aktaran bu filmler aynı zamanda yurtdışına Türk işçi göçünün tarihini de yazarlar. Çalışmamız çerçevesinde ele aldığımız Şerif Gören'in yaklaşık on yıl arayla çekilmiş iki filmi de bu tarihsel olguya ilişkin ipuçları vermiştir. Kendisi de dışarıdan içeriye doğru bir göç süreci yaşamış, dolayısıyla bu konuya belki de başka yönetmenlere kıyasla daha hassas olduğunu düşündüğümüz yönetmen, yurt dışına ilk gidenlerin yaşam koşullarını, hayata dair mücadelelerini ve değişen toplumsal yapıyı *Almanya Acı Vatan*'da Güldane karakterinin etrafından verir. Artık Almanya'ya

yerleşmiş, geri dönmeyi düşünmeyen, Türkiye ile olan bağlarını daha çok gelenekler doğrultusunda devam ettiren ikinci ve üçüncü nesille dair gözlemlerini ise *Polizei*'da aktarır. Aynı göz ve düşünce tarafından gerçekleştirilen bu filmler, bir anlamda birbirlerinin devamı niteliği de taşımakta, birbirlerini tamamlamaktadır. İlk filmde görüldüğü üzere ilk giden göçmenlerin tek amacı mümkün olduğunca çabuk ve çok para kazanarak memleketlerine dönmektir. Bu amaç uğruna kendileri için yepyeni, yabancı “modern” dünyanın sunduğu şartlara “katlanarak”, her türlü insani ilişkiden yoksun mekanik bir yaşam içerisinde kaybolurlar. Buna karşılık *Poizie*, yerleşik bir düzeni ve o düzen içerisindeki gündelik bir hayatı ön plana çıkarır. Gerek cemaat içi, gerek kültürlerarası ilişkilerde bir normalleşme göze çarpar. Bununla birlikte toplumsal cinsiyet kavramı söz konusu olduğunda aradan geçen on yıllık süre içerisinde çok da fazla bir gelişme sağlanamadığı tespit edilmiştir. Türk kadınlarının namus meselesi hala ön planda olduğunu, ikinci ve üçüncü kuşakların anavatanlarıyla olan bağlarını bu kavram üzerinden geliştirdiklerini de söyleyebiliriz.

Bu özellikleriyle bu filmler Türk dış göç tarihini yeniden yazarlarken aynı zamanda çekildikleri dönemlerde Türkiye’de var olan gerek siyasal gerekse ekonomik gelişmelere de göndermeler yaparak “an”a da tanıklık ederler.

“El Kapılarında Yeşilçam: 1970-1990 yılları arasında Dış Göç-Yeşilçam İlişkisi” adlı bu çalışmamız aslında, Türk sinemasının ekonomik tarihinde karanlık kalmış bir dönemini aydınlatma amacı gütmüştür. Dış göç dolayısıyla oluşan yeni pazarın gerek sinematografik, gerekse ekonomik yapısına ilişkin elde edilen veriler aynı zamanda Türk sinemasının yapısını da gözler önüne sermiştir.

EK I

KADRI YURDATAP, (14 Nisan 2005)

1970'lerin ortalarına Yeşilçam cazibesini kaybetmişti. Bunun sebebi de önce, televizyonun çok kanala doğru gidişi, arkasından anarşinin had safaya çıkması, o kadar ki film seyreden vatandaşların bahçe sinemalarına bile gidemez olmuşlardır. O durumda, sinemada 3 tarz ortaya çıktı: 1 tanesi arabesk filmler (Orhan Genecebay'lı, Ferdi Tayfur'lu, daha sonra bunlara İbrahim Tatlıses eklendi, 80'lerin başlarında) diğeri kung-fu (vur-kır) filmleri, üçüncüsü erotik filmler. Erotik filmler, 1973-74 yıllarından itibaren katıldı onlara. 5 dava 1 horoz gibi...İtalyan usulü. Lando Busanca diye bir oyuncular vardı, onun filmlerini getirdiler. Yalnız bunlar erotik değildi. Fikren “çapkınlık”tı. Daha sonra öyle filmler yaptılar ki, insanlar anadan doğma. Bu devir öyle değil. Bunlar çıplaklık espirisi üzerine filmlerdi. İnsanlar bikini ile dolaşıyordu. 1980'lerin başında önce Amerika'da daha sonra da Almanya'da video denen şey çıktı. Aracılar geldiler Türkiye'ye, türk filmlerini Almanya'ya aldılar. Önce, eski stoklarımızı aldılar, daha sonra da da Türkiye'de de bu salgın haline geldi. Her mahallede bir video kiralama dükkanı açıldı. Bir kaç tane şirket kuruldu, Ulusal Video gibi, Estet Video gibi... Bunlar Türkiye ve alman pazarına satış yapıyorlardı. Alman parasıyla film yapılıyordu. Ve bu insanlara küçük bir kar bırakılıyordu.

Ve diyorduk ki, “biz Ulusal Video'ya 5 film yapacağız. Ve bu 5 filmin içinden ne istersek yapabiliyorduk.”

Konunun belirlenmesi tamamen size mi aitti yoksa belirtilen bazı unsurlar var mıydı?

İlk üç filmin koşulları onlar tarafından belirleniyor, 4 ve 5. filmleri kendi keyfimize göre yapıyorduk.

Peki size getirilen öneriler, Almanya'daki talep doğrultusunda mı yapılıyordu?

İlk başta, Almanya'daki Türk film dağıtıcıları, eskiden 70'lerde tahmin ediyorum, tam bilemiyorum, Türkler oraya 60'larda gittiler. Orada 3-4 tane bölge edindiler. Biri Berlin, biri Studgart, biri Münih biri de (Hamburg ya da Köhln) olmak üzere 4 bölge vardı. 4 bölgede 4 ayrı dağıtımçı vardı. Bu dağıtımçılar, Türkiye'den filmlerin Almanya hakkını alıyorlardı. Bir kopya gidiyordu. O kopyayı her hafta Cumartesi ve Pazar günleri saat 10, 11 ve 13 arası, büyük sinemaların salonları kiralanıyordu ve Türklere gösterimler düzenleniyordu. Münih'teki gösterimini tamamladıktan sonra Berlin'e gönderiliyordu kopya... Berlin'den başka bir film alınıyordu. Yani bütün Almaya'yı dolaşıyordu. Gidip de hemen almanca öğrenmedi bizim birinci neslimiz. Onların en büyük mutlulukları bu filmlere gitmekti. Hatta onlar, ilk gittikleri seneler sadece garlara gidiyorlardı, banhoflara, ve ilk film gösterilen yerler de banof sinemalarıydı.

Almanya'ya gönderilen filmlerle iç piyasaya yönelik filmler arasında bir söylem farkı var mıydı?

O filmler Almanya için yapılmadı. Ulusal Video, herkesten evvel gitti, bu filmleri götürdü. Biz filmleri Ulusal'a satıyorduk. Ulusal oraya satıyordu.

Almanya ile ilgisi yok bu filmlerin. Almanya ile ilgisi olan ilk film Artis Film tarafından çekilen "Gurbet Kuşları". Türkiye'de yapılan her film orada gösterildi. Özel hiç bir film yapılmadı orası için.

Türkan Şoray'ın "Dönüş" filmi gösterildi mi Almanya'da?

Herşey gösterildi. Türkan Şoray'ın en kötü filmi bile, öksüz, parasız pulsuz. Eskiden sinemalarda bir piyasa varken, video çıkınca iki piyasamız birden oldu. Paramızın yarısını Türkiye'den yarısını Almanya'daki gösterimlerden aldık.

Türkiye’de kimse sinemaya gitmeyince Almanya’daki Pazar bu açığınızı kapattı o zaman.

Sinemaya giden sayısı çok azdı. Adam alıyordu videokasetini, gecede 2 tane film seyrediyordu. Abone olunca ucuza geliyordu. Bir kasetle 8-10 kişi, “telesafir” gibi, gelip de film seyrediyorlardı. Ama Almanya’ya kesinlikle özel bir film yapmadık.

Ekonomik anlamda gelirlerin ne kadarını karşılıyordu Almanya pazarı?

% 40’ını Almanya, %60’ını Türkiye karşılıyordu. Üstüne para kalıyordu. Ekonomik olan da üstüne film yapıyordu.

Almanya’dan gelen bir firmaya ilk on filmimi sattım ben. 1 milyon lira aldım. O para benim ana sermayem oldu. Sıfırlamıştım. Sonra paramı dikkatli kullandım ve büyüttüm. Ben diğerleri gibi sadece video gösterimi için film yapmadım, sinema gösterimleri için film yaptım.

Video satışlarından kazanılan para sinemaya geri kazandırıldı mı? Bu parayla ne kadar sinemaya yatırım yapıldı?

Herkes istediği yere yatırdı. Adamın Berlin’de lokantası vardı, geldi Antalya’da hotel kurdu. Oradan gelen avansla negatifini aldım, İbrahim (Tatlises) beye avansını verdim.

(Yaptığı filmlerin afişlerini göstererek, hangilerinin sinema hangilerinin video için yapıldığını anlattı)

EK II

ARİF KESKİNER, (25 Haziran 2007)

Türk Sinemasının 1970’li yıllarına baktığımızda, şöyle bir durum görüyoruz. İki olay var aslında... Bir tanesi, bu Almanya’yla bağlantılı olarak göç olayının sinemaya yansması, çok fazla olmadı. Birkaç tane film yapıldı. Toplasanız 10- 12 tane film yapıldı bütün o süreç içerisinde. “Almanya Acı Vatan”, “El Kapısı” falan, bizim de içinde bulunduğumuz filmler...Otobüs de onlardan bir tanesi ve hatta en önemlisi galiba. “Otobüs” te de öyle bir hikaye var biliyorsunuz. Türkiye’den böyle götürülen işçiler nasıl istismar edildi, İsveç’te, Stockholm’ün bir meydanında öyle bırakıldı. Güzel bir film, yurt dışında da çok ödüller aldı, Türkiye’de de aynı şekilde çok konuşuldu.

O filmde matrak bir şey vardır. Aziz Abi (Nesin), o filme çok karşı çıkmıştır. Aleyhinde yazılar yazmıştır. Ben de bu filmin üstüne neden bu kadar yüklendiğini kendisine sordum. Dedim ki, Aziz Abi, neden bu filmin bu kadar üstüne gittin. Sen o kadar yazılar yazdın bak gene de o film patladı gitti. “Benim yazdığım yazılar sayesinde olmuştur o. Komisyon isterim” dedi. Sonradan öğrendiğim, Aziz Abi Bulgaristan’a gittiğinde, buradan önce orada oynamış film, oradaki Türk kökenli yazarlarla birlikte seyretnmiş filmi. Aldığı tepkiler olumsuzmuş. Demişler ki “Türk halkını kötü gösteriyor bu film.” Onların vatan özlemi var, her zaman Türkiye’yi düşünüyorlar, oysa bizim başka bir gerçeğimiz var. Özellikle oranın dolduruluşuna gelerek o yazıları yazmıştı.

O dönemdeki ikinci olay Türk Sinemasında, yeni bir başka kapının açılması. O da, komedi- komedi-seks; avantür- avantür-seks adı altında toplayabileceğimiz bir dönemdir. Ta pornoya kadar giden bir dönemdir. Bu dönem içinde ben de bulundum. Oradaki temel yapı, Türkiye’deki çifte sansürün olmasından kaynaklanıyordu. Bir de televizyon olayının yeni başladığını da söylemek lazım. Terör olayı başlamıştı, Türk sinemasının ana kaynağı aile idi, aile sinemadan uzaklaşmıştı. Öyle olunca da Türk sineması kendine yeni bir yol bulmak zorundaydı. Normal aile sinemadan uzaklaşınca, sokaktaki lümpen kesime yöneldi. Öyle bir formül buldu. Bu formül de avantür-komedi-seks filmleriydi.

Sansür dedim, orada da bir çelişki vardı. Yerli filmlerin sansürleri farklı, yabancı filmlerin sansürleri farklı. Sanki, yabancı filmlere gidenler yerli filmlere gitmezmiş, yerli filmlere gidenler de yabancı filmlere gitmezmiş gibi... sansür kurulları erotizmi daha açıkta bırakmışlardı. Ailelerin o filmlere gitmeyeceğini varsayarak daha hoşgörülü bakmışlardı erotik filmlere. Amerikan filmlerindeki erotik sahnelerle doğru kaydığını Yeşilçam da fark etmişti. Ve o espride bir yol buldu kendine. Önce komedi- seksmiş gibi, sonra avantür-seksmiş gibi falan.

Hatta Ali Poyrazoğlu, abimin bir filminde oynamıştı “Kazım’a bak Kazım’a” diye. O da komedi- seks filmiydi ama tabii çıplaklık ta ön plana çıkan bir unsurdur. Bana bir Adana bölgesi işletmecisi firması, kardeşim firmasını kastederek, Ali Poyrazoğlu’nun bizim firmaya geçmesini istemişti. Kardeşim başka bir işletme firmasıyla çalıştığı için ve söz verdiği için böyle bir şeyin olmasının çok zor olduğunu söyledim. Ama ben de o firmadan memnun değildim aslında. Hesaplarına ben bakıyordum.... Arkadaşım, 80 bin Liralık Adana bölgesi için ilk çekilecek bir filme 150 bin Lira teklif etti. Abim öbür taraftan 80 bin Lira almıştı. O filmde de rahmetli Sermet Serdengeçti ile Arzu Okay oynayacaklardı. Dedi ki, o filmi sonra çekin, önce bana yeni bir film çekin. Bana Aydemir Akbaş’lı bir film çek dedi. Yönetmenliğini benim yapmamı istedi. 150 bin Lira’nın 75 bin Lirasını çek olarak önüme koydu. Ben o zama daha hiç film çekmemiştim. Fotoroman yapıyordum. Anlamam dedim. Hayır sen çekeceksin dedi, birinci şartım bu ikincisi de Aydemir Akbaş oynayacak dedi. Çeki alıp Abime gittim.

Aydemir Akbaş’la 5filmlik bir anlaşma yaptık. İlk filme 5 bin, ikinci filme 10 bin, 3.cü filme 15 bin lira teklif ettik. Sözleşme yapıldı.

Komedi-seks filmleri bir süre sonra ayağa düştü. Seyircinin istekleri tükenmez.

Daha sonra sinemada yeni bir oluşum baş gösterdi. Politik sinemaya yöneldik. “Kapıcılar Kralını çektim, ardından Atıf Yılmaz’la Selvi Boylum Al Yazmalım’ı çektim.

1977’lerden sonra video furyası baş gösterdi, o da sinema için müthiş bir kaynak oluşturdu. Almanya ayağı vardı bu video firmalarının. Az çok, elde ne kadar film varsa,

Almanya hakları satıldı. Bu sayede Yeşilçam biraz soluk aldı. Yeşilçam’a başka bir soluk aldırان unsur, TRT’nin kapılarının sayemde Yeşilçam’a açılması oldu. Sadece kendi yönetmen ve teknik ekibiyle çalışmayı ön gören yönetmeliği değıştirtip, dışarıdan da yönetmenlerle çalışılmasını uygun gören bir yönetmelik yaptırttık... Özel televizyonlar kurulunca, sadece yabancı film gösteriliyordu. Patronlar yerli filmlerin gösterilmesine karşı çıkıyorlardı. Yerli filmlerin reytinglerinin daha fazla olacağını gösteren raporlar hazırladım ve en sonunda elimde 5 film olduğunu ve ilk gösterimleri için yayın hakkı istemeden bedava bu filmleri yayınlatabileceklerini söyledim. Kabul edildi. Nitekim, reytingler çok arttı. Böylece özel televizyonların kapıları da açılmış oldu. Filmlerin tüm yayın haklarını aldılar.

Buradan Almanya’ya pazarlanan filmler hangi tür filmlerdi?

Öncelikle, filmlerin tamamı video olarak gitti. Yalnız, Türk sinemasının Avrupa sinemalarına girme olayı olmadı. Birkaç film sadece gösterilebildi. Nedenini çok bilmiyorum ama herhalde, o kalitede filmler üretilemediğindendir. Yalnızca, Türklerin yoğunluklu olarak yaşadıkları bölgelerde, şenliklerde gösterildi filmler. Dernekler bizden taleplerde bulunuyordu, bu şekilde mesela “Al Yazmalıım” istediler, her istediklerini de yolladık. Ama bu tip gösterilerden Türk sinemasına kayda değer bir akış olmadı. Zaten Türk sinemasının en büyük sorunu, dış pazar organizasyon eksikliği. Bugün dünyanın her yerinde çekilen filmler gösteriliyor. Bizim filmlerimiz yok. Bizim dışarıya yönelik pazarlama sorunumuz var. O tarz bir pazarlamayı yapamadığımız gibi, televizyonlarla pazarlamayı da yapamıyoruz. Teknik anlamada kaliteyi yakalayamıyoruz. Avustralya televizyonu benden Al Yazmalıımı istedi, ama kopyanın kalitesizliğinden dolayı filmi geri gönderdiler. Yani, laboratuvar kalitesinde de çok gerilerdeyiz.

Son zamanlarda çekilen filmlerin bile ulusal pazarların dışına çıkması çok zor. Bir organizasyonu yok. Bireysel yapıyor her şey.

Nereden kaynaklanıyor peki bu eksiklik?

Yok böyle bir organizasyon. Yani yapımcılarda da yok, devlette de yok. Devlet Cannes film festivalinde stant açıyorum diyor. Mühim olan o değil ki, önemli olan bu pazarlamayı yapabilecek, özel sektörden yetişmiş pazarlamacıların olması, uluslararası ilişkileri iyi kurmuş olması lazım.

Öyle durumlar da söz konusu oluyor ki, bireysel olarak yaptığınızda, paranızı alamayabiliyorsunuz. Yılanı Öldürseler'i Fransız televizyonu istedi, aracı bir Fransız firması vasıtasıyla verdik. 15 gün arayla 2 defa gösterime soktular filmi, ama aracı bize paramızı vermedi. Kiminle çalışacağınızı bilemiyorsunuz. O yüzden, bu işle uğraşan, yetkiili birilerinin olması gerekir.

Kanımca bizim sinemamızın en büyük eksiği, pazarlamadır. Ama bunun ne şekilde yapılması gerektiğini bilemiyorum. Devlet desteği ile mi özel sektör vasıtasıyla mı olması gerekir, bilmiyorum.

Yurt dışına satılan, gönderilen filmler "ihraç" ediliyor değil mi? O zaman bunların resmi kurumlarda kayıtlarının olması gerekir .

Normal şartlarda İhracatçılar Birliği'ne kayıtlı olması lazım. Ancak, sözü edilen filmlerin zamanında bu filmleri göndermek çok zordu. Çünkü yasa gereği, ihracat yapabilmek için 50 bin doların üstünde ihracat yapmak gerekiyordu. Dolayısıyla, biz büyük ihracatçı firmalara gidiyorduk, Koç'un RAM'ı gibi. Onlar filmleri gönderiyorlardı, üzerinden komisyon alıyorlardı ya da oradan gelecek primi alıyorlardı. Ama bu çok az sayıda film için geçerliydi.

1971 yılında ben gazetecilik yaptığım sırada Cannes Film Festivali'ne gideceğim sırada, Yılmaz Güney Umut filminin de davet edildiğini ama yetkili kurumlardan gerekli izinleri alamadıklarını söyledi. Bunun üzerine, filmi ben gümrükte rüşvet vererek Fransa'ya kaçırđım. Daha sonrasında Yılmaz Güney'e ve yapımcısı olduğu için abime Devlet dava açtı. Ancak, hakim bizden yana karar aldı. Çünkü evraklara baktıklarında, film yurt dışına gitmeden önce Turizm Bakanlığına başvurulmuş, orası bizi ilgilendirmez demiş, sonra Gümrük bakanlığına ve Maliye Bakanlığına başvurulmuş, aynı şey...

Video furyası sırasında, Almanya'daki bir takım Türk kökenli dağıtımclar, buradaki birkaç yapımcı firmayla anlaşarak film siparişinde bulunuyorlar. Siz bu furya içerisinde bulunmamanıza rağmen işleyiş konusunda bir fikriniz var mı? Yani, film yapımlarında özel bir tercih var mıydı? Oradaki vatandaşlarımızın tercihleri, istekleri dikkate alınıyor muydu?

Bir filmin maliyeti içerisinde video pazarının payı o kadar da büyük değil.

Biz bir filmi yaparken 5 tane bölgemiz vardı. İstanbul, Adana, İzmir, Samsun, Ankara. O dönemki Türk sinemasının yapısı bu bölgelerle şekilleniyor. Bu sayılan bölgelerdeki sinemalarla ilişkisi olan işletmeler, bizim filmlerimize “ben alıyorum” der. Bize talepte bulunuyorlar, diyorlar ki: “Bu sene programa bir Türkan Şoray’lı film koy”. Yapımcı onayını verdikten sonra, o bölge için filmin bedeli hesaplanıyor. Örneğin, T. Şoray’ın her bölge için farklı bir bedeli var. Adana bölgesi için 150 bin Liraysa, Samsun için 100 bin, Ankara 40 bin, İzmir 120 bin Lira... Bu bedeller hinterlanda göre belirleniyor. İşletmeciler yapımcılara finansör oluyorlar. Bölgeler paraların bir kısmını senet, bir kısmını nakit olarak verirler. Yapımcılar, çeşitli bölgelerden gelen paraları toplayıp filmin maliyetini karşılayabiliyorlardı. Yapımcının karı, İstanbul ve Zonguldak bölgesinden gelen parayla oluşabiliyordu.

Filminize güveniyorsanız, bu filmin işletme hakkının tamamını işletmeye satabiliyorsunuz (150 bin Lira Adana bölgesi için), ya da pursantaj olarak verebiliyorsunuz. Yani bölge yatırdığı parayı artı komisyonunu aldıktan sonra, üstüne kalan para yapımcının oluyor.

Pursantaj memuru, aynı bölge içerisindeki farklı sinemalara filmlerin götürülmesi, artı satılan biletlerin kontrol edilmesini sağlar, kaçak biletlerin satılmasına engel olur. İşletmeci adına hareket eder.

Eğer yapımcı olarak güçlüysen, işletmecilere sen liste sunuyorsun. Diyorsun ki ben bu sene 4 film yapıyorum., şunları, şunları oynatıyorum. Bu paketi örneğin 200'er bin liradan veririm diyorsun, çünkü güçlü bir paket. Ödeme konusunda da pazarlık yapıyorsun. Yarısı peşin, yarısı sonra gibi...

Bu işletmecilik sistemi televizyonlarla birlikte yok oldu.....

Eskiden İstanbul’da bu kadar çok sinema yoktu. Onun yerine “ayak” vardı. Yabancı ve yerli film oynatan sinemalar ayrıydı. Yerli filmlerde büyük prodüktörler kendi aralarında toplanırlardı, salonları paylaşırlardı. Yani diyelim ki 32 haftanın içini taksim ederlerdi, kendi aralarında bölüşürlerdi. 5-8 firma en iyi sinemaları tutarlar. Hayatta sizin filminiz o sinemalarda oynayamazdı. Bunlar A sinemaları. Bunun yanında biraz daha iyi olanlar B sinemalarıydı. Bunlarla da anlaşma yaparlardı prodüktörler. A kategorisinde diyelim 13 sinemada birden oynuyorsa, B kategorisinde 7 sinemada birden oynuyordu bu prodüktörlerin filmleri. Bunlara “ayak” denirdi ve A sınıfına girmek çok zordu. Bu ayaklar şimdi de Amerikan filmleri için var.

Anadolu’daki sinemalar da aynı mantıkta işliyordu. Bölgelerdeki işletmeciler, hinterlandlarındaki sinemaları kapatıyorlardı, anlaşma yapıyorlardı ve orada oynayacak filmlerinin karşılığında senet alıyordu. Aldığı senetlerin bir kısmını bankada kırdırıp bize nakit olarak veriyor, diğer kısmını da senet olarak bize veriyordu.

O tarihlerde sinema, Almanya’daki Türk vatandaşlarının Türkiye ile bağlarını koparmamaları yönünde bir aracı olabilmiş midir sizce?

O dönemde, hatta sonrasında bu konuları işleyen birkaç film yapıldı. Ben 1970 senesinde İsveç’e gazeteci olarak gidiyordum. Otobüsle gidiyorum. Biletleri satarlarken, kime sattıklarını bilerek satıyorlarmış. Otobüsün arka yarısını işçilere satıyorlar, aralarında kaçak olanlar da varmış. Gümrükte otobüsün arka yarısını doğrudan indirip kontrolden geçiriyorlardı. Gidenler, kalanlar, bunların yaşadıkları hep malzeme oldu sinemamıza.

Bu bahsettiğiniz filmler bana sanki daha çok burada kalan vatandaşlarımıza yönelikmiş gibi geliyor. Oradakilerin psikolojileri daha farklı, eminim ki kendilerini o kötü koşullar içerisinde seyretmek istememişlerdir.

İyi film her yerde izlenir...

Peki Almanya'ya gönderilen filmlerin kaç kişi tarafından izlenildiği konusunda bana yardımcı olabilecek birilerini tanıyor musunuz?

Bu bilgilere ulaşmak çok zor. Geçenlerde arkadaşım, İngiltere'de Selvi Boylum Al Yazmalım'ın DVD'sini bulmuş. Halbuki ben DVD'sini yapmadım. Almanya'da kaçak olarak üretilmiş, kötü kopyalar.

Sinema filmleri bilet satıldığı için yine de kayıt tutuluyordur...

Ancak çok iyi filmlerin bir getirisi olabiliyor. Mesela Eşkîya falan 300-400 bin kişi seyretti bayağı getirisi oldu. Ama diğer filmler bu kadar etkili olmadı.

Bu video pazarının Almanya ayağının Yeşilçam'a bir nefes aldırıldığını düşünüyor musunuz?

Evet, kesinlikle. Şöyle düşünün. Elinizde 50-60 tane filminiz var, hiç beklemediğiniz bir anda, tanesi 5 milyondan olsa 250-300 milyon para geçiyor elinize.

Teşekkürler.

EK III

ŞEREF GÜR, (12 Kasım 2006)

Genelde çok memnun oldum böyle akademik arkadaşların Türk sinemasının sorunlarıyla ilgilenmelerine. Çünkü bir ışık, bir yönlendirme el yordamıyla bulundu bugüne kadar. Bundan sonra inşallah daha, sizlerin çalışmalarıyla her şeyin bir çaresini, bir alternatif, yorumlar getirilmiş olması bile çok önemli.

Biz hala daha göçeriz, ulus olarak göçeriz yani. Hala daha yerleşiyoruz. Yerde yemek yiyenlerin sayısı% 45’miş falan filan. Almanya’ya göç demeyelim de “ekmek kapısı” diyelim. Şerif Gören’in de bir filmi var: Ekmek Kapısı. O anlamda olunca, insanlar da ister istemez her şeyini de birlikte getiriyor. Örfünü, adetini, dinini, dilini, her şeyini yani. Herkes öyledir aslında. Bugün Amerika’ya gittiğiniz zaman hala İspanyollar, Meksikalılar. Bizimkiler biraz daha sahiplenmiş olabilirler. .

Sanırım 19(?) ilk göçler 60’tan sonraki yıllarda başladı. Biz yaşanmış şeylerden yola çıkarak söyleyeceğim, nasıl yararlanırsınız bilemeyeceğim. Bu 62 yılında Almanya’daki olaylar başlayınca, İhsan Evrim vardı, eski jönlerden, Evrim Export’un sahibi. Dedi ki gel bi bakın. Hürrem Bey bu konulara çok açık ve çok akıllı bir adamdı, bilgili. Yani bilgisinin içinde de çok açık bir insandı. O da göçmen çünkü. Bulgaristan’dan göçmüş gelmiş. Gitti geldi, dedi ki, Şeref, o zamanki rakamla 400-500 bini buluyor, bunun da yalnız 300 bini Münih’te. İstasyonda, bilmem ne istasyonu var. Zaten gittiğinizde 40 bin 50 bin kişi orada... Sultanahmet Meydanı gibi... Git bakalım ne diyor İhsan abi dedi. Ben de severim İhsan abiyi, rahmetli, gittik. Dedi ki gelin, bu insanlara sinema, minema bir şey yapalım. Bir ön bir araştırma yaptık. Sinemacılarla konuştuk, sabah seanslarını istedik. Bir iki film gönderdik olmadı, tutmadı...

Ne tarz filmler gitti?

Normal, burada oynayanlardan. Ama o kadar formaliteye boğulduk ki... İşte, muhakkak bakanlığa gidiliyor, bakanlık müsteşarlığa gönderiyor, gümrük müdürlüğü,

Yeşilköy gümrük müdürlüğüne gidiyor...Yani 3 ay uğraşıyorsun, 50 lira masraf ediyorsun, 32 Lira alıyorsun gibi bir şey. Yani o işi organize edemedik. 65'ten, 67'den sonra birden bire nüfus patlayınca sinemacılar kendi içlerinde yapmaya başladılar bu işi...

Düsseldorf'ta Kalkavan'ların bir kolu, Zeki Kalkavan başladı, Zeki Kalkavan diye. Bir Musevi arkadaş bulmuş bu işin içerisinde. O da çok becerikli çıktı. İşte aşağı yukarı 17 tane sinema buldular ve gelip film almaya başladılar Almanya'ya. Almanya'ya film almaya başladılar ve bayağı da iyi bir şey, yani Adana falan gibi bir para oldu. Adana'ya o zaman 25 bin Lira'ya veriyorsak, Almanya'da 25 binlik bir katkıda bulunmaya başladı, bir. İkincisi ayrı bir pencere açtı. Çünkü gelip, eleştirmeye başladılar. Yani Adanalı gelip de bölgesinden hiçbir zaman eleştirmede filmi. Tek söyledikleri, Filiz Akın'la Tarık Akan çok yakışıyor, aman onları birlikte oynatın... Cüneyt Arkın 4 kişiyi değil de 14 kişiyi öldürsün gibi. Ama halbuki, onlar, bakın şöyle bir Fransız filmi var. Onun da konusuna benzer bir şey yapsaydınız gibi.. Bir Ahmet Usta vardı, rahmetli, çok değerli bir arkadaşımız vardı. Hem de bunları anmakta fayda var... Suna Kan'lan evlendi sonra Ahmet. Onu gönderiyorduk, bakıyordu falan. Bir sürü ticari filmler yaptık. Biz de onlardan alıyorduk, bir sürü, adaptasyon şeklinde. Böyle bir pencere açtı.

Daha sonra, hiç bilmediğimiz bir şeyi, 70'ten sonra kaset meselesi çıktı. 70'ten sonra... Fakat kasetin bir zararı oldu. Sırf kaset için film yapılmaya başlandı. Gerçi sinema da 74'ten sonra iyice.. Kendi yönetiminde film üretilmeye başlayınca birazcık seks, avantür, arabesk falan... Ben ayıplamıyorum, ticarettir. Niye yapılıyor. O bakımdan...

Sonuçta Yeşilçam'a para sağlayan bir şey...

Tabi tabi hem para sağlıyor, hem üretiyor. Fakat bütün bunların sonucunda başka bir şey var. Bakın, geçenlerde Kadir Has üniversitesindeki toplantıda rica ettim arkadaşlardan, Türkiye'nin sorunu aslında, bütün sorunu sermaye birikimi yapamamış olması, yani bir sanayi kolu haline gelememiş olması. Çok çok önemli... Önemli olan bu. Çünkü niye, hiç kimse benim gibi, ömür boyu yapılabilecek besleyebilecek bir iş

kolu olarak benimsemedi. Parayı alan herkes başka yerlere gitti. Başka yatırımlar yaptı. Mesela, alt yapı, alt yapı dediğimiz ne ki. Alt yapı neden kurulmasın ki. İşte nitekim kuruldu. Bugün var alt yapı. Ama reklamcılar kurdu, ama bilmem kim kurdu. Kuruldu! Filmciler hiçbir zaman bir plato... Biz bir plato kurmaya kalktık, Hürrem Bey'le gittik yer aldık, Amerikan... nedir o, serbest Pazar gibi, içki, sigara falan satılıyor. O binayı aldık, dünyanın parasını sarf ettik, plato yaparız falan diye. Ama bir tek kişi, ne platoya gelen, biz bile, bunun perdesi... Perdeyi yeniliyorsun, duvarın rengi solmuş falan, Ahmetlerin evininki daha iyi... Bir türlü niye? Sermaye birikimi yok. Bir birikim yapamadık. Bu önemli.

Öyle olunca, hem elemanlar, buradan başka yerlere gidiyor, iyi elemanlar tabii, başka yerle gidiyorlar. Böyle pazarlamacılar, üniversitede okuttuğumuz arkadaşlarımız vardı, süper hepsi. Askerden sonra girerler mi bir daha? Çok değerli insanlar vardı. Bilgileri vardı. Bir sürü şeyler getirdiler. O arada oynayan filmlerimizi takip ettiler, raporlarımızı hazırladılar falan. 17 yerde büromuz vardı bizim, bir ara Erman Film'in. Dağıtım şirketi olarak. Tabii, 110 yerli film dağıttığımız oldu bizim, 110 yerli film...110 tane. Artı Ulus Film'in 40 tane dublaj filmini, yani 150 tane filmini dağıtıyorduk. E bu arkadaşların hiçbir tanesi gelmedi. Bir tanesi, rahmetli geldi, onu da müdür yaptık Adana'ya. Yeterli sermaye birikimi olmadı. Garantili bir meslek olmayınca insanları tutamıyorsunuz bu meslekte. Herkes gitti. Nitekim ben de 10 sene ara verdim. Niye? Bitti filmcilik, hadi allahaısmarladık dedik. Şurada burada, bir şeyler yaparız dedik, yapamadık tekrar döndük filmciliğe falan filan.. Bunu muhakkak vurgulamak lazım. Yani temelde Türkiye'nin, Türk sinemasının... Çünkü Türk sineması, bir dönemde Türkiye'deki en itibarlı, en kazançlı mesleklerden birisiydi.

Bakın ben, anılarımı yazmak gibi hiçbir fikrim olmadığı için, bunlar kalsın istiyorum. Onun için anlatmak isterim. Bizim Adana'da 2 tane büromuz vardı, Adana merkezde büromuz vardı. Biri Erman Film, biri de Anadolu film diye. İkisi de yerli filmle dublaj dağıtımı yapıyorlar. İkisi arasında ister istemez bir yakınlaşma oluyor. O zaman diyorsun ki ne lüzum var, bir rekabet şeyi yapalım diye, çare bulalım, yani başkaları nasıl yapıyorsa, kendimize göre bir şeyler yapmıştık falan... Bir büronun müdürü, bir gün gittim Adana'ya, dedi ki, sorma abi, eğer dedi, bu akşam lütfederseniz bizim misafirimiz olun. Biz bir pavyon kiraladık, moral gecesi yapacağız dedi. Nehrin kenarında eskiden pavyonlar vardı. Seyhan nehrinin kenarında, 10 tane falan pavyon

vardı. Bilmem ne pavyonu. Bir Pazar günü gittik. İşte 11-12 kişi, arkadaş çalışıyor. Her arkadaşın da kız arkadaşları. Rica etmişler, pavyon sahipleri, onlar da götürmüşler. Yemek yeniyor. Bir moral gecesi. Sene 1975. İsmi söylemeyeyim, Adananın en meşhur tüccarlarının bir tanesinin kız arkadaşı var o pavyonda. Onu görmeye geliyor. O zamanda, abi, kusura bakmayın kem küm falan. Ne var? Diyorlar. İşte Erman filmin moral gecesi var diyorlar. Kapattılar burayı. Ne moral gecesi yahu, biz bu kadar büyük bir iş için falan filan. Hayır da diyemiyorlar, geldiler arkada durdular. Bana geldi, dedi ki, abi böyle, böyle işte. Adam da hakikatten çok meşhur. Ben de tanıyorum yani, şahsen değil ama. Bilmem kimin arkadaşıymış falan. Buyursun dedik. Ben gittim, dedim buyurun. Davet ettik. Geldi oturdu. Yahu dedi, bu filmlik film çıktı kardeşim dedi. Bravo ya...Bak hiç kimsenin aklına bu kadar para kazanıldığı gelmiyor...

Yani, ve söyleyeceğim şu, o kadar itibarlıydı ki, 200 sinemalarda itibarın var, valin de var, kaymakam da var, her yerde var, bir tek bankalarda itibarın yok. Niye? Filmcisin, garantin yok. Teneke! Adam geliyor, hala maliyeden mesela gelip, abi ya, bu böyle olur mu? Ne olur mu? Ee? Teminat meminat... Masayı kaydediyor. Kardeşim, şu masa 50 Lira etmez. Ama sen bir (?) Hala böyle bu...

Hala mı?

Hala böyle. Hala böyle. Türkan Hanımı görmek için, millet birbirini yer, birbirini yer. Caddede yürüyemez falan falan. Yahu, bir gün de acaba bir tanesi, “Türkan Hanım, çok önemli sıkıntılar geçirdi, gazetelerin dedikodu sayfalarında okudular. Yahu, bir tanesi de kocasını, çoluğunu çocuğunu alıp da, bir çiçek yaptırıp da, Türkan Hanımın kapısını çalıp da: Türkan Hanım, bu kadar güzel filmler yaptınız, üzülme. Bu millet size ev de yapar, evinizi de alır, korkmayın. dedi mi? Duydunuz mu? Yapmadılar, yapamazlar. Bizim arkadaşlar, biz kendi aramızda neler görüyoruz. Yok...

Bu mevzuatın olmamasından mı kaynaklanıyor?

Tabii! Hiç, hiç! Ne garantin var...

Sonuçta, emekli olan “basit işçi” olarak emekli oluyor...

Hiç, hiç... Yani bir şey söyleyeyim mi? Nur içinde yatsın, Hürrem Bey olmasaydı, şu piyasada eskilerin hiçbir tanesi. Erman Film Anonim Şirketinde en az 300 kişiyi ben

sigorta ettirdim. Ben dediğim yani, bizim firmamız sigorta ettirdi. 6 ya da 8 kişi, Cahit Irgat, bakın isim söylüyorum, Lütfi Akad, bunların hepsi Şeref Film’de. Şeref Film de Erman Film ile birlikte saymak lazım. Yani şimdi ayrı ama o zaman ayrı değildik yani. Oradan emekli oldular. Onların filmlerini... Bizde sigortayı ilk yaptıran Lütfi Akad’ın sayesinde Şeref Film’dir. Almıyorlar, sigortaya bir türlü almıyorlar. Siz geçici işçisiniz. Oraya gidin, buraya gidin falan falan. Şimdi, benim de okuldan bir arkadaşım var. Sosyal Sigortalar Beşiktaş müdürü oldu. Gittim dedim ki, böyle, böyle. Sen bize bir yol göster Allah aşkına! Dedi, yapar mısın? Dedim, yaparım. O zaman, dedi, şöyle yapacaksın dedi. Geldim Lütfi abiye dedim ki... Ne dedi? Dedi. Lütfi abi, dedim, kendimizi ihbar edecekmişiz, dedim. “Ben Şeref Film’in sahibi Şerafettin Gür, aşağıda imzası bulunan... Yılmaz Güney’le film çekiyorum. Filmin adı “Kurbanlık Katil”. Kurbanlık Katil filmini çekiyorum. Filmde, işte figüranlar çalışıyor, setçiler çalışıyor, ışıkçılar çalışıyor. Hiç biri de sigortalı değildir. Kaçak işçi çalıştırıyorum. İmza ettik, sirkülerle, gittik, imza sirküleri istediler. Aldım. Burada, Unkapanı’nda bilmem ne müdürlüğü var, işte. Götürdüm ona verdim. Mecbur oldular. Geldiler, dediler ki nerede çalıştığınızı ne bilelim. 10 günlük iş programını gönderdim. Geldiler, zabıt tuttular ve öyle sigortaya aldılar. Yani, bu, gerçek bu! Siz diyorsunuz ki, Türkiye’deki eksiklikler hakkında çok büyük eksiklikler var. Tamam,3-4 yere telefon ediyorsun, buraları dolduruyorlar. Şimdi var ya, Başşehir 2010 diye. Buralara kabartma yapacaklarmış, boyayacaklarmış, resimler yapacaklarmış falan. Dedik ki, evvela şu sokakta herkes aç. Evvela şunlara bir çare bulun. Ne olacak boyarsınız, boyamazsınız. Fiyakasıyla gelmişler, markanın üzerinde yiyecek bir şey bulamadıktan sonra istersen her tarafı altın yap.

Zaten bizde temelden sorun çözmek yok...

Katiyen, işte böyle geçici, palyatif düşüncelerle, tedbirlerle... Benim sizden ricam, yani sizin de arkadaşlarınız, orada da söyledim, hakikatten bunlara eğilmek lazım. Niye bu böyle oldu, hala niye böyle gidiyor. Mesela, biz tamam, yapımcılar olarak gerçekten haklarını veremedik, gereği kadar sahip olamadık emekçiye, doğru. Ee, bugün televizyonlar, rezalet! Rezillik, kepezelik! Her hafta bir tek film çektiriyorlar. Her hafta

bir tek film! Bir filmin süresi ne kadardır? 90 dk. Bir dizinin süresine kadar? 100 dk, 105 dk! Her hafta bir film çektiriyorlar insanlara, sabahlara kadar! Ne sigortaları var... İşte bakın gidin... Meslek edinir mi bu televizyonculuğu? Niye etsin ki? Hiçbir tanesi. Bugün öyle, yarın hepsi aç! Bakın göreceksiniz. Diziler bittiğinde bu kadar insanı kim doyuracak? Bu kadar insan, kahvede. Bankalarda adam kalmadı. Buradaki adamlar 250 milyondan aşağı gitmez, sokakta adam. Evliyim diye 250 milyon lira istiyor. 15-20 milyona kimi alırlarsa onu getiriler büyük ihtimalle. Onun için herkes oturuyor işte. Seyirci var işte, o ayrı bir şey. Kazansınlar...Ona bir şey demiyorum. Ama bir tek televizyon... Koskoca holdingler bunlar. Sermayeleri var, paraları var. 3'er milyar, 5'esr milyar dolarlara çıkmış... Ne sendika var, ne mesaisi var ne garantisi var, ne hiçbir şeyi var...

E, yok zaten daha 2 hafta üst üste oynayan dizinin reytingleri düşük diye kaldırılıyor.

Koskoca Kadir İnanır'ın dizisini ikinci hafta kaldırdılar. O size dünyanın parasını kazandırır. İsmi söylemiyorum. Ben çok iyi, oğlum kadar yakındır bana, konuşmuyorum, dizide oynuyor diye. Ben dizi düşmanı değilim, ben onu düşünüyorum. Şimdi diyor ki, bu diziden sonra yaptığımı görürse bir daha, alnımın ortasından vurur. İşte bu böyle...

Evet bu böyle. Bilemiyorum ne kadar faydası oldu.

Çok... Siz de bahsettiniz, oradan film talebinde bulunmaya başladılar diye. Ne tarzda filmlerdi bunlar?

Kırsal kesimin o şeyinden (baskılarından) uzaklaşmak istediler doğrusu. Töre cinayeti, kan davası, yırtık pırtık elbiseler, açlık, maçlık istemediler. Onları orada, hayal emleye buraya geldik. Biz zaten biliyoruz köyümüzde ne olduğunu biliyoruz, o yüzden buraya geldik. Artık, geriye bir daha dönmenin bir alemi yok.

Ben bir şey okumuştum bir yerde. Fransa’da çeşitli kültür merkezleri var, Türklerin kendi kültür merkezleri. Çeşitli sanatsal faaliyetlerin gerçekleştirildiği, Türkiye’den haberlerin getirildiği, şarkılı türkölü geceler düzenleniyor. Onların bir tanesinde film de gösteriliyor haftada bir. Onların birinde galiba Yılmaz Güney’in bir filmi gösteriliyor, filmin adı yazmıyordu okuduğum yerde. Fakat Yılmaz Güney’in 70 sonrası filmleri olsa gerek, daha sosyal içerikli filmleri. Salondaki büyük çoğunluk çıkmış. Sonuçta Yılmaz Güney’in anlatmak istediği zaten, toplumda var olan problemler... Onlar da orada biz bunları görmek istemiyoruz. Burada da o koşullarda yaşıyoruz. Bizim içimizi daha da karartacak filmler değil de, daha şarkılı türkölü filmleri tercih ediyorlar.

Ona hak vermek lazım şimdi. Ona yakın bir örnek olsun diye bir olay anlatayım size... Ben ticaret odasında mesleğimden dolayı meclis üyeliği de yaptım. 12 yıl yaptım yani. Ve o arada çok seyahatler ettim falan. Bir tanesinde Rusya ile mukavele, anlaşmalar imzalanacak. Dediler ki, bundan sonra biri Batum’a, biri başka yere. Kurayla çekilecek. Biz de Moldova’ya düştük. 14 kişi Moldova’ya gittik. Ben, ben hep İngilizce ...İngilizcemiz de yeterli görüldü. Çünkü onların İngilizcesi daha kötü. Dediler ki, Şeref abi sen... Yaşça da onlardan büyüğüm, çoğunluğundan yani. Dediler ki sen bu grubun başısın. Moldovya’ya gittik. Kişinev’e.[...] Bir otelde kalıyoruz. En iyi oteliymiş orası. Gagavuz Türkleri var. Tarihini neredeyse hiç bilmem. Gagavuz Türkleri ne yaparlar ne ederler falan. Ertesi gün de cumaymış, Cuma namazı kılacak bir kısmı arkadaşların. Baktık Kişinev’de hiç cami yok. Burası ortodoksmuş. Hep kilise, kilise. Gagavuz Türkleri buraya yakın yerdeymiş, orada cami vardır oraya gidelim dendi. E ne yapalım? Bize çok güzel Türkçe konuşan birini verdiler, dedim ki yarın sen bizi şeye götür... başkenti neresi Gagavuz Türklerinin? Dedi şurasıdır. Ben de yarın orayı ziyaret etmek istiyorum. Çok memnun oldu. Sabah gideriz, ziyaret ederiz, akşam döneriz dedi. Bir otobüs ayarladı, kalktık gittik biz. Ben demedim, Cuma namazı kılalım diye. Yoksa Cuma namazı gibi bir şey değil, bahane, ben onları da ziyaret etme şansı olsun diye. Tabii, Gagavuz Türkleri de Ortodoks’muş. Cami yok! Şimdi, böyle olunca, yani dini olmayınca insanlar ne oluyor. Bir tek milliyetçiliği kalıyor. Hepsi Alparslan Türkeş’çi! Sonra düşünüyorsun. Buradaki de insan. Buradaki köyünden kaçmış göçmüş oraya... Buradaki sıkıntılar, bir. İkincisi, o yıllar, politika... Hepimiz aşırıydık, sağ sağ, sol, sol

çok ayrışımıcı, çok uzlaşmaz düşünüyorduk. Ben onu öldürürüm, sen onu öldürürsün. Böyle bir şeydi... Üçüncüsü, adamlar oradaki yaşantıyla buradaki yaşantıyı kıyaslama şansları yoktu. Yani şöyle oldu. Diyelim ki, bir köy var. Adam evvela köyünden kasabasına, oradan şehrine oradan İstanbul'a gelip gitse görecektir...Oradan doğru oraya gitti. Aradaki hiçbirini bilmiyor. Arada o kadar büyük boşluk, farklılık var ki! Adam diyo ki, bi daha mı oraya giderim. Allah korusun diyo! Ülkesinden soğuyor adam! Ve korkuyor adam, etkilenirim, bilmem ne yaparım. İkincisi, yurt dışındaki insanlarımıza hiç kimse sahip çıkmadı. O ayrı bir konu, sosyolojik bir konu. Ama hiç kimse sahip çıkmadı. Sahip çıkanlar da, bugün işte bilmem ne tarikatı. İnsanlar kızıyor. Kim sahip çıkarsa oraya gitti. Sen kültür merdivenleri atsaydın, sen okullarını açsaydın, şunu yapsaydın, bugün oradaki gençlik başka türlü olurdu. Bugün başka türlü tabii.

Zaten ilk gazete, 1967 yılında Hollanda'ya gönderilmeye başlanıyor. Sonuçta 60'tan 67'ye kadar hiçbir şey yok.

Yok tabii canım. Niye okusun adam? Söylüyorum. İlişkiyi çekmek istiyor. Elinde olsa adam dinini değiştirecek. Korkuyor, cehenneme gider diye, yoksa dinini bile değiştirecek. Yani hiç umurunda değil. Adam çünkü oraya para kazanmaya gitmiş. Ve artık para kazanmanın ne demek olduğunu, paranın ne işe yaradığını görüyor. O köyde, paranın bir işe yaradığını göremez ki! Herkes aynı şeyi yiyor, herkes aynı şeyi içiyor.

Ama dönmeyi düşünüyor büyük çoğunluğu.

Bir müddet sonra... Bir müddet sonra, görüyor ki, para kazanılsa da onlar gibi yaşamının olanağı yok. O başka bir kültür meselesi. Diyor ki, nasıl olsa yaşım da geldi. Öleceğim, öbür tarafa gideceğim, hiç olmazsa ülkeme gideyim, Müslüman öleyim. O da o! Benim babam, hayatında namaz kılmadı. Ölümünden üç gün evvel, dedi ki yahu, bu hastalık, mastalık bir türlü namaz kılamadık dedi. Ben de dedim ki, yahu baba, böyle giderayak yutmaz. Madem ki her şeyi biliyor...Bu böyle işte. Bu normaldir. Oradaki insanlar. Ben de şey yaptım, Nebahat Çehre sahneye çıktı, üüf. Sene 80 falan, 81... İhtilalden hemen sonraki yıl. Kıyamet kopuyor, “enişte! Enişte!” O zaman da Yavuz'la evli, rahmetli. Basketçi Yavuz vardı.Yahu diyorum. Burada Yavuz'u kim tanır ki, “enişte, enişte” desinler. Meğer Yılmaz Güney'den dolayı diyorlarmış. İkinci nesil sahip

çıkıyor. Birinci nesil gitmiş, ikinci nesil sahip çıkıyor. Üçüncü nesil başka türlü oldu tabii. Daha alman oldu ama onlar da başka şeylere sahip çıkıyorlar. Ama Almanya'daki olaylar tabii, biraz da “Kara bıyıklı Türkler” diye bir romanı vardı Demirtaş Ceyhun’un bilmem okudunuz mu? Onu okuduğunuz zaman, ben tabii o kadar bilimsel tarafını bilemem, politik tarafı bana doğru geldi, sosyolojik tarafını bilemem ama ekonomik, politik tarafı doğru! İnsanlar, sinema dahil, sanat dahil, hiçbir şeyi, insan karnından, doyum noktasından ayırmak şansına sahip değildir. Aç insan istediği kadar kültürlü, istediği kadar bilgili, istediği kadar özgür olsun, ne olacak? Eğer özgürlükse, açlık sabahlara kadar parklarda yersiz yurtsuz, sanatla mı besleyeceksin sen onu? Evvela, adam gitsin karnını düşünüyor. Doyuracak. Bugünkü Türkiye’nin.. ya kusura bakma biraz politik oldu. Sinemada da bunu arıyor. Bugün kaç tane film oynuyor? 5-6 tane Türk filmi oynuyor. Hiçbirini gördünüz mü bilmiyorum.

Birkaçını gördüm. 3 tane gördüm. Sınav’ı gördüm, Eve Dönüş’ü gördüm, bir de Kader’i.

Kader güzel!

Çok güzel. Sınav da güzel, kendi tarzında.

Sınav bence başarılı. Başından sonuna kadar. Bir tek sonunda biraz saçmalamasa... Bakın, hangilerine daha çok gidiyor seyirci bakın! Sinemalardaki sinema dergisinden bakın. En fazla Sınav’a gidecek. Neden? Çünkü kendi hayatıyla bire bir ilişkisi var. Hokkabaz, film işte, koskoca Cem Yılmaz, yerlerde. 5 milyon dolar. 2 milyon yapmaz! Yani diyeceğim şu, adamın Hokkabazla falan ne ilişkisi var kardeşim? Yok, ama Sınav? Belli kesit var, çocuklar, gidiyor, eğleniyor falan. Kader güzel film. 60 bin kişi ancak. İnsanlar ne yaparsan yap, belli bir kesitin var, belli bir müşterin var, alıcın var, satıcın var...Film de öyle, ama filmin çok geniş.Filmin hakikaten çok geniş kesiti var yani. Biz bunları yaşadık. Vali, işini gücünü bırakıp “Peyda’yı görmeye geliyordu, ne bileyim ben eskilerden, Allah rahmet eylesin, Hulusi abi’yi. Hulusi Abi’yi, Orgeneral gelmiş, Avanos’ta film çekiyoruz koskoca adam, artık neredeyse, “amiralim” diye Hulusi abi’yi çağırıyor. Oturdu, beraber yedik, içtik. Böyle forsları vardı. Celal Bayar Hıçkırık’ta bütün ekibi çağırdı, Fuat’ta resimleri vardı, herkese birer saat verdi. Başrol

oyuncularına, Hürrem bey dahil, yönetmenine falan yani. Böyle sanatla ilgiliydiler. Fahri Korutürk'ün karısı, çok zarif bir hanımefendiydi. Bir gün gösteriye gitmiştik. Adam Çankaya'ya kadın yemeğe çağırdı. Yemek verdi. Hediye falan vermedi ama yemekte iltifat etti.

Evet, ama onun yanında da herhangi bir mevzuat yapılmamış. Anlaşılmayan bir şey bu. Şahsınıza çok büyük ilgi gösteriliyor ama ...

Bu garip bir şey. Bak. Vurun Kahpeye'de, ilki değil, ikinci Vurun Kahpe'ye. İlker bir film yaptı, Keloğlan mı ne?. O zaman rüsum, yerli film rüsmü %25. %5'e indirmişler. Büyük far ediyor. Biz de Vurun Kahpeye filmini yapalım. Ümit Çetin, daha o zaman hala hayatta, Ümit abi, Cumhuriyet Halk Partisi Devlet Bakanı. Hürrem Bey'in Adapazarı'ndan çok yakın arkadaşı, dostu. Bizim de abimiz. Benim davalarımı takip eden, büyük saygı duyduğumuz abim. Kalktık, gittik. Dedi olmuş bil! Çağırdı hemen kalem müdürünü, dedi böyle böyle, anlat bakalım. Dedi, İç işleri bakanlığına aktarayım. Dedim Avni X'e gönderme. İç işleri bakanlığında bir Avni X var, sansürden sorumlu, o imza ediyor. İçişleri bakanlığına gittik, oradan müsteşara, oradan özel kalem müdürüne, özel kalem müdürü de Avni X'e. Hiç değişmiyor...Herkes biliyor bu işi kim yapar? Şeref. Bizde de bir şey olur. Hürrem bey'e gidilir. Hürrem Bey de ben karışmam, Şeref bilir derdi. Onun için herkes Hürrem Bey'i atlar bana gelirdi. Yahu, Hürrem Beye söylesenize kardeşim. Kendi parası, Hürrem Bey verirse verir. Bana ne söylüyorsunuz. Hayır, ille ben. Çünkü bir yol var, onu aşamıyorsunuz. Ama bu özel teşebbüslerle ilgili bir şey. Koç Holding'e gidin bugün, orada da aynı şey. Devlet dairelerinde hele, kesinlikle budur. SESAM diye bir meslek kuruluşumuz var. Meslek kuruluşunu Ankara'daki birimler kurmuş, Bakanlık almış bizden yetkiyi oraya vermiş. Şimdi bunlar bar bar bağıyor. 5900 tane filmin telif hakkını meslekte dağıtan SESAM. Daha onlar 100 tane vermemiş, hak onların... Yahu kardeşim olur mu böyle sistem? Eee öyle Bakanın yetkisinde[.....] Kötü niyetle mi yapılıyor. Hayır. Bir başkası geliyor başka bir şey yapıyor. Erkan Mumcu, hakikaten çok iyi niyetli, her şeyi yapmaya çalışıyor. Gerçekten iyi niyetli. Her şeye iyi yaklaştı, zamanında filmciliğe heves etmiş, aydın. Genç, formasyonu olan... Bir imza atmış altına, daha yeni çözdüler meseleyi yani. Bilmiyorlar ki. Efendim, dışarıdan gelen, filmin sahibi, yapımcı kadar yönetmendir,

müziisyendir falan. Ee, hepsinin elinden bir kâğıt alacaksın ki, TRT'ye kiraya vermek istiyorsun. Nerede bulacaksın hepsini, müzikçileri. Zaten filmin içinde müzik diye bir şey yok... Telif hakları yasası. Birbirine girdi millet. Bir şey öenriliyor. Ondan sonra sendika kapanıyor.

Ülkenin sorunları çok... Sizlerle gurur duyuyorum. Sizler, yol gösterici, aydınlatıcı. Fakat, hayata geçirilebilir, karın doyurabilir olaylarla biraz ilgilenin.....

Erman Film bir okuldur. Ne kadar önemli yönetmen varsa Erman Film'de ilk filmlerini yapmışlardır. İşte Lütfü Akad'lar, Atıf Yılmaz'lar, Halit Refiğ'ler, hepsi. E Şeref Film'de öyle. Zeki Demirkubuz üçüncü asistandı, sonra ikinci asistan oldu, sonra birinci.... Aşama aşama geldi. Bugün bir yerde gördü mü Şeref abi diye.. Yani, herhangi bir şey için söylemiyorum. Bunun okulu yok mu? Bunun okulu da var. Okumuş da okuldur. Bu mesleğe hizmet eden herkese teşekkür etmek lazım. Ama her insan karın doyuracak bir şekilde bir başarıyı yakalayacak şekilde. Belirli bir mücadeleyi göze alacak şekilde. Ne bileyim ben, bir sürü yetenekli insan...Mesela Zeki'nin üçüncü asistanlığı zamanında bir Zehra vardı. Tıp fakültesi dördüncü sınıfına gidiyordu. Altıncı senesini okudu, birinci asistan oldu, doktor oldu çıktı gitti. Geldi, nişanlısıyla birlikte, dedi Şeref abi, kusura bakma, çok şey ama, ben hekim oldum. Eğer dersin ki kal bu meslekte, sana her sene bir film, iki tane film. Dedim yok... Belki o kalsaydı bu meslekte, belki sinema Türkiye'de bambaşka olacaktı. Bir sürü insan vardı böyle... Her yerde böyle, tiyatro da aynı. Tiyatrocular bizden daha beterd, açık söyleyeyim. Biz onlardan çok daha iyiydik. Bakma şimdi, şimdi diziler falan. Biz onlardan çok daha iyi idik. Biz onları oynatırdık... Hatta bir ara piyasayla aramız açılmıştı, hep tiyatrocuları oynatmayın falan filan diye.

Biraz önce bir şey söylediniz, derslerde sinemanın dönemleri anlatılıyor diye. Sinemanın dönemleri Türkiye'nin siyasi tarihiyle örtüşür. 1950'ye kadar sinema ayrıdır; 50'den 60'a kadar ayrı; 60'ta değişir ihtilal olmuştur. 70'e kadar aynıdır. 70'te darbe olmuştur. 80'e kadar ayrıdır, 80'de darbe olmuştur. 80'den sonra bakın aynıdır, hala gidiyor. Hiçbir şey değişmiyor. Şimdi biraz farklılaşmaya başladı çünkü reklamcılar ve onlara bağımlı olan televizyoncular tayin ettikleri için... Yanlış anlaşılmasın. O arkadaşlar da güzel film çekiyorlar. Mesela *Hacivat ve Karagöz Neden Öldürüldü?* filmini çok beğendim. Şimdiye kadar hep tarihi filmlerle alay edilmiştir Türkiye'de.

Yok saati göründü, yok bir sey göründü. O kadar düzgün bir film ki, demek ki istenildiğinde yapılabiliyormuş.

Tekrar Almanya pazarına dönersek, nasıl bir organizasyon söz konusuydu? Yani Almanya pazarı ne şekilde işliyordu?

Biz Almanya pazarı için çok... Biz hatta büro açmak üzere Münih'te bir yer de tuttuk. Ondan sonra Zeki Kalkavan geldi, öyle bir hesap getirdi ki önümüze, dedi ki "niye uğraşıyorsunuz siz bu kadar? Kaç tane filminiz var? Dedik şu kadar. "Kaç Lira ediniyorsunuz?", şu kadar.. Ben size daha fazlasını peşin vereyim..., Tabii Hürrem bey tüccar bir adam. Ben Almanya'dayım, bana dedi ki, böyle böyle teklifler var. Niye uğraşıyorsun? Abi dedi, başkasında 10 Liraya var bizden 40 Liraya almıyorsun demeyecek kadar akıllı adamsın. Sen oraya gidersen, 5 tane filmle değil, 30 tane, 40 tane filmi piyasadan alacağım götüreceğim oraya. Rekabet korkunç. Ertesi sene biz filmlerimizi almakta şaşmadık. Nitekim üçüncü sene aldık, dördüncü sene almadık. Zaten tutmuşlardı bütün sinemaları, bütün seansları, sabahları falan..

Filmler nasıl gösteriliyordu?

Şimdi şöyle yapıyorlardı. Sabahları, Cumartesi ve Pazar sabahları, akşam gece de saat 10'dan sonraki seanslarında yine Türk filmi oynuyordu. Zaten Almanya'da alman filmi diye bir şey yok. Daha çok dışarıdan gelen Amerikan filmleri...Sinemalar bomboş, bir sürü de sinema kapalı. Bazılarını açtılar, bütün hafta Türk filmleri oynadı. O arabesk döneminde, seks furyası döneminde, Almanlar falan da geldiler. Böylece sinemacılık gelişti. Ta ki bu işte 80'lere kadar. 80'lerden sonra bu kaset olayı çıkınca, sinemacılık orada tamamen kapandı. Ondan sonra orada Kültür merkezleri hikayeleri başladı. Buradan giden Güney Doğulu vatandaşlarımız bu işi çok iyi becerdiler. Bayağı becerikli çıktılar. Yani işte kadını var, içkisi var, sineması var. Yani her şeyi var. Her şeyiyle entegre bir merkez. Ondan beri aynı sistem gidiyor.

80 sonrasında buradaki filmcilik biraz yavaşlayınca bütün filmler videoya çevrilip oraya yollandı. Hatta doğrudan doğruya film siparişinde de bulunulmuş. Mesela bana 5 tane film yap, şu konularda gibi...

Tabi, tabi. Yani kaset getiriliyor. Ben o dönemde bırakmıştım filmciliği ama biliyorum yani. Almanya'dan kaset getiriliyor, diyalogları var. Burada bunu oynat, burada da bunu gibi. Üç günde video filmi çekip götürüyorlardı oraya. Bir sürü Alman filmi, yarı seks tabii. Türkü... Dublajları yapıyordu burada mesela. Alman filmi yahut Danimarka filmi. Adam çoban sonra sekse gidiyor. İbrahim Tatlıses'in şarkısı arkada. İbrahim Tatlıses'le dublaj yapmışlar yani, uydurmuşlar ağzını. Oraya kadar gitti bu iş. Rezilliğini çıkardılar yani bu işin. Bu para.. Amaç yalnızca para olunca hiçbir şey olmuyor. Her meslekte bu böyledir. Rezilliği çıktı. Ondan sonra onun da suyu çıktı. Onunda zamanla seyircisi azaldı, herhalde başladılar almamaya. Ve 84'ten sonra her şey durdu. Yapılar içerisinden ufak tefek filmler, sinemadan değil ama dış satışlardan üç beş para gelmeye başladı. Mesela *Pehlivan*. Ben Pehlivan'ı yaptığım zaman, gerçi içerde de fena iş yapmadı. Parasını aşağı yukarı, içerideki sinemalardan ve Türkiye hakkı videosunu ve Almanya hakkı videosunu almıştık ama. Almanya'da bir sinema gösterdi, Avustralya aldı, Avusturya aldı, orada gösterildi.

Kaç senesiye?

1985. Hindistan aldı, televizyon haklarını. Çin aldı. Fena değildi, üç beş kuruş ta oralardan geldi. Keşke hepsi öyle olsa. Mesela Yunanistan ile çok iyi bir anlaşma yapmıştık. Adamlar nedense ondan sonra filmi almadılar. Film, Rembetiko ile takas yapacaktık. 2000 dolara takas yapıyorduk. Film satmışlar.... Yani fena değildi.

Ortak yapım deyince insanın aklına hep başka bir şey geliyor. Türkiye ile niye ortak yapım olsun? Türkiye'nin kendine film yapacak bir sermayesi yok ki ortak yapım olsun! Mesela Fransızlarla ortak yapım diyoruz. Bir bütçe çıkartıyorlar size. 2 milyon dolar. 2 milyon dolardan 800 bininden 3'te birini ayıracaksın da, beşte birine ortak olacaksın da ne olacak. O 800 bin dolarla Türkiye'de bin tane film çeker. Almanya'da yapamazsın. Yapacağın şey hep kendin gibi olmalı. Yunanistan ile çok kolaydı. Onun için ortak film yapma meselelerine girdik. Çünkü oranın ünlü aktörünün filmi burada çalışıyordu, Hülya Koçyiğit'in filmi orada çalışıyordu. İşte ne bileyim, İran, Irak... İran'da Cüneyt Arkın'ın filmi çalışıyordu, Irak'ta bilmem kimin. Aşağı yukarı kültür yakın, müzik yakın, suratlar yakın, hikayeler yakın, din... Bir sürü ortak noktalar var.

Yani böyle gidebilirdik, böyle çıkabilirdik ve yavaş yavaş başlamıştı bunlar. Fakat o 80 olayı herkesi düzeltti gitti. 80 olayları, Türkiye'nin sonu olmuştur. Bir sürü insan, yazarı da gitti, çizeri de gitti, sanatçısı da gitti. Ama yeni yeni arkadaşlar çıkıyorlar, yapıyorlar. İnşallah daha da iyilerini de yaparlar. Ben beğeniyorum, çok takdir ediyorum.

Yani Almanya'daki sistem öyleydi. Kendileri alıyorlardı, hatta bazı filmlerin arasına parça marça da ilave ediyorlardı. Bu biraz dedikodu faslı ama bilmekte fayda var. Ben onları eleştiriyorum, niye eleştirmeyeyim ki yani?

Peki elde edilen hasılatтан bir şey geldi mi?

Yok, yok öyle bir şey. Video meselesinde de öyle. Biz de organize olduk yaptık. Ulusal'da öyle. Ulusal'ın %20'si benimdi. %20 ortakım. %20 Türker ortaktı, %20, Arif ile Nahir ortaktı, %20'sine de Egemen Bostancı ortaktı. Beş kişiydik biz ortak olarak. Ulusal Video ismini de hatta Nahit ile ikimiz kurduk. Ben genel müdürüydüm falan filan. Teşkilatlanacağız, yapacağız edeceğiz falan filen. Bir baktım imkanı yok. Muazzam bir sermaye istiyor. Dedim ki ben ortaklığımı %10'a düşürün. Ama benden para istemeyin. Bir y iki ay böyle gittik. Ne %10'u? İmkan yok ki! Muazzam para lazım.

Sürekli döndürmek için mi? Ne için?

E hem Türkiye'deki filmleri aldık. Selim Soydan'ın filmlerini aldık, Mine Filimin filmlerini aldık. Video haklarını aldık ki Türkiye'de dağıtacağız. Büro açtık, makinalar. Kasetler, kaset çoğaltma olayları. Teknik bilgi hiç bilmem. Hiç anlamadım. İşte oradan aldık birisini getirdik, buradan aldık birisini getirdik. Ama sonra düşündüm benim hiç bilmediğim bir iş. Bu mağazacılık gibi bir şey. Bir süre sonra dedim ki, kusura bakmayın kardeşim. Ben ne çalışabilirim ne bir şey yapabilirim. Affedin. Gel işte %5'ten falan dediler. Evvela ben ayrıldım, benden sonra Egemen, sonra İrfan ayrıldı. Sonra Atuf ile ikisi kaldılar ama bir süre sonra Türker yalnız kaldı. Hürriyet Milliyet falan, Türker devam etti. Oradan ayrıldıktan sonra şu: Videoların Almanya hakları satılıyor falan. İrfan dedi ki,- İrfan da çok iyi tüccardır- Akün filmin sahibi, hakikaten akli çalışan, güzel, namuslu iyi bir arkadaşır yani. Türker, çalışan, cin gibidir. Egemen

hiçbir şeydir, ama konser monser falan filan, Arzu film de bu işlerin içindedir. Dedim ki tamam, herkes anonim şirket. Bütün herkes satsın filmlerini, bütün haklarını. Buradan sattıkça verelim. Yani öyle bir şey yapalım. Öyle bir teşkilat kuralım ama film başına ne kıymet verelim. Sende var 10 tane Kemal Sunal, bende var bir tane. Yahut hiç yok. Bunların bir değeri yok. Ama herkesin ayrı ayrı. Bana güveniyorsanız yapalım. Tamam dediler. Sana yetki verdik kardeşim. Gider Noterden isterim. Veya, satarsınız anonim şirketlere, faturaları da kesersiniz. A.Ş. muhasebeye de işler. Gidersiniz noterden alırsınız yetkinizi, saat sekizde.. Biz bunları konuşurken Türker telefon açtı. Abi dedi, Minareci diye biri var. Filmlerimi istiyor dedi, fakat ben dedi, ... filmlerimi avansta aldım sattım. Yüzüm de tutmuyor dedi. Kırmak istemiyorum Kemal Ilıcak'ı. Kemal Ilıcak da benim uzaktan akrabam. Karısı, benim babamın amca kızı. Yani o kadar yakınlığım var rahmetli ile. Tabii, dedim ama ne yapayım? Abi dedi, atlat ama kibarca. Ben onu aldım, Nişantaşı'nda bir yerde yemek yedik. Adam hakikaten Almanya'da ama çok tüccar, beyefendi bir adam, Minareci. Başka işleri var, konserler falan. Adam bayağı aşmış her şeyi, düzeyli bir insan. Baktım ki adamı kandırmaya falan gerek yok. En doğrusu doğru konuşup biraz olmayacak şekle sokmak. Dedim ki, çok şey var. Beş şirketin, hepsi ayrı ayrı. Siz bana müsaade edin dedim. Onlarla görüşeyim. Yüksek nasıl alırsınız edersiniz falan. Listeler hazır mı dedi? Hazır dedim, siz de bakın, bir inceleyin. Olur dedi, ne zaman buluşalım? Siz ne zaman arzu ederseniz, ben heme bu akşam onlarla konuşurum dedim. Yarın bulaşalım dedi. Ertesi gün geldi. Telefon ettim. Arif dedi ki, işte 6 bin marktan aşağı vermem, diğeri 5 binden aşağı vermem falan. İşte öyle paralar söylendi. Sizin dedi? 3 tane film var o zaman. Vesikalı Yarım, Kader Böyle İstedi, bir de .. bir tane daha var. Ben de bir miktara bırakırım dedim kendi filmlerimi. Siz bunları alın, bunları nasıl olsa hallederiz. Bunlar o ayarda filmler değil. 3 tane, yani adet olarak, şey değil. Şimdi Türker'inkinden başlayalım, Türker dedim hepsine 10 bin mark istiyor, vermesin diye parayı. Ayırım da yapmıyor. Hiç, siyah-beyaz, renkli ayırmam diyor, liste halinde veririm, %50'sini de peşin isterim diyor dedim. Adam durdu, evet dedi, bunlar ne istiyor? Valla dedim, Arzu film, 12 istiyor dedim. O da %50'sini peşin istiyor. O da ayırmıyor. İrfan bey de 12 istiyor dedim. Çok para istiyor bunlar dedi. Adam dedi ki peki mukavelelerini yapalım. Ben hem telefon açtım bunlara. Dedim böyle böyle...Çıldırıldılar hepsi birden ve mukavelelerini de yaptılar. Artık ondan sonrasını hiç bilmiyorum. Adam dedi ki size beş bin marklık çek verebilir miyim? Hayır

dedim ben. Ben hakikaten Necip Sarıcı'ya söz vermiştim. Necip'e ikişer bin Mark'a verdim ben, neyse, helal olsun... Bunları verdik, yer tutmak üzere, Harbiye'de iki tane yer var bakıyoruz. Bir de mobilya bakıyoruz, falan filan. Harbiye'den çıktık, adamın biri arkamdan "Şerafettin Bey, Şerafettin Bey" diye sesleniyor. "Şerafettin Bey" olunca ya askerliktir ya da maliyedir, korkarım. Geldi, dedi ki, sizi iki gündür arıyorum. Buyurun dedim. Dedi ki, siz dedi film işlerine bakıyormuşsunuz dedi. Benim dedi bir ortağım var dedi. Dedim ki, valla o iş bitti. Siz dedi, yemeğe mi gidiyorsunuz dedi, evet dedik. O adamı almış geldi. Kalantor bir adam. Alman. Aynı filmlere 15'er bin Mark teklif ediyor! Ve peşin hepsi. Kimse ne olduğunu bilmiyor, kaç para alındığını. Demek ki orada bir piyasa var. Onlar bu piyasanın içerisinde. Biz buradan oraya ahkam kesiyoruz. Hiç kimse orada bir büro açıp teşkilatlanamadı. Biz niyet ettik. Yine de iyi başardık, çünkü borçsuz kapattık... Hep böyleydi. Ben bu işlere başladığımda üniversitede talebeyim, mektepte okuyorum, muhasebeye yardım ediyorum, Cengizman diye çok sevdiğim bir abeyim vardı. Sonra oradan ayrılıp buraya girdik, katiplik gibi bir şey işte. Senet öde, bilmem işte fatura kes, fatura kesiyoruz... Bir gün, dedi ki Hürrem bey gel dedi, bundan sonra sensin buranın müdürü. Hiç kimse yok ki müdürlük yapacaksın. Bunun gibi bir şey. Ee, işletme... ulan film nedir, işletme nedir? Hiçbir bilgimiz yok. Bir kara defter uzattı, filmlerin kayıtları falan. İşte o. Adamlar ne desen veriyor parayı. Hiç bilmiyorsunuz. Bakın, Sarıyer'de... vardı. Çok tatlı bir adamdı. Sarıyer sineması. Sonradan çok sevdiğim bir insan oldu. Geldi, Son Beste'yi yapmışım. Hıçkırık'ı 150 Liraya almış. Dedi ki Son Beste daha güzel bir film, 250 Lira. Katibe söyle, 250 Liralık makbuz kessin dedi. Aferin dedi, bu çarşambaya müsait bir günde söyleyeyim, alayım onu. Dedim ki, Ömer bey olmaz. Niye dedi? O dönemde 8 tane İtalyan filmi almışız. Hiç bir yerde oynamıyor kimse. O zaman Fitaş, Lale Film var. Göz açmıyorlar. Duruyor öyle filmler. Evvela dedim, 150 şer Liradan bunlar, Son Beste de 2000 Liradan. Ne? 2000 Lira mı? Dedi. Seni kovduracağım bu yazıhaneden dedi. Hürrem Bey'in de çok iyi arkadaşı. Çıktı gitti. Hürrem Bey de bir seyahatneydi. Dönünce söylemiş. Hürrem bey de demiş ki işletmeye o bakıyor. Ben hiçbir şey söyleyemem. Ama rica edeyim tenzilat yapsın. Bana ded ki, şuna tenzilat yap. Ben de yok abi, ben ona zam yapacağım dedim. Hürrem Bey, buna sinirlendi ama hoşuna da gitti. Gitti. Geldi, 2500 Lira verdi. Bak, 250 Liradan, 2500 Lira verdi bir de 1200 Lira da o filmlere verdi, peşinen. Makbuzu da aldı gitti. Film ben 4 günlüğüne vermiştim.

5'inci gün ben  ocuk gönderdim ald rmaya. Oynuyor... Yok dedim 4 günlük. 4 gün sonra gene oynayacağım dedi, bir 500 Lira daha aldım. Ondan sonra o farkında değil. Bizim stüdyoda çalışan bir arkadaşımız vardı, Yeni Mahalle de oturuyor. Hergün, Belediye memurunun arkasında sayım işi yapıyor. Saymış, 8 bin Liradan fazla para almış. Pursantajdan. Kimse bilmiyor bunu. Almanya'yı hiç bilmedik. Bir de maalesef, hani vardır ya bizde, peşin parayı verirsin, masanın üstünde, o dağıtılır. Çünkü geleceğin hiçbir garantisi yok filmcinin. Tüccarın var. Tüccarın daha olmazsa parası, bankada kredisi var. Tüccar gidiyor, alıyor parayı.

(Genel bir sohbete geçiyoruz)

Teşekkürler

EK IV

NECİP SARICIOĞLU, (14 Mart 2007)

Almanya'ya göç 1960 sonrası, en hızlı tarihi de 1963-64. Çok hızlı sevkıyat yapılıyordu. Yığınla insanlar gidiyordu. Daha uçak yok, Sirkeci'den trenlere binip gidiliyordu. İlk göç, kaliteli, kalifiye elemanlardan oluşuyordu. Otomotiv sanayisinden, elektrik sanayisinden çok güzel bir ekip ilk heves, Almanya'ya gitti. Genel merkez, Münih, Köln, Ştuttgart, Frankfurt. Tabii Almanya'ya gidiş ile birlikte, kısa bir zaman içinde yurt hasreti, memleket hasreti başladı. O tarihlerde yaygın olan kasetler, 45'lik plaklar gitti. Almanya'da hemen bu sanayi başladı. Uzaylı'nın kökleri orada, Minareci Video, (Video oldu sonra) yerleşti. O zamanlar Doğuş Hanı'nda, bugün Unkapanı'ndaki gibi, sırf longplayler., kaset üreticilerinin merkezi orasıydı. İlk bunlar başladı. Daha sonra, İstanbul'dan giden uyanık bir arkadaşımız, bir film adamı, Acar film'de çalıştı, Mukbil Sanver diye bir arkadaş, ondan öncesi de Kıbrıs'tan gelmiş, Almanya'ya ticaret için yerleşmiş, Mukbil'den önce gitmiş. Mukbil de film piyasasını bildiği için, film stüdyolarında çalışmış, film işletmeciliği de yaptığı için, işin içinde bir adam. Kıbrıslı ile birlikte çalışmaya başlamışlar. Buradan mevcut filmleri, yani ihraç yoluyla değil de trenle gidenlerin yanlarında götürdükleri filmlerle...(İhraç yoluyla daha sonra filmler götürüldü). Böyle bir sistem, Münih merkezde Bahnhof yakınlarında. Bürolarını ben gittim gördüm. Orada Almanların işlettiği birkaç salaş sinema vardı. Daha henüz Cep sinema salonları yöntemi başlamamış. Hafta sonu, cumartesi, pazar bu sinema salonları kiralanıyordu. Türkiye'den o sene yapımları ya da daha eski filmler kopya olarak gitti. Böylece bir işletme başladı, daha sonra Kıbrıs'lı Mukbil Sanver'e işleri devredip başka bir iş alanına geçti. Yani bunun başlangıcı Mukbil beyle Münih'te oldu. Zaten Münih de çok işçi vardı. Bu 1963-65 yılları arasında oldu.

Bu işler şu şekilde oluyordu: Buradan bir arkadaş gelecek sana, anlaşıyordu firmayla, çok cüzi bir fiyata, kopya istiyordu. Bana bunun Almanya'da kullanımı için. O da diyordu stüdyoda Necip'te filmler. Ben onlara talimat veriyorum. Sen onlarla anlaş, kopya bassınlar, sen al o kopyayı. Bu işin cüzi bir fiyatı vardı. Güvenilir bir arkadaş olduğu için de açık hesap, kopyalar basıyorduk.

Almanya'ya ciddi bir şekilde Türk filmleri, 35 mm'lik, gönderilmeye Mukbil Bey'le başladı. Bu iş hızlı bir şekilde, Türk kolonisinin büyümesiyle birlikte başka firmaların da bu işe girişiyle büyüdü. Ştuttgart'ta bir şube açıldı. Arsey diye, Arif bey'in. Hala orada. Sonra Almanya'nın belli şehirlerine yayılan bu ticarete hemen uyanan 3-5 kişi ile, bilhassa 65'lerden sonra yaygın bir bölge sistemi haline geldi. Mesela Ştuttgart bölgesi şu alana kadar sinemaları kir alıyor, genelde sinema alanı tren istasyonları civarı. Gurbetçiler daima biri gelir diye tren istasyonlarında öbek halinde toplanır. Biri gelir, "ne haber hemşerim, ne var İstanbul'da", işte sucuk pastırma, yenir falan. Sinemalarda o civarlarda kiralanırdı. Almanların da çok işine geldi.

Ben bir defa Münih'te buluyorum, Mukbil beye gidiyorum, hesaplaşmaya. Pazar günü bir film oynuyor, bir tetkik edeyim dedim. Girdiğim sinemada yollar dolmuş, geçiş yerleri dolmuş, o kadar kalabalıktı yani. O günün seanslarını kiralamış Alman'dan, gişeye de kendi adamını koyuyordu, Alman da belli bir mark ödüyordu, sinemada her hasılat ona ait oluyordu.

Almanya'ya takriben 2000'e yakın kopya gitti Türk sinemasından. Orada büyük depolar tuttular, büyük işletmeler kuruldu, oradan başka yerlere sevkiyat başladı. Londra'ya, Hollanda bölgesi. Oradan işletmeci buluyordu, bir adamını. Sen sinema tut, filmler gidiyordu. Belçika'ya...Orada Bursalı bir Yunanlı. Belçika'ya Bursa'dan göç etmiş. Euripides. Bir sineması vardı, son derece memnundu Türk filmleri göstermekten. Büyük paralar kazanıyordu.

Oradaki Türk insanının iki unsuru var: Müzik, zaten Almanya'da yaygın bunlar, aletler orada üretiliyor. İkincisi film görmek. Sonra, alkol, Türk rakısı. Almanlar da "aslan sütü" imal ettiler.

Akıl almaz büyüklükte paralar kazandılar bu arkadaşlarımız. Almanya'da 5 işletme. Hatta bir de Alman girdi bu işe. Hamburg taraflarında. Burada bizim görevimiz, telefonla rahat bağlantı kurulamadığından mektupla talimatlar verilir. Bir tır şoförü bize gelir, Mukbil Sanver'e ait paketleri biz ona veririz, o da filmleri Almanya'ya götürür.

Daha henüz bu filmlerin yasal yollardan nasıl gönderileceğinin bilinmediği bir dönemdir. Ya da birisi gelir, trenle giden biri. İşte 10 kutu, 8 kutu alıp götürür. O götürdüğü için bir şey alır, biz de açık hesap çalışırız. Basmışızdır o kopyaları, firmasının talimatı üzerine. Firma da o zamanın koşullarına göre, ben mesela Kuyu

filmini çekmişim, Almanya hakkını 4500 liraya sattım. Belki de kopya dahildi yani. Böyle bir ticaretin startı verildi, hızlı bir şekilde gitti.

Ondan sonra da Almanya’da buradan sanatçıların konser turneleri başladı. Göçle birlikte oldu bütün bunlar. Yazılmayan kalmadı. Herkes Almanya’ya gitmek sevdasında. O konserler için de bir yerler kiralanıyordu. Büyük izdiham yaşanıyor. (12:15) Uçak yaygın değil, trenle gidilip geliniyor. Bir süre sonra trenle gidenler, ikinci el üçüncü el arabalarla geliyorlar.

Bu hareket 1974-1975’e kadar devam etti. 1975’te video olayı çıktı. Betamax kasetler. Bunun imalatını Sony yaptı, Grundig farklı bir formatını yaptı. Bu çıkınca tabii birden imalatı ayrı bir safha. Türkiye’de yok. Bunlar hemen Almanya’da bir stüdyoyle anlaştılar. Merkezi Münih’te. Dediler ki bize, buradan da film bulun.

Bürolar açıldı. Yeniler girdi bu işe, farklı ticareti kavramış kişilerdi bunlar. Örneğin çok takdir ettiğim Mustafa Mumcu vardı Münih’te, restoran işi yapıyordu. Hemen bu işe atıldı.

Hulki Saner gitti, Ümit Utku ekibi gitti falan. Önce kendileri başlattılar. Ama filmler ne oldu? Bizden kendi filmlerinin negatiflerini istediler, negatifler Münih’e muvakkat (geçici) ihraçla gidiyordu. Onlar resmi gitti. Türk filmleri Münih’e gidiyordu. Münih’te tele-cine ediliyordu. Umatik formata sokuluyordu, en iyi makinelerle. Alman sanayii stüdyolar kurmaya başladı. Seri bir şekilde betamax kasetleri üretiyorlardı. Grundig başka formatlarda üretebileceğini söyleyip 4 çizgili kaset yaptı. O tutmadı. Betamaxtan 1 sene sonra VHS formatı girdi. O daha çok tuttu.

Ticareti nasıldı? Önce satışı. Benim gördüğüm en yüksek rakam, bir filmin 185 Mark’a satıldığıydı. Ümit Utku’nun, Saner Filmin falan. Diğerleri de kiraya veriyorlardı. Bunlar orada bulunup, işin hemen başında. Bölgeler ortaya çıktı. Dağıtımıcılar diye bir yöntem bulundu, minibüslerle. Bunlar büyük avanslar verdiler yapımcılara. Türkiye’den bizimkiler gidince, oradaki uyanıklar bölgelerden avanslarla yapımcıların ayağına gelip, aman bize film ver diyorlardı. Talimat veriyor, avans alıyor, para alıyor, işletme avansı alıyor, kasetlerin parasını nakit alıyor. Sen şuraya 100, 300, 500 şuraya. Stüdyoya talimat veriyor. Stüdyo bunları basıyor, sonrada dağıtılıyor. Müthiş bir ilgi.

Bunlar çıkınca sinemanın kademeli olarak müşterileri azaldı. Devam etti ama 80’lere kadar. Ama sinemanın kirasını karşılayamayacak kadar kötüledi durum. Bu

arada aynı işletmeyi yapan Türkler, kaset kiralama işine girdiler. 3 kaset alıyordu, parasını da peşin ödüyordu, sonra getiriyordu yenisini alıyordu. Böyle yürüyordu. Sonra çok çok uyanık biri, Sabri Demirdöven, (İstanbul TV, İstanbul Radyo'yu kurdu). Koç grubunda çalışırken bir staj için Almanya'ya gidiyor, orada bu işleri görüyor, hemen sistemin içine atlıyor. Stüdyo kuruyor. Alman Televizyonu onunla bir belgesel yapıyor hatta. Seri imalat yapıyor ve ilk defa posta yoluyla satış sistemini gerçekleştiriyor. Çok tutuyor. Postacı geliyor, parasını tahsil ediyor, paketini veriyor. Filmleri merkezden alıyordu. Hemen uyandı, paraları da kapınca İstanbul'a geldi, film haklarını, Almanya Video haklarını aldı. O para da iyi rakamlardı.

Artık 80'lere doğru filmler çekilmeden avanslar toplanmaya başlandı. Bölge işletmeciliğindeki gibi. Almanya'da bizim bir bölgemiz oldu.

Sonra Katibim Video (Hamburg kökenli) Faruk ve Erol Karşı, iki akraba. Hemen sanayi yatırım sistemine giriştiler. Dolum stüdyosu yaptılar. Onlar da İstanbul'a geldiler ve film talebinde bulundular. Almanya'dan 4-5 alıcı çıkınca (Minareci, Sanver...) burada fiyatlar arttı. Neredeyse bir filmin yapımı kadar video hakları istenmeye başlandı. Avans veriyorlardı, sözleşme yapıyorlardı.

Kemal Sunal filmleri büyük patladı. Türkiye'de nasıl patladıysa o dönem Almanya'da da öyle ilgi gördü. En büyük paralarla Almanya'ya işletmelere satıldı. Arzu Film, Erman Film, Uğur Film... Almanya'ya gitmeyen, videosu yapılmayan film kalmadı. Almanya, Türk pazarına ciddi bir şekilde finans olarak girdi.

Ama Türkiye'de bu sefer TV etkinliği çok artmaya başladı. Ama yine de Almanya'da 90'lara kadar bu işletme sistemi oturdu. Büyük işler bitince, Arsel Video olan Arif Bey, Ştuttgart'ta merkezi buradaki bir ortağı ile iyi bir yapımcı oldu. Bize avans veriyordu ve 16 mm'lik film çekmemizi istedi. Böylece 16 mm'lik film çekimleri başladı. Ama çekim sebebi Almanya'daki video hakları içindi. Bunu yapan da sinema içindeki ufak sektördü. Film başına o zamanın parasıyla 5000 TL kazanıyordu. Mutlu oluyordu. Avans alıyordu. Negatifleriyle teslim ediyordu. Mülkiyet hakkı doğdu.

Bu filmler sadece Almanya piyasası için yapıldı ve bu filmlerin sinema versiyonu olmadı. Aşağı yukarı 500 ile 1000 arası 16'lık film yapıldı. Dublajı, çekimi ekonomik yapıldı ama bunlar Almanya'da dağıtım pazarı buluyordu. Ama kaliteli filmler üretilmeye devam edildiğinden Almanya pazarı şişti. Türkiye'nin yayın sistemi, henüz uluslararası bir yayın yok ama Türkiye içinde bir pazar, oluştu, TV'ye satışlar başladı.

Almanya’da biraz kaliteli film arayışına girdi. Öteki yani freş filmler yani türkölü, örneğin İbrahim Tatlıses filmler yapıyordu, Ferdi Tayfur’lu filmler. Örneğin “Çeşme” filmi. Saner filmin. İlk Ferdi Tayfur filmi. Burada da orada da çok iş yaptı. Ama dediğim gibi, iş ayağa düştü. 90’lara kadar Almanya, Türkiye’deki film kaynaklarını tüketti. Hem kopya olarak hem video hakları olarak. 3... yakın negatif kayboldu orada, geri gelmedi. Türk sinema tarihinde önemli filmlerdi bunlar.

Almanya’da pazar düşünce buna kalibre olmuş firmalar biraz müşkül durumda kaldılar. Sinema bitti, video bir kaç fenik’e düştü. Bu işle uğraşanlar da sektör değiştirdiler. Mesela Mukbil Saner Anadolium Gıda Pazarı diye bir market açtı. Başka işi beceremediler. Ondan sonra bu filmleri nasıl geri götürebiliriz diye düşünmeye başladılar. Ama hiç bir zaman geriye getiremediler. Almanya’da çöpe atıldı. Mübalasız 5000’e yakın pozitif film kayboldu. 90’lardan sonra kablolu tv sistemleri başladı. Berlin’de bir arkadaşımız başlattı. ...

Türkiye’ye dönüşü olmadı bu paraların. Yatırım olarak geri döndü. Kimisi otel yaptı. Bir tek Sabri Bey televizyona yatırdı. İstanbul FM’i kurdu.

Sinemada çok ilginç bir şeydir, parayı tutan çok azdır. Bir sezon içindeki 10 yapımdan sadece 1 veya 2’si tutar. O iki filminden elde edilen paralar diğer tutmayanları karşılar. Sinemadaki para pek o kadar helal para gibi gözükmez. Aynı şekilde videoda da hüsrana uğranıldı. Çok büyük paralar aktı ama o paralar biraz sefahatte biraz âlemlerde kullanıldı.

Yabancılar girdi. Örneğin Ahmet Ciner Frankfurt’ta filmleri dağıttı. 1-2 yıl devam etti. Biraz sonlarına yetiştii ama güzel çalışmalarımız oldu onunla. Ömer Kavur’un filmlerini falan yaptık onunla.

Türkiye’de bir şeyin çok patladığı zaman 6 ay ile 1 senedir. Sonrasında haksız rekabet girer işin içine. Herkes o işin içine dalar. Almanya içinde çok fazla yaygınlaştı kaset dağıtımcılığı, bölge işletmeciliği. Paralar ödenmiyor, kaçırılıyor. O yüzden Sabri bey’in postacılık sistemi çok tuttu. Parayı postacı tahsil ediyor, malı teslim ediyor.

Sonuç olarak bu paralar sinema sanayine geri dönmedi. Daha çok bireysel yatırımlar oldu.

O dönemde o kadar kötü şartlarda çalışıldı ki makinalar... kötü ama teknik elemanlar çok iyiydi. İnsan ve film sevgisi çok şey katıyordu. Teknik adam, elinde film yıkıyor, ilaç yapıyor. Temizlik yapsın diye işe alınan bir süre sonra usta oluyor, bir sene

sonra da laboratuvar şefi ... Kendimiz esprimizi yapardık. Laboratuvarımıza çamaşırhane derdik.

Türk televizyonlarının teknolojisi geliştikçe, Türkiye’de sanayii gelişti. Ama kime yarıyor? Tamamen ithal ediyorsunuz. Çok pahalı bir oyuncak aslında. 1 Mercedes araba fiyatına bir betacam teyp alıyorsunuz. Biz 40.000 Mark’a aldık betacam teybi. Hala kullanıyoruz onu. Dediğim gibi televizyon sektörü geliştikçe kendisi imal etmeye başladı Türkiye. Ama bu sektörü asıl besleyen reklam oldu.

Reklam sektörünün istediği işi getirmeyen insan işi kaybediyordu. O yüzden yatırım yapıldı. İlk dönemlerde bunlar işleri yurt dışında yaptılar. Ama o teknoloji buraya üst düzeyde girdi. Mesela İmaj TV, ya da Sinan Çetin. Geri dönüşümü var. Onların büyük gelirinden masraf düşmek için de sinemaya yatırım yapıyorlar. Sinema onlar için işin fantezisi. Reklamdan gelen sinemaya dönüşüyor.

Almanya pazarında da dönen para o dönem için Avrupa pazarında dolaşan 150 milyon marka ulaşabilir. Almanya’dakiler videoya “bakmak” derlerdi. (Neye bakacağız) Bakacakları şeyler de kötü olunca ticaret giderek azaldı. Zaten oradan buraya gidiş gelişler kolaylaşınca, onlar gelip istediklerini götürdüler.

Almanya ile Türkiye arasındaki alış-veriş sistemi nasıl işliyordu?

O sektörle iç içe oldu Türk sineması. Telefon ediyordu benden kopya istiyordu, biz de bir makinenin bir parçasını istiyorduk. Sinemayı finanse eden bir kurum oldu Almanya. Ama her zaman açık para çalışılıyordu. Sonradan muvakkat ihracat çıktı. Resmiyete girmemiş paraydı. Ama sonra Almanya bunu sorguladı orada çalışanlara. Sen Londra’ya para göndermişsin. Dekontta görünüyor ama neden?

Birçoğu ceza gördü bu nedenle. Arif bey hapis yattı mesela. Mukbil beyin evini, her varlığını aldılar. Çok acımasız Alman kanunları. Ve Almanya’ya girişleri yasaklandı. Türk usulü çalışmayı, bakkal kasap hesabını çok sorguladı. Hesabını veren çok az çıktı veremeyen Türkiye’ye kaçtı. Teknik anlamın dışında sinemaya bir yatırımları olmadı. Günlerini gün ettiler. Mesela ben Ahmet bey’den 10 bin mark alacağım, Ahmet bey sizi ağırlıyor, trenden uçaktan alıyor, bir kaç yere gidiyorsunuz. Parayı istediğinizde kıvırıyor. “İşte bana şu gelmedi, şu ödenmedi...” . Almanya’da da çekler dönmeye başladı. Güvensiz hale geldi. Buranın oraya yansımasıdır bu aslında.

Yeşilçam'ın senetleri çok meşhurdur. Verir alır onu. Bu senetlerin %70'i sağlam değildi. Bir yere kullanır falan, hadi hacizler gelir...Çok sıkıntı çekilmiştir. Bankerler oluşmuştur. Meşhur Manukyan, Yeşilçam'ın senetlerini paraya çevirir. Almanya'da aynı sistemler kuruldu. Alınan senetler ödenmedi, mallar kaçırıldı. Aslında Türkiye'ye iyi bir şekilde yansımadi. Bir tek belki de sektörde teknik kadroda çalışanlar için fark etmiştir.

Belki o kriz dönemini atlatmakta biraz yardımcı olmuştur....

İki önemli kriz var. İlki erotik filmlerin dönemi. O büyük sinemacıların çalışmalarını çok etkiledi. Ondan sonraki kriz de hemen ardından TV. Ama tabii bunu yanında sinema salonlarının kötü koşulları da etkili oldu. Kötü sinema salonları, kötü projeksiyonlar. 90'dan sonra o teknoloji de değişti. Cep sinemaları açıldı, personel azaldı...

Burada üretilen tüm filmler mi oraya gitti yoksa aralarından seçilenler oldu mu?

Burada üretilenlerin aşağı yukarı %90'ı gitti. Gidemeyenlerin de ya sahibiyle ya da stüdyoda sorunları olmuştur. Memduh Ün'ün filmleri, yapımcı olarak, 190 civarında filmi var. Tamamı gitti. Erman filmin tamamı gitti Almanya'ya. İvır- zıvırların filmleri de gitti. O zaman Cem film, Kemal Sunal filmlerini yapıyor. Siyah-beyaz filmler de gitti. Yılmaz Güney'ler falan. Onlar da çok zayıf verdi. Siyah-beyaz filmleri çok tutmadı Almanya. Güney'in filmleri Fransa'dan yayılıyordu Avrupa'ya. Ama Almanya'da çok merak uyandırmadı. Orada sadece bir "gurbetçilik" kavramı vardı. Bu kavram üzerine yapılan filmler vardı, Almanya Acı Vatan, Polizei gibi... Ama onlar burası için yapılan filmlerdi.

Peki bunlar nasıl karşılandı orada?

Orada da ilgi gördü. Çünkü tanınmış kişilerle filmler yapıldı. Yani tanıdık yüzlerdi. Hülya Koçyiğit, Kadir İnanır gibi... Merkezi Münih'ti. Mukbil Sanver finanse ediyordu bu filmleri. Karşılığında burada yatırımı, filmler gidiyor ya işletmeye. Almanya'da

aslında 4/4lük, çok ses çıkaran bir film yapılmadı. Almanya kökenli yönetmenlerin yaptıkları filmler var. Ama daha çok mesaj filmleri. Karabasan filmlerdi.

Almanya'da film çekenlerin bir kısmı da Almanya kredisi kullanmak için yaptı bu filmleri. 300 bin Mark aldıysa, 150 bine mal etti, 150 bin mark da kar etti bu işten. Almanya kültür ve sanata çok destek veren bir ülke.

EK V

NURİ SEZER (17 Şubat 2006)

Almanya’da göç filmleri nasıl karşılandı?

Filmler buraya çok geç geldi. Otobüs mesela... Film yapıldı, Türkiye’de gösterime girdi. Taa neredeyse 10 sene sonra buradaki vatandaşlara indi video kanalıyla. Sinemada gösterilemedi. Mesela bizim yaptığımız, “Gül Hasan” bir tek İşveç’te gösterime girdi. Başka yerde sinemada gösterilemedi. Video da çok geç geldi. Gerçi Gül Hasan, Otobüs gibi öncü bir film değil, sinemada gösterime girebilirdi ama giremedi.

Peki bu neden kaynaklanıyor? Bir pazarlama sorunu mu söz konusu?

Ben de Arif Keskiner gibi bir pazarlama sorunundan kaynaklandığını düşünüyorum.

Almanya’daki video pazarı mekanizmasının nasıl işlediği konusunda bana yardımcı olabilir misiniz? Dağıtımclar Türkiye’ye belli sayıda siparişte mi bulunuyorlardı?

Türk sineması, para etmeye başladığını anladığı anda elinde ne var ne yoksa depolardan çıkarıp sattı. Onların içinde bu filmler (Almanya Acı Vatan, Otobüs...gibi) pek giremedi çünkü video onları istemiyordu. Daha doğrusu düşünmüyordu. Hep bildiğimiz komediler, klasik Türk filmleri ... Onların yanında bir “Gül Hasan”, bir Otobüs pek ilgilendirmede video pazarı yapan kişiyi. Nereden para kazanacaklarsa oraya saldırdılar. Bu filmler, en son dönüştürülen filmler... Yani Türkiye’de film kalmayınca, geldi bu filmler Almanya’ya. Ama onlar da halka inmedi.

Benim için çok önemli bu söyledikleriniz. Sonuçta belli türden filmler video piyasasında rağbet gördü. Sosyal içerikli filmler çok tercih edilmedi yani. Peki bu şarkılı türkölü filmler özel olarak sipariş ediliyor muydu?

Evet, özel siparişler vardı, özellikle video piyasasının ortalarında ama bir enflasyonla sonuçlandı.

Sistem nasıl yürüyordu peki? Bir kaç filmlik sözleşmeler mi yapılıyordu?

Hayır, Ömer Uğur'un anlattığı şekilde bir sistemden çok doğrudan yapılan filmlerin satın alınması söz konusuydu. Başlangıçta çok ucuza filmleri satın alıyorlardı. Sonra para kazanınca bu işten ve filmler de azalınca çok büyük paralar verdiler. Ama bu Almanya ya da Avrupa video haklarını satın almaktı. Böyle bir sınırlama yoktu. Satabildikleri kadar bastılar yani.

Yurt dışına satılan filmler ihraç malı olarak sayılıyor değil mi?

Öyle sayılması gerek ama hiç bir kayda girmedi bunlar... Başlangıçta filmlerin negatifleri gönderildi ama Türkiye'de de olay bilinince negatifler gitmedi de umatikler falan başladı. Ama bunlar birilerinin cebinde ya da çantasında gidiyordu. Yani belirli bir yürütme sistemi yoktu bunların. Yani bir kara düzen. Burada bile, Avrupa da yani bir kişi 500 tane sattıysa bile firmasında bunu 300 gösteriyordu. Türkiye'ye bir fayda sağladı şöyle, bu paralarla yeniden film yapıldı. Prodüktörler çok para kazandılar, özellikle çok film yapmış prodüktörler. Çünkü o filmler ölmüştü artık, onlar için yaşamıyordu artık video çıkmadan önce. Depolarda çürüyordu.

Türkiye ile Almanya pazarı arasında, video pazarından söz ediyorum, oran olarak bir kıyaslama yapmak mümkün mü?

Türkiye pazarını hiç bilmiyorum. Ama Avrupa pazarından elde ettikleri kazançlar sayesinde Yeşilçam yaşayabildi. Video pazarının arkasından hemen televizyonlar devreye girdi oradan da para kazandılar. Eski yaptıkları şeylerden, yok saydıkları

şeylerden video ve televizyon sayesinde büyük paralar kazandılar. Ondan sonrada büyük bir çoğunluğu paraları alınca piyasadan çekildiler. Film de yapmadılar bir daha, çünkü paraları ziyan olacaktı....

Çok teşekkür ediyorum verdiğiniz bilgiler için, özellikle belli türlerin tercihi konusunda söyledikleriniz bir adım ileri gitmemi sağladı...

Tabii Türkiye'deki İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur ve pek tabii Kemal Sunal filmleri furyası aynı şekilde burada da oldu ve hala ediyor. Çok komik bir şey ama canları sıkıldığı zaman hala Kemal Sunal filmleri izliyorlar. Tamam belki İbrahim Tatlıses ya da Ferdi Tayfur filmleri değil ama Kemal Sunal filmleri videodan seyrediliyor.

Almanya'da yaşayan vatandaşların Türkiye'dekilerden çok farklı yapıları var. Türkiye'dekilerin evlere kapanmalarına neden olan bir çok sebep var; terör, ekonomik... Peki Almanya'dakilerin bu tarz filmleri seyretmelerini sosyolojik anlamda neye bağlayabilirsiniz?

Kendi ülkelerine duydukları özlem olabilir ama, evlerinde rahat bir ortamda izlemeyi tercih ediyorlardı sanırım. Çünkü video başladığında sinema hala devam ediyordu. Sinema salonlarında filmler gösteriliyordu. Ama sinema olayı bitti. Herkes kendi evinde gecede 2, 3 film seyrediyordu. Video öncesinde kiralanan sinema salonları tıklım tıklım dolardı.

EK VI

GIOVANNI SCOGNAMILLO, (18 Nisan 2007)

Daha önce yaptığım görüşmelerde Avrupa için özel bir üretimin olmadığı, ekonomik anlamda da çok bir getirisinin olmadığı söylendi....

Getirisi Video döneminde oldu. Çünkü video döneminde burada gösterime giren neredeyse tüm filmler video kaset olarak oraya gönderiliyordu. Ve Almanya çok iyi bir pazardı. Ama aslında getirisi çok fazla olmadı bence çünkü Almanya'yı bir dış pazar olarak görmek yanlış. Coğrafi olarak bir dış pazardır, tamam ama getirisi ve seyircisi anlamında bir iç pazardır. Yani iç pazarın bir uzantısı... Bir bölge gibi bir şey yani. Böyle değerlendirmek çok daha iyi olur.

Peki bir bölge olarak düşünürsek o zaman, Yeşilçam'ın bölge işletmeciliği sistemindeki gibi özel talepler geliyor muydu oradan?

Hayır. Almanya tabii ki bir Adana ya da Ege bölgesi gibi büyük ve rantabilitesi yüksek olan bir bölge değildi. O yüzden kendi taleplerine değil de Yeşilçam'ın taleplerine uyuyordu.

Oradaki gurbetçiler, kafalarındaki Türkiye imajına uygun filmleri izlemeyi tercih edeceklerdir diye düşünmüştüm.

Şimdi tabii, Almanya'da çekilen kimi filmler ya da gurbetçileri anlatan kimi senaryolar, oradakilerin ilgisini çekiyordu. En azından zaman zaman ya da yaklaşık olarak kendilerini beyaz perdede görebiliyorlardı. Tam kendileri değilse de kendilerine benzer karakterleri görebiliyorlardı.

Peki bir Yılmaz Güney filmini görmeye gidiyorlar mıydı? Belki şarkılı türkölü filmleri daha çok tercih ediyorlardı?

Tabii. Seyirci profili genişti. Türkan şoray'lı Hlyya Koyigt'li filmlere ilgi duyan seyircinin yanında Yılmaz'ın ilk yıllardaki vurdulu-kırdılı filmlerine de ilgi duyan bir seyirci vardı.

Toplumsal Gerçekçi olduğu dönemlerde o kadar ilgi görmedi o zaman?

Yo... Yılmaz'ın seyircisi ilginçtir. O aksiyon filmleriyle Yılmazı benimsediyse de sonraki filmlerini de takip ediyorlardı.

Almanya pazarının ne şekilde organize edildiği konusunda ayrıntılı bir bilginiz var mı?

Ben Almanya'daki sinema işletmeciliği ile ilgilenmedim. Daha çok video işletmeciliği ile ilgilendim. Özellikle Ulusal Video ile çalıştığımda sık sık Almanya'ya gittiğim oluyordu. Hamburg'a Münih'e gittim. Orada bir dağıtıcımız vardı. Özel bir istekle, biz Erler Film olarak karşılaşmadık.

Peki sistem nasıl yürüyordu? Doğrudan doğruya filmleri alıp oraya mı gtryordunuz?

Hayır, onlara master kaset veriliyordu. Onlar oğaltıyorlardı. Aynı şeyi Londra'da da yaptık. Orada bir İngiliz şirketi kurduk. Ben yöneticisiydim. Orada da en azından Londra'daki Kıbrıs Türk bölgesi için filmler temin ettik ama pek başarılı bir çalışma olamadı çünkü Almanya'dan gelen korsan kasetleri hiçbir şekilde engelleyemedik. Korsan kasetler daha çok Almanya'dan geliyordu. Yani bizim çıkartmak üzere olduğumuz kaset, bir hafta önce Almanya'dan gelmiş oluyordu.

1980'den sonra Türk Sineması krize giriyor. Peki bu Almanya pazarının hem içeriksel anlamda hem de teknik ve ekonomik anlamda belli bir dönüşüme sebep olmuş olabileceğini düşünüyor musunuz?

Yeşilçam çöktüyse, bunun en önemli sebeplerinden biri Yeşilçam'ın sadece Türk pazarı için çalışmış olmasından kaynaklanır. Dış pazarı olmayan ulusal bir sinema sakıncalı bir sinema. Temelleri er veya geç sarsılır. Türk sinemasının Yeşilçam döneminde, bugün bile dış pazarı olmadı. Filmlerin Almanya'da gösterilmesi benim için hiç önemli bir olay değil. O doğal bir durumdu. Ama ara sıra Fransa'da İngiltere'de gösterilmesi Türk sinemasının bir dış pazarı olduğu anlamına gelmiyordu. Çünkü sayılar çok az. Bir de, dün de öyleydi bugün de öyle, yapımcılar bir filmi dış pazara pazarlamayı henüz öğrenemediler.

Sizce bu Türkiye'de sinemanın hala daha bir endüstri olarak kabul edilememesinden mi kaynaklanıyor?

Yeşilçam bir endüstri olamadı. Çünkü Yeşilçam dışa bağımlı bir endüstri, "endüstriye benzer bir kuruluştı". Çünkü bir endüstri olabilmeniz için, o dönem için konuşuyorum, en azından kendi ham filminizi üretebiliyor olmalısınız. Yani negatif, pozitif için siz dışa bağımlıysanız, onu ithal ediyorsanız siz bir endüstri değilsiniz... Gerçi Türkiye'de endüstriler nasıl kuruldu. Montaj endüstrisi olarak kuruldu. Buzdolapları üretiliyor ama motorlar ithal ediliyordu. Buzdolabının kutusu yapılıyordu. Bu da endüstri olmuyor. Zamanla tamam, o endüstri oldu ama sinema olamadı.

Peki video fenomenini nasıl açıklarsınız. Oradan çok para kazanılmış olmasına rağmen Yeşilçam'a doğru dürüst bir getirisi olmamasını nasıl açıklıyorsunuz?

Getirisi olamadı ama video furyası bir taze kan getirdi... Yeşilçam daha önce de batabilirdi. Video televizyondan sonra çıkan bir olay. Televizyonla evlerinde film seyretmeye alışan kişilere, sinemaları terk edip evlerine kapanan kişilere video çok daha cazip geldi. Çünkü en azında seçtiğiniz filmleri seyreteyordunuz. Onun için furya halinde gelişti. Fakat, pek uzun ömürlü de olmadı esasında.

Avrupa pazarına gelirsek bu video furyasını, sinema filmleriyle karşılaştırsak, çok az film pazarlanabildi, çok az salon kiralanabildi ama bunun yanında neredeyse tüm filmler dönüştürülerek satıldı...

Bir de video için üretilen filmler oldu. Yani 35 mmlik değil de 16 mmlik filmler çekildi Türkiye’de.

Bunu ne şekilde açıklayabiliyoruz? Türkiye’deki toplumsal, ekonomik koşullar (terör olayları nedeniyle sokağa çıkamamak gibi..) bu furyayı açıklayabilir ama Almanya için neden sinema orada yaşayamadı da video iyi yürüdü? Daha ucuz olduğu için mi? Yoksa daha fazla seçenek olduğu için mi?

Daha fazla seçenek ve daha ucuz olduğu için... Bir de televizyon seyircisi için, her ne kadar bol kanallı ise de program ne ise ona bağlısınız. Belki günde 50 tane film var ama o filmlerin ya yarısını izlediniz ya da ilginizi çekmiyor. Videoyla istediğinizi seçersiniz, bir kere seyredersiniz, iki kere seyredersiniz... Kiralamayıp kaseti satın alırsınız, arşivinizi kurarsınız...

Sadece video için üretilcek filmlerden bahsedecek olursak o zaman, yine aynı sistem mi geçerli oldu, yani hepsi buradan gitti, oradan hiç bir özel talep gelmedi mi? Onların psikolojileri doğrultusunda mesela köy manzaralı, şarkılı türkölü filmler istenmedi mi?

Zaten dönem denk düştü. Türkiye’de de 12 Eylül’den sonra seks furyası bittikten sonra, arabesk furyası başladı. Bu furya Almanya’dakilere uygun bir şeydi. Aslında seks furyası da uygundu. Çünkü bir yandan da Almanya için porno filmler çekiliyordu. Erkeklerin saçlarını boyayıp sarışın oluyorlardı, bıyıklarını kesiyorlardı.

Yani Türk oyuncular, Almanlaştırılıyorlar mıydı?

Bu filmler zaten Türk pornosu olarak gitmiyordu. Ama Türkiye’de çekiliyordu.

Peki aynı durum arabesk filmler için geçerli oldu mu?

Hayır ama Almanya'dan gelen bir iki tane arabeskçi oldu, onların filmleri çekildi. Almanya pazarında biliniyorlardı ama bu sefer onlar Türkiye'de tanınmadıkları için hazırlanan filmler çok parlak olmuyordu.

Orada çok satmış film adı verebilir misiniz?

Tür olarak melodram, arabesk ve güldürüler gidiyordu. Onlar garantiydi. Yani Yeşilçam'ın belli başlı türleri. Türkiye'de box office yapan filmler de aynı şekilde Almanya'da box office yapıyordu. Mesela, Türkiye'de millet bir Kemal Sunal filmine koştuğu gibi Almanya'da da bir Kemal Sunal'a koşuyordu. Ya da bir Gırgıriye serisini nasıl takip ediyorlarsa aynı sonuç Almanya'da da oluyordu.

Almanya Acı Vatan gibi bir film burada çok ilgi gördü mü?

Hayır, yani normal gitti.

Orada da aynı şekilde mi karşılandı?

O dönemde hâsılat elde etmek çok zor, hatta imkânsızdı çünkü hiç bir yapım şirketi kendi hâsılatını açıklamazdı. Yani 80'lerden sonra açıklamaya başladılar. Rekabet açısından, vergi açısından gizli tutmayı tercih ediyorlardı.

Gönderme işlemleri açık hesap yapılıyordu sanırım. Yani filmler faturasız, kayıtsız bir şekilde gidiyordu. Yine vergilendirme sorunlarından mı kaynaklanıyordu bu?

Bu ancak video filmleri için geçerli olabilir. Onları çantasına koyabilir ama 35'lik kopya istendiğinde o gümrükten geçiyordu. Yani onların evrakları, faturaları gerekiyordu.

Peki, bu evraklar nerededir?

Yapım şirketlerindedir. Kültür bakanlığı bunları o dönemde kaydetti mi bilmiyorum ama zannetmiyorum çünkü yaklaşık 20 yıl önce Kültür Bakanlığının arşivlerini sordum, burada çekilen yabancı filmlerle ilgili bir Şey araştırıyordum. Bizim arşivimiz yok dediler.

EK VII

ÖMER UĞUR, ikinci görüşme⁵³⁰, 27 Mayıs 2009

Merhaba. Sizinle yaptığın birinci görüşmeden ve diğer görüşmelerden sonra ortaya bir şey çıkıyor: Bu video furyası döneminde, bir ana akım yani 35'lik çekilen filmlerin video formatına dönüştürülüp çekilmesi ve Almanya'ya gönderilmesi durumu var. Bir de 85-86 seneleri arasında, yani 80'lerin ortasında, öyle söyleyeyim daha doğrusu tamamen film çekme olayını bırakıp doğrudan doğruya video formatında film çekme durumu var. Benim görüştüğüm kişiler, yapımcılar Kadri Yurdatap, Şeref Gür gibi söyledikleri bir şey vardı: Ulusal Video vardı. Biz bütün filmlerimizi ona satıyorduk, o ne yapıyorsa yapıyordu. İşte Almanya'ya gönderiyordu. Biz beş film çekiyoruz Ulusal Video için, oradan adam alıyordu, gönderiyordu filmleri. Siz de bana dediniz ki Almanya'dan doğrudan doğruya aracı firmalar geliyordu. Sonuçta 2 akım gibi bir şey söz konusu oldu o dönemlerde doğru mu? Şöyle de ifade edebilirim düşüncelerimi, doğru mu bilmiyorum ama oturmuş bir sistem söz konusu belirli bir dönemde. Büyük firmaların, yerleşik yapım şirketlerinin anlaştığı Ulusal Video ile işbirliği yaptıkları ana akım diyebilirim, bir de onun yanında daha ufak çaplı çalışan yapım şirketleri mi vardı?

Hayır. Şöyle vardı. Şimdi o zaman sadece Ulusal Video yoktu. Ulusal Video vardı, Anadolun Video vardı, ondan sonra işte Estet'çiler vardı. Bunlar genellikle video dağıtımı yapıyorlardı. Bunlar video dağıtımı yaparken de bir liste açıklıyorlardı. Bu listede mesela işte atıyorum iki tane Kadir İnanır, işte 2 tane İbrahim Tatlıses ve bir sürü film. Yani ve bunları liste yapıyorlardı. Yani, işte bir tane İbrahim Tatlıses alana, bir Kadir İnanır alana işte böyle mesela diyelim 30 tane film açıklıyorlardı ama bunu altılı listeler halinde satıyorlardı. Yani bir tane Kadir İnanır, yani bir tane diyelim ki İbrahim Tatlıses, işte bir tane daha falan. Sonra arkasına ya da on tane liste hazırlıyorlardı. 3-4 tane lokomotif dedikleri, lokomotif, başı çekn olup arkasına da öbür, daha az paraya

⁵³⁰ İlk görüşme, Ocak 2005'te gerçekleşmiş keşif görüşmesiydi, kayıt altına alınmamıştı, dolayısıyla yönetmenle ikinci bir görüşme sağlanmıştır.

ıkan filmler oneriyorlardı. Genellikle de zaten bu kafadakileri 35 falan çekiyorlardı. Ama arkadakiler video çekiliyordu. Anlatabiliyor muyum? Yani şöyle bir şey olmuyordu. Ve Zaten insanlar anlaşıyorlardı, onlardan iyi olan, hoşı olanlar da alınıyordu. Zaten sinema yoktu o zamanlar. Sinema işgal altındaydı, Amerikan işgal altındaydı. İşte o yılki çekilen filmlere baktığın zaman şey olarak, Türk sineması filmleri olarak baktığın zaman, o dönemki filmlere baktığın zaman zaten şeyi görüyorsun: Onlar zaten oraya çekilmiş filmlerdi. Az. Geri kalanı videoya çekilmiş. Bir de video olanağı çıkınca bir de millet, abi bu da bir şey değıl mi, bunu da çekeriz anlamında, yani. Aslında ikili bir şey yoktu. Tabii ki bu arada Almanya’dan gelip video olduğı için ektirenler de vardı. Efendime söyleyeyim, sadece video olarak çekilmiş ve sadece video için çekilmiş olanlar vardı ama şöyle bir şey yoktu: Yani listeler vardı. Bayağı işte, üstelik de o aralar o kadar çoğaldı ki. İşte Anadolium video, Metro Video, işte Estet Video, Ulusal Video...O kadar çoktu ki bir ara mesela 10’a 152e varan şeyler oldu. Artuğ Video mesela. Arsel Video mesela, aklımda kalanlar. Bunlar mesela ne oluyorlardı mesela, tamam mı geliyorlardı, önce gidiyorlardı mesela, İbrahim Tatlıses’i biz alacağız abi. Hayır biz alacağız diye kavga oluyordu. Bu sefer o İbrahim Tatlıses’i almışsa mesela, İbrahim Tatlıses’e diyelim ki hani diyelim ki 40 tane film yapılacak, 4 tane İbrahim Tatlıses’i her listeye koyacak. O onu aldıysa öbürü de gidiyordu Orhan Gencebay’ı alıyordu mesela. Öbürü gidiyordu Ferdi Tayfur’u alıyordu. Diyelim ki o zaman arabeskin şey olduğı. Bu Kadir İnanır’ı alırsa, bu Tarık Akan’ı alıyordu. O harika Avcı’yı alırsa öbürü bilmem Hlyla Avşıar’ı alıyordu. Böylelikle şey yapılıyordu. Bu listeler aynen böyle yapılıyordu. Sonra bunların arkasına en olmayacak, işte Ceylan’lar falan o zaman ıktı. Şarkıcıydı Ceylan’ların filmi. Bu sefer tutmaya başladığını görülünce bu sefer işte Küçük Emrahlar, Ceylan’lar, Küçük Mustafa’lar bilmem ne. Herkes kendi küçüğünü bu sefer yarattı. Herkes bu işi yarattı. Anlatabiliyor muyum? Dolayısıyla şöyle bir şey yoktu: Tamamen şey değıl. Bunların işte kafadaki be-altı filmi negatif çekiliyordu, geri kalan hepsi video oluyordu. Anladın mı? Sorunu ben anladım mı yani? (5:52)

Bununla bağılantılı olarak şunu soracağım. Bu listeler nasıl oluşıturuluyordu? Yani yapımılar, “İbrahim Tatlıses, Kadir İnanır çok meşıur. Bunlarla yapılacak filmlerin hepsi tutar, dolayısıyla ben 4 tane İbrahim Tatlıses yapacağım” şeklinde

mi oluyordu. İkinci soru da yönetmenler bu aşamada nasıl devreye giriyorlardı. Yani onlarla yapılan anlaşma nasıldı?

Almanya’da dediğim gibi Sıla video vardı, Ulusal’ın Almanyası vardı. Deniz Video vardı. Bunlar Almanya’da idiler. Yani bayağı Alman kuruluşu. Ondan sonra Videola vardı mesela. Bunlar tamamen Almanya’da kurulmuş şirketlerdi. Bunlar da ya orada halkın nabzını yokluyorlardı. Ya burada biriyle ortak oluyorlardı buradaki büyük firmalarla. Ya da onlar da gelip burada şeylerini açıyorlardı. Kendi bürolarını açıp buradan film topluyorlardı. Ama mesela şöyle oluyordu. Çok ilginç bir şey söyleyeyim ben sana. O dönem herkes kendi arzını yaratıyordu. Kendi talebini yaratıyordu. Yani nasıl talebini yaratıyordu? Mesela Yunus Bülbül diye bir adam vardı. Hatırlar mısın? Şarkıcıdır aslında o. Ve kötü bir şarkıcıdır bence. Ama Almanya’da çok tutuyordu mesela. Ve Almanya’dan habire geliyorlardı Yunus Bülbül’lü film istiyorlardı. Ya da ne bileyim, Müslüm Gürses. Mesela Müslüm Gürses’in ilk film talepleri Almanya’dan geliyordu. Almanya’dan daha çok geliyordu. Dolayısıyla da böyle garip arz-talep oluşmuştu. Bazen şaşıyorduk, yahu bu adamı neden istiyorlar diye. O mesela dediğim gibi, Küçük Özgür, Küçük Abdullah, Küçük Ceylan, Küçük Emrah. Emrah biraz daha önce, hepsi bu istekten. Almanya’dakiler ne istiyorsa, onlar da gelip burada. Ve o kadar çok para kazandılar, burası çok mühim. Almanya’da özellikle, burada değil ama Almanya’da kiralama diye bir şey yoktu. Satın alıyorlardı ve çok büyük paralar vardı o zaman. Ve anlıyorlardı o zaman mesela şey, o talepler doğrultusunda, o talepler buradan yola çıkan taleplerdi. Aslında bu biraz da videocuların öngörüsüydü. Yani genel olarak işte, mesela Kemal Sunal’lar, Almanya’da burada da çok tutuluyordu. İlyas Salman’lar, Şener Şen’ler. Tamam mı? Dolayısıyla ne yapıyorlardı bu sefer? O dönem filmler böyle yapıldı yani. Her listenin başındaki, kafasındaki, listenin lokomotif 4-5 film, 35 çekiliyordu. O da o yılın sinema olayı, filmleri oluyordu. Anlatabiliyor muyum? İş tamamen buraya gelmişti.

Aslında tamamen Almanya düşünceli bir şey söz konusu oluyordu yani?

Almanya Türkiye diyelim. Almant-ya2nın da talebi çoktu, Almanya’nın parası çoktu.

Oradan alınan paralarla sonuçta film çekiliyordu yani.

Oradan ve buradan alınan para. Orada ve buradaki video, o zaman televizyon falan diye de bir şey olmadığı için, oradan ve buradan alınan paralarla gerçekten bir film finanse ediliyordu. Üç aşağı beş yukarı finanse ediliyordu. Yani, belki eksik falan kalıyordu.

Peki yönetmen burada nasıl devreye giriyor? Yapımcıların alışık oldukları yönetmeler şeklinde mi işliyordu?

Yok yahu. Şöyle oluyordu. Yönetmenler var tamam mı? Sonra diyorlar ki, İbrahim Tatlıses çekeceğiz ya da mesela atıyorum, Orhan Gencebay ekeceğiz. Şimdi Orhan Gencebay'ı kim çeker? Orhan Gencebay'ın daha muhabbette olduğu, böyle sözleşmeli falan bir durum yok. Daha muhabbette olduğu kim var mesela? Temel Gürsu var. Firması da var. O zama Temel Gürsu'ya diyorlardı ki, bu sene bize iki tane Orhan Gencebay yap diyorlardı. O da olur diyordu. Oturuyorlardı. Parası pulu konuşuluyordu, kadrosu konuşuluyordu. Ya da bu sefer diyorlardı ki, işte Hülya Avşar'a film yapacağız. Kimde hikaye var diyorlardı, kim şey olur diyorlardı. Öyle oluyordu yani. Ya da işte, bunu, o da şöyle oluyordu. Bu video yapımcıları, video dağıtımçıları film yapmıyorlardı. Onlar, mesela gidiyorlar diyorlar ki Uzman Film. Abi sen ne yaparsın bize diyorlardı. Ya da bak bizim listemiz bu diyorlardı. Bazen bu listelerde sadece oyuncu açıklanarak satılıyordu. Öyleydi zaten. Ya da uydurma film isimleri konulurdu, tamam mı? Mesela Ben Öldükçe Yaşarım. Aslında öyle bir şey yok. Bilmem kim,bilmem kim. Sonra da değişir o ismi ya da değişmez. Ama şey olurdu, yapımcılara gidilirdi. Bir sürü de yapımcı vardı o ara. Yapımcılara gidilir, abi sen bize İbrahim yapar mısın? Yaparız. Kaç para? Parada anlaşılıyor. Taşeronluk yapardı. Genellikle o dönem, şimdi olduğu gibi,nitekim dizicilerin olduğu gibi, o dönemde şeyler tamamen müteahhitlik yapardı. Firmalar. Ne yaparlardı? Video hakkını verirler, film hakkı kendilerinde kalırdı. Ama tipik bir taşeronluk. Ceplerinden 5 kuruş para koymazlardı. Buradaki yapımcılar. Yani dolayısıyla Almanya'dan gelirlerdi insanlar, bir görüşme olurdu. Ah tamam, oturulur, bir yemek yenir. Sen bize iki tane Orhan yap, işte sen bize Hülya Avşar yap. O dağıtılır mesela. Anlatabiliyor muyum? Bu tür bir dağıtım olurdu. Bu dağıtımın sonunda da yönetmenler devreye öyle girerlerdi. Her şirketin iyi geçindiği, inandığı, güvendiği. Bu inanma-güvenme hem iyi çekiyor anlamında hem de zamanında ve mantıklı çekiyor anlamında. Yani çok büyük ekonomik şeyler getirmiyor. Ama bir de şu oldu. Bazen öyle bir hale geldi ki bu, çok ilginç şeyler oldu. Bu liste satılıp ve

başka da bir satış gerekçesi olmadığı için, yanişöyle diyeyim. Şimdi biz film yaparken bin kere düşünüyoruz şimdi. Bunu seyirci niye seyredecek, Allahım, bir seyirci şeyin oluyor. Her şey bilmem ne falan falan falan. Şimdi orada öyle şey olmadığından çok ilginç yönetmen filmleri de oldu. Nasıl olsa film satıldı ya, film baştan satılıyor, para da baştan alınıyor ya. Bu sefer neydi. Orhan Oğuz’un bir filmini seyretmiştim. “Üçüncü Göz”. Mesela, inanılır bir şey değil. Orhan bir sürü, benim çok beğendiğim filmleri falan var. Ama yani işte doğuran bir yönetmen var. Harbi doğuruyor yönetmen. Bayağı doğuruyor. Meğer o bir eser doğurmakmış. Ama adam, metaforik olarak değil, bayağı doğuruyor adam. Mesela, işte bunu normalde yapamazsın anlatabiliyor muyum? Yönetmen şunu diyor. Abi satıldı mı ya? Tamam mı? O zaman çok kafasına göre. Gerçi öbür kez ne oluyor? Abi sen bir daha Tarık çekme falan deniyor. Bu olur yani. Anlatabiliyor muyum? Dolayısıyla da böyle bir şey vardı. Arada da şöyle ilginç yan oluyordu mesela. Bir sürü de yeni yönetmenler, nasıl olsa şey, ben de çekeyim, ben de yazayım diyorlardı falan. Böyle de bir avantajı oldu.

Arada yapımcılar daha doğrusu parayı koyan batmıyor muydu? Mesela demin söz ettiğiniz”Üçüncü Göz”ü milyonlar seyretmeyecek.

Batmıyordu çünkü, “Üçüncü Göz”ü adam 10 filmlik bir listeyle veriyordu. Ya da 20 filmlik bir listeyle veriyordu. Warner Bros tarzı. Aynı. Zaten satılmış filmler var arada. Ama ne oluyor, işte satılmazsa anlıyorlar bu sefer işte, diyorlar ki mesela “Böyle yapmayın” diyorlar. Ama böyle yapmayın dediklerinde bile şey oluyor. Mesela bir sürü şey film aslında o dönem çekilmişti. Mesela, neydi, Yavuz Özkan’ın “Umut Yarına Kaldı”, efendime söyleyeyim “Büyük yalnızlık” gibi. Hani bir evde geçer falan. Sezen Aksu’lu. Mesela şeyciler için iyi isim Sezen Aksu. Demek istediğim, aslında 77’de ölmüş olan, krize girmiş, can çekişen sektöre. Aslında bir sektörün, aslında insanların büyük bir çoğunluğu, 77’den 80’den sonra insanların büyük bir çoğunluğu mesela kopup gitmiş. Kameramanı, oyuncusu... Mesela çok ilginçtir, bu oyuncular hep bir yerlerden bulundu getirildi tekrar. Kuyumcusu, kuyumculuk yapan. Yani adam bırakmış gitmiş bu işi, kuyumcu dükkanı açmış. Şimdi mesela öbürü gitmiş bilmem ne yapmış. Yani herkesi gittiler bir yerlerden topladılar geldiler. O 77’den sonra bu seks filmleri furyası sırasında bir sürü insan bu işlerde çalışmayı reddetmiş ve gitmiş. Dolayısıyla da

bunlar bir yerlerden toplandılar geldiler. Yani sektöre bir canlılık getirdi. Sonunda video mideo, sonunda yılda 60-80 film çekiliyordu yani, hatta daha da fazla. Anlatabiliyor muyum? Dolayısıyla sektörde bir kan deveranı başladı. Nereye kadar başladı? Bence işte 92'lere kadar falan. Hatta 94'lere kadar falan o şey taşıdı, o dalga zayıflayarak da olsa sonunu taşıdı ve çok iyi işti. Demek ki, ve hayatta biraz öyle gidiyor. Ne yaptı? Bu dalga 93-94'te düşerkense özel televizyon çıktı. O hani böyle dalga sörfü gibi. Ama şöyle oldu, insanları yeniden bu sektöre . dolayısıyla da en büyük sıkıntı aslında anladığım kadarıyla, ben o zaman yoktum ama, 77 ile 84 arası falan olmuş. Ben 82'de geldiğimde dal kıpırdamıyordu. Hiç. Dolayısıyla durum böyleydi. Dolayısıyla ne oldu, ben bir sürü, ben o zaman temel Gürsu'yla Orhan Gencebay çalıştık. O dönem. Sonra mesela yine Temel Gürsu'yla Mahmut Tuncer yaptık, "Feryat" diye bir film yaptık diye hatırlıyorum. Daha sonra mesela Sami Güçlü ile 10 tane falan hikaye yazdım. Ama isimler de ilginçti. Ziyaterçi, Misafir. Ama bunların hepsi şey, o dönemde daha henüz bu filmler Türkiye'ye çabuk gelmiyor ya, dışarıdaki filmler. Bunların büyük çoğunluğu da araklama uyarlama filmler. Yani araklama uyarlama bunların büyük bir çoğunluğu. Ama ben o zaman "Allah Düşürmesin" diye bir film yaptım ve o yıl, şeyden sonra üçüncü çok satan film oldu. Kemal Sunal ve İbrahim Tatlıses'ten sonra en çok satan film oldu.

Kim Oynuyordu?

Perihan Savaş ve Yılmaz Zafer. Karı-koca oynuyorlardı. Mesela böyle ağır melodram bir şeydi. Mesela o çok sattı,çok sattı.

Kimin için yapılmıştı?

Artuğ için yapılmıştı. Artuğ video için yapıldı.

Sattı dediniz. Türkiye'de daha çok kiralanıyordu aslında.

Çok kiralandı işte. O zaman bir de Boğaziçi dağıtım vardı. Çoktu aslında. Boğaziçi dağıtım vardı.İşte bu Arsel, bunlar hem Almanya tarafıydı, burada da açtılar: Boğaziçini açtılar. Bizim o dönemki Zeki Alasya'larla çalıştım. "Şaşkın Ördekler"'i

yaptık. O dönem aslında , o dönem tam da bunlardı yani,anlatabiliyor muyum? Yani Şaşkın Ördekler çektik, işte Ertem Ağabeylerle, Arzu Film'e Şekerpare çektik. Şekerpare diye bir film vardı çok da eğlenceliydi. Yani bunları çalıştık o dönem biz. Ama hem Ömer Uğur diye, hem Mehmet Uğur diye çok şey yazdım. Mehmet Uğur diye.Çünkü bu yapımcılardan bir tanesi, adını anmayayım şimdi, benden hoşlanmıyordu. O zaman benim bıyıkların daha böyle şey, pos falan. Herif Almanya'dan gelmiş, biraz böyle şeydi, ülkücü, antikomünist. Beni sevmiyordu, benim yazdığım işi de istemiyordu. Ama bizim Sami Güçlü vardı. O da o ara, çok video çekiyordu. O bana sipariş ediyordu ben yazıyordum. Aslında o dönem bence bir can simidi gibiydi. Birden piyasa bir hareketlendi. Bayağı 35 mm falan filmler çekildi. Mesela ben bu Allah Düşürmesin'i şey çektim ben, negatif çektim yani. Ben ilk filmimi de video için çektim yani. Video için deyip ama sonra beğendiler, aslında ben o video olsun diye yazmıştık falan. Sonra senaryoyu falan okudular dediler ki yahu bu şık bir hikaye. Bu ne olur ne olmaz, gelin biz bunu 35 çekelim dediler, üstüne üstlük sen çeker misin dediler. Ben de tabii çekerim dedim. Aslında benim de ilk filmim. Sinemada görülmedi o film, zaten sinema da yoktu. Sinema görmedi o film. İşte sadece İstanbul Sinema Günleri, festivallerde falan. Aslında o ilk film video filmi olarak tasarlanmıştı. Onu da biz mesela...

Kaç senesi?

86.

Kim oynuyordu?

Talat Bulut, Nur Süer. Ondan sonra işte Bülent Kayabaş, Savaş Rutkaş. Falan gibi. Kendi çapında fena da olmayan bir kadro kurmuştuk ama film güzeldi. Eğlenceliydi yani. Dolayısıyla da böyle bir canlılık getirdi. Ama ne oldu? Bütün o canlılığın, hızın olduğu yerdeki gibi birçok deformasyonlar da oldu. Bu deformasyonlar da neydi? Bu sefer mesela öyle oluyor ki mesela geliyor, X senaryocudan bir senaryo istiyorlar. X senaryocu o tarafa satmış mesela bir şarkıcı filmi, ya diyorlar falan, ya boş geç, haberleri olmaz. Aynısını bu tarafa da satıyor mesela, aynı anda isimlerini falan değiştirerek. Birinde oğlanın adı Orhan Gencebay'sa adı Orhan oluyor, Ümit Besen'se, öbür tarafta Ümit diye değiştirip yolluyor. Ben gördüm yani, ben çalışırken gördüm. Çünkü sonunda mesela Ümit Besen çekiyorduk biz. Ümit Besen diye çekerken

senaryo,işte Ümit Ümit diye geliyor. Bi bakıyorsun, onu da yazmaktan usanmış, oğlan Orhan Orhan diye gelmeye başlamış. Anlatabiliyor muyum? Dolayısıyla, bu her yerde, hızın olduğu her yerde olduğu gibi şey oldu. Bu tür deformasyonlar da oldu.

Haksız rekabet de olmuştur herhalde?

O illa ki olmuştur. Bir sürü şeyler oldu tabii o ara. Ama bir canlılık oldu, bir şeyler oldu. Bir hız oldu yeniden. En azından yetişmiş ve yerleşik ekip dağılmışken, sektörel olarak söylüyorum. Gerçekten. Benim bu yazın başında rahmetli olan yaşlıca bir asistanın vardı, Ali Abi. 65 yaşındaydı. Son beş yıldır biz beraber çalışıyorduk onunla. Yani altı yıldır falan beraber çalışıyorduk. Mesela o sinemayı bırakmış, çakmaklara gaz dolduruyordu. Üç sene falan çakmaklara gaz doldururken bu furya başlayınca “Aman Ali gel!” demişler. Çok da iyi bir yardımcıydı. Evet. Yani dediğim gibi böyle insanlar mesela Ünsal Emre diye bir oyuncu var, onu da kuyumculuktan almışlar, falan falan. İnsanlar dağılmışlardı. Ama iş böyle şey olunca, hani vardır ya “takımı toparlayalım” olmuş. Bu yeniden topladı bu şey. Bu video olayı.

Teşekkür ediyorum. Benim için önemliydi bu görüşme. Ayrıntılara kafam takılmıştı.

Ama şu oldu. Şimdi birden bire o ara şu oldu. Sektöre ikinci ve en mühim şey, sen işin Almanya tarafına bakıyorsun yanılmıyorsan değil mi? Ama en önemli bir şey oldu. Bunlar, film çekimi ile ilgili şeylerdi. Yeni filmlerle ilgili. Ama insanların filmleri vardı ellerinde. Ama Almanya açısından önemli olan bir de şu, Almanya’nın bir de şöyle bir şeyi vardı. Bunlar yeni çekilen filmler, bu konuştuklarımız ama insanlar uzun süre Almanya’da kalmışlar, arada sırada gelip gittikçe Türk filmi seyretmişler. Dolayısıyla, asıl şey şurada patladı. İnsanların ellerinde filmler var, birden hiç akıllarında yokken, hiç, birden bire bu filmler para oldu. Aniden. Ve yapımcılar birden bire zenginlediler. Şeyli yapımcılar, köklü. Yani Erler Film, Erman Film, şey, işte efendim Mine film. Gerçi Mine filmin o kadar şeyi yoktu. Daha çok gazetecilik yaptı Kadri Abi. Sonradan sinemaya geldi. Efendime söyleyeyim işte Ak-Ün film. Böyle firmaların ellerinde bir sürü. Yani artık mesela o hale gelmişlerdi ki bunları ne yapacağız deyip. Yani mesela bu filmlerin, biliyorsun hani şeydir ya, gümüştür ya Ag

no 3'tür ya., ondan sonra gümüş nitrattır yani. Bunu şey yapıyorlar o zaman, filmleri depolarda da saklayamıyorlar, bunları gümüş şeyine satıyorlardı, gümüşçülere.

Öyle mi?

Tabii. Filmlerin bir kısmı böyle kayboldu. Bir yanan filmler vardı, onlar yandı zaten. Malzemesinde yanıcı. Bunların bir kısmını da böyle sattılar. Zaten depolarda koyacak. İnsanlar da ne yapacaklarını bilemiyorken, birileri dedi ki “Nee Şener Şen mi?” O zaman Şener Şen daha şey değil ama, “Neee, Yılmaz Güney mi?” “Neee, bilmem ne mi?” Hemen mesela abi falan...Birden insanlar çok zengin oldular ve birden de şuna uyandılar: Demek ki bu film mühim bir şey, yani, her an her şey olabilir. Ve çok ilginç ikinci şeyi, bunlar, burada işine yaramaz ama sonra sen bunu bir biçimde kullan. Adamın elinde mesela 100 tane film var, çekmiş şu ana kadar. Evet bir kısmı siyah-beyaz eski meski ama bu 100 tane filmin 50 tanesi falan gayet şık filmler. Adam mesela, o zaman bir film 20 milyona falan çekiliyordu. 20-30 milyona. Bazı parlak filmler 50 milyona falan çekiliyordu. Sonunda 30 milyondan 50 tane film dünyanın parası yapıyor. O dönem için bir buçuk trilyon, ya da bir buçuk milyar yapıyor. Çok büyük para. Ondan sonra ne oldu? Bunlar satıldı oynadı falan, vs, vs, vs. Sonra ne oldu şimdi. Bunlar yine kara kara düşünmeye başladılar tamam mı? Ee bunları biz nerede saklayacağız diye. Tamam mı? Yine bu filmler çoğaldı, artık bir daha da video mideo olmaz diye. Tam buraya gelmişlerdi televizyon çıktı. Ve ne oldu biliyor musun? O zaman ben şeydeyim... O kadar ilginç ki, işin ilginç yanı ben gençtim, ben çok gençtim. Bütün bunlar olurken aklım yerindeydi. Şöyle aklım yerindeydi. Öyle sektörel deformasyon olur ya, işinle ilgili objektifte bir kayıp. Yani biz yeni gelmişiz hem Yeşilçam'a alttan alta gıcığız. Daha hem sektörün şeyi olmamışız, puştı olmamışız. Dolayısıyla ben, tam o iki süreci. Ben sadece seks filmleri dönemine yetişemedim. O zaman okuldaydım. Ama mesela bu iki döneme, bu döneme, televizyona geçiş döneminde kafam gayet iyi çalışıyordu, objektiftim ve her şeyi çok iyi gördüm o anlamda. Yani içindeydim ama dışındaydım aynı anlamda. Anlatabiliyor muyum? Dolayısıyla bunları çok iyi gördüm ve . Aslında Türk sineması böyle enteresan evrelerden geçiyordu. Yani mesela şimdi bu video filmleri bitti, insanlar yeniden bu depolara nereden koyacağız, Allahım bu filmleri falan derken, bu özel kanallar başladı.

Özel kanallar başlayınca sonunda Amerika'yı yeniden keşfetmeyeceğiz. Şimdi biz biliyoruz ki, bu özel kanallar film oynatacak. Ben de o zaman çok ilginç, 92 falan, ben o zaman Sine-Sen'de yönetim kurulundayım. Şimdi diyoruz ki arkadaşlar gelin toplanalım falan filan, prodüktörlerle oturuldu, işte herkes yani sektörün tüm şeyleriyle oturuyoruz. Şimdi biz o zaman bir öneri yaptık. Bu öneriyi de ağırlıklı olarak ben toplamıştım. Yani benim fikrimdi ama sonra biz bunu sendikada olgunlaştırdık. Dedik ki bak şöyle bir şey yapalım. Siz bu filmleri satmayın. Şimdi ufak ufak gelip siyah-beyazları almaya başladılar önce. Biz hemen uyandık dedik ki bakın, filmleri satmayın. Çünkü götürüp,... Herifinde işine yarıyor orada. Aynı videoda olduğu gibi. Orada duruyor. Dediler ki “abi kaç filmin var?” - 30 film. “Abi ben sana 30 filmine üst üste 1 milyar vereyim.”

Kiralamasını mı önerdiniz?

Tabi. Biz o zaman dedik ki, bakın gelin, bunu böyle yapmayın, film sizin film, ama getirelim, SESAM'a, SESAM'a önermiştik bunu. Abi filmlerin hepsini şura bi yığın. Kimsenin itiraz edemeyeceği 3 tane adam bulun. Mesela Metin Abi, Metin Erksan. Lütfi Abi var, artık hem çalışmıyor hem de kimse itiraz edemez. İşte bir kişi daha bulun. Bunlar bu filmleri sınıflandırsınlar. Biz sınıflandıralım yani, sektör sınıflandırsın. Ve getirsin buraya kütüphane gibi dizesin. Televizyonlar da gelsin..

Bir çeşit arşiv oluşturmak mı yani?

Bir arşiv oluşturmak ama daha önemli bir şey önermiştim ben. Bunu buraya koyalım. Buradan gelsinler, 6 aylık program açıklasın televizyonlar. Gelsin filmleri seçsinler. Filmleri seçerken alsınlar parayı ödesinler, sonra da burada bir havuz olsun. İşte atıyorum, 6 ayda 1 milyarlık iş aldılarsa, işte % 'unu buraya atsınlar, burada bir para biriksın. Bu paradan genç yönetmenler film çeksın. Ne olacaksa sektöre harcansın. Ama kontrol sizde olsun yani. Ama, daha bak bu toplantı biterken, şurada yeri var adamın, Fedai diye, elinde 114 tane film var. Daha toplantı bitmeden Star televizyonuna, o zaman Magic Box, arka kapıdan çekti gitti ve 114 filmi Magic Box'a çekip milyarder oldu. Bu sefer insanlar “Eyvah! Kim önce giderse o satıyo gibi oldu, bütün bu konuşmalar. Hurra yaptılar, o zaman da oradan dediler ki : “Dur!”. Atıyorum, 100 filmi şuna alıyorken, bu sefer dediler ki “a ama, buna alamayız!” “Abi olur mu falan” dediler.

Bu sefer ucuza gitti filmler. Ucuza gitmesi yetmedi bu sefer oradaki adam dedi ki, “abi kaç filmin var?” “100 filmim var.”, “Tamam, abi ben senden 2 milyar liaraya aldım, bunun 500’ü benim olur” a döndü. Bu sefer, “tamam abi sen bana bir ev al, ben bunu alayım” oldu. Bu sefer salaklar, kiralamadan da vazgeçtiler. “Yahu bununla kim uğraşacak” dediler, filmleri kökten sattılar. Şimdi filmlerin büyük çoğunluğu kökten televizyonlarda artık. O dönem satılmış. Ama, öyle ballılar ki, yeni telif yasasına göre, 96’da çıkan, anlaşma seni sana karşı koruduğu için, bu sefer mahkeme dedi ki hiçbir şeyin kökü satılmaz, filmleri geri vermeye başladılar. Anlatabiliyor muyum? Böyle de bir şey. Bunun kötü olanı şu. Bu sefer öyle akıllandılar ki, aslında yanımda olsa şu şeyle bir anlaşma yaptım göstersem. Şimdi öyle uyandılar ki. Eskiden biz anlaşma yapıyorduk, mesela Almanya ve Türkiye video hakları, falan televizyon hakları falan diye. Şimdi artık sözleşmeler şöyle geliyor: Dünyanın her yerinde ve uzayda! Yeni bir yer keşfolursa da, ayrıca oraya bütün sözleşmede, televizyon, sinema, DVD, VVD, VCD, bilmem ne ve keşfolunacak yeni teknolojilerle hakkını alıyor senden. (41’ 24’’) Yani hain bir. Gözleri açıldığı için artık, “ulan hep para demek ki bu iş diye.” Bunu böyle yaparak bize dayatıyorlar.

Bunu dizilerle ilgili de mi yapıyorlar?

Diziye de, her şeye.

Peki, yapımcı mı dayatıyor şu an için?

Evet. Her şeye. Sinemaya da dayatıyorlar, diziye de.

Arif Keskiner’le bir görüşme yaptığım zaman o bana mesela şey demişti. “TRT’nin kapılarının Türk filmlerine açılmasını sağlayan kişilerden biri benim” diye anlatmıştı. Gidip ikna ettim. O zaman daha çok Amerikan, diziler miziler geliyor. Bir kapı olabileceğini ben anlattım. Gösterim haklarını verdim, ücretsiz, bedava falan bir süreliğine. Sonra işte bu TRT’de başlayınca özel kanallara da sıçradı.

Doğrudur. Çünkü ya şimdi, televizyon o dönem. Özel televizyonlardan önce TRT filmleri alıyordu ama çok küçük paraya alıyordu ve üç gösterim falan yapıyordu ve çok komikti. 50, 30, 20 gibi hatırlıyorum mesela.

50, 30, 20 derken? İlkine 50, ikinci gösterime 30 gibi mi?

Evet. Mesela ama, bu rakam doğru olmayabilir şimdi. Aşağı yukarı öyle bir şey vardı. Bir de işte “ödüllü” filmler diye bir şey vardı. Onlara bir tolerans yapıyorlardı falan. Öyle yapıyorlardı ama özel televizyonlar çıkınca bu sefer, özel televizyonlar her haliküarda artık, iyice cıcığına, siyahını beyazını. Nitekim işte hala, ben bazen sıkıldım mı geceleri, siyah-beyaz yayın yapar bir sürü şey, onlara bakarım yani.

Genel olarak bu video macerası Türkiye’de böyle oldu. Ve şey oldu, bir süre Türk sinemasını sırtında taşıdı yani.

O dönem birde şöyle bir komiklik oldu. O dönem mesela bir film 50 marka çekiliyor. 50 milyona falan. Şimdi aslında 50 milyon dediğinde çok büyük bir mark değil tamam mı? Mark olarak baktığında. Şimdi mesela benim bir arkadaşım var. Yani arkadaş olduk adamlarla. Ben o zaman bu Sami Rüştü’ye *Türkücüler Kralı* diye bir hikâye yazmıştım. Aslında *Türkücüler Kralı* da şiddetli bir Midnight Kovboyu uyarlaması. Ha kimse anlamıyor, iyi uyarladım ama o, oradan. Neyse, bizi sonra Alanya’ya çağırdılar, Alanya’ya gittik. Adam, Sıla Film miydi neydi? Bir gittik oraya, adam o zamanın parasıyla 12 Milyon Marka büyük bir otel yaptırıyor Alanya’da. Gittik, şudur budur derken, mesela anlatırken mesela, *Türkücüler Kralı*’nda İlyas Salman, en büyük parayı da o filminden götürdü. O zaman hakkım var dedim bak. Ben onun yazarıyım. “Oğlum o filmin yazarı Mehmet Uğur” falan dedi. Yok ya, o benim, Ömer Uğur işte. Yani insanlar çok para kazandılar mesela. 60 marka mı ne veriyorlarmış kiraya. 60 Marka yahu. Millet o zaman, bu kadar hız yok gidiş-gelişlerde, anlatabiliyor muyum? Şimdi çok şey. Mesela uçak duygusu yok. İnsanlarda. Çünkü ondan öncesinde, Edirne’de otel işlerinde falan çalıştım öğretmenken. Yani insanlar arabalarla geliyor tabii üç gün git üç gün gel. İşte şudur budur. Bazı kötü şey, bazı iyi şeye yol açıyor. Bu Yugoslavya’nın karışması vesaire olması, insanları mecburen uçağa attı. Aa, uçakla da gidilip geliniyor. Şimdi uçak böyle daha lüks gibi algılanıyordu. Ulan adam bir baktı, yemesi içmesi, benzini menzini o kadar kaza. Bu sefer ne oldu? Uçağa başladı, hızlı gidip gelmeye başladı. O zaman mesela, o da yok. İnsanlar bir cami görsünler. Bize derlerdi, abi yaa

bir Sultan Ahmet'in orada geçsin. Biraz Sultan Ahmet'in orada geçsin. Ya da Boğaz, boğaz köprüsü falan. İşte ne bileyim, dışarı şehir dışına gidiyorsan, Mevlana. Hani vardır ya öyle. İnsanlar böyle. Öğrendik ki insanlar orayı dondurup bakıyorlar. Şeye, yani Sultan Ahmet camiine falan bakıyormuş. Bu şöyle bir şey de getirdi Türkiye'ye. İnsanlar biraz, adam çok seyrediyo bilmem ne yapıyor. Aynaya bakıyor, ulan yakışıklı. Allah Allah. Ulan burada bakıyor, burada adam. Ben de gidip oyuncu olacam diyor. Diyelim ki mesela Almanya'da işleri yolunda adamın. Tamam mı? Ee cebinde de mesela 30-40 bin, 100 bin... Ne 100 bin, 100 bin Mark o zaman çok paraydı. Atıyorum mesela, cebinde bir 50 bin mark biriktirmiş. Mesela bir ara Yeşilçam'da böyle adamlar vardı. Almanya'dan gelmiş, cebinde para. Bana film çek. Ama yahu. Sonunda bir sürü de çekildi böyle yahu. Bir sürü de çekildi. Yani, ya o da bir çarka girdi, ya o da bir çarka giremedi, götürdü evinde seyretti. Ama şey de öyle bir şey. Almanyalı geliyor derdim, böyle tık tık. Herkes bakar faln. Öle bir sürü de öyle çekilmiş film de var. Onların da maceraları var, o çok ilginç. Hatta bu konuda Tuncel Kurtizler bir film yapmıştı. *Gül Hasan*. O Gül Hasan gerçek bir adam yani. Dolayısıyla da o zaman öyle bir şey vardı.

Tesekkür ederim

EK VIII

ŞERİF GÖREN (13 Ekim 2008)

İyi günler. Ben Türk Sinemasının 1970’lerden itibaren yaşadığı kriz sırasında Almanya pazarı nasıl bir açılım oluşturdu. Onunla ilgili bir çalışma gerçekleştirmek istedim tezimde. Biraz zorlandım çünkü bununla ilgili herhangi bir veri toplamak zor oldu.

1990’dan sonra da bitti galiba...

Göçmenlere yönelik yapılan filmler, bir video furyası var, sadece o pazara yönelik ya da Türk sinemasında üretilmiş bütün filmler dönüştürülüp orada satılıyor tekrar. Buradan oraya filmler gidiyor. Ancak bu açılım göreceli sınırlı kalıyor. Oradaki pazardan doğru dürüst faydalanılamıyor daha doğrusu. Bugüne kadar yaptığım görüşmelerden biraz da o çıkıyor. Bir de el yordamıyla bu işler gerçekleşiyor. Orada buldukları tanıdıklar vasıtasıyla orada hemen küçük bir dükkân açıyorlar...

Öyle yoğun bir hale gelmişti ki! Ama tabii televizyonların o dönemde pek olmayışı. O anlamda Türk sinemasını kurtaran bir şey olmuştu. Ekonomik anlamda gerçekten inanılmaz bir katkısı oldu. 1970 sonrası, seks filmlerinin başladığı dönemde... Böyle bir şeyle inanılmaz bir katkısı oldu. Ben 1979’da çektim işte, Almanya Acı Vatan ve 1988’de Polizei. Ayrıca 88’de bir de iki tane Berlin belgeseli çektim bir de o dönemde, “Patates Soğan” bir de “Kırmızı Yeşil” diye... Tabii dört tane belgeselim var. İki tane Fransız ikinci kanalına çektim, bir Strasbourg belgeseli çektim. Bir tane “Kimlik” diye kadınlarla ilgili bir şey çekmiştim... Kimse bilmiyor bunları benden başka.

Ben de hem ekonomik anlamda hem de söylemsel anlamda bu göçten nasıl faydalanıldı onunla ilgili çalışıyorum. Bu göç aynı zamanda sinema dilinde de farklılık yarattı...

Şimdi hakikaten benim çok vakıf olduğum bir konu değil. Çünkü biz yönetmen olup da, filmleri hep başkalarına çektiriyoruz. Bu anlamda videoları kaçta satıyor, neye satıyor işte bilmiyorum.

Ben tam olarak onunla ilgilenmiyorum. Yani sizinle onu konuşmaya gelmedim. Yapımcılarla görüştüm, sizinle görüşmeden önce.

Benim yaptığım, 1979'da, Almanya... tabii Almanya bizim için önemli bir malzeme o dönemde. İşte o dönemde Yüksel Pazarkaya, en önemlisi oydu, en çok yararlanılan, küçük hikâyeler yazan oydu. Güney Dal'ın bir romanı vardı. İsmi unuttum da arabanın üstünde bir tabut gelir, babasının cenazesini getirir falan... Ama çekemedim. Güney Dal çok büyük paralar istedi o dönemde. Nedenini bilmiyorum ama tavrı şuydu: Almanya'da yaşıyorum ben, Almanya ücreti isterim. Ama dedik, Türkler çekecek falan... Bir de tabii Aras Ören vardı o dönem. Bir de Fakir Baykurt da vardı, Köln'de yaşıyordu ama pek kitap yazmadı o dönemde. Sadece orada öğretmenlik yaptı sonra emekli oldu ama orada yaşadı.

Benim size soracağım sorular daha çok çekim aşamalarında yaşananlar, çekimlerin arka planı nasıl gerçekleşti. Böyle bir konuya değinmenizin sebebi gibi. Ben sizin duygusal anlamda göçe karşı bir hissiyatınız vardır.

Hayır, göçe karşı değil, zaten ben de göçmenim.

Ben de bunu söylemeye çalışıyorum. Göçle ilgili duygusal bir bağlılığınız var, o anlamda söylemek istemiştin.

Biliyorsunuz göç, içten içe, dıştan içe bir de içten dışa diye bir şey var. Ben dıştan içe...bir de içten dışa diyelim. Hakikaten 61'den sonra önemli bir şey bu. Yani oraya ilk başlarda müthiş bir şeyle gittiler. Herkes fazla çocuk yaparak gelirini daha çok

arttırmayı düşünüyorken işte biz de o hikâyelerden yararlanmak için, ben *Almanya Acı Vatan*'ı 79'da çektim, Hülya ve Rahmi ile. O dönemde bize herkesin öyle önemli bir katkısı olmadı yani. Çünkü herkesin kendi meselesi daha ağır basıyordu. Hakikaten, onlar da bant gibi. Zaten ben de *Almanya Acı Vatan*'ı çekerken de biraz o bant ritmiyle çekmeye çalıştım. Sürekli o süratli tempo, aynı saatte kalkıyorlar, hep aynı şeyleri yapıyorlar. Mesela sabahları kalktıklarında kadınlar aynı hareketleri yapıyorlar. Ama o dönemde videosu falan satılıyordu. Polizei'in da mesela ben Brecht tiyatrosunda Köpening für...ya da Hausband für Köpening, neyse yani Köpening'li Yüzbaşı oyununu seyrettim. İşte ben bir sene kaldım 88'de Berlin'de. Kemal'e telefon açtım, yani o oyundan esinlenerek Polizei'ı çektim. Ama bizim toplumumuza da çok uygun bir şeydi. Üniforma diye bir şey, toplumumuzda her zaman, mesela burada da giysen polis ya da yüzbaşı kıyafetini herkes aynı şeyi yapar yani. Çok küçük ekiplerle çekmiştim orada. Yani inanılmaz, 5 kişiyle falan. Yani iki filmi de 5 kişilik ekiple çektim.

Bir şey dikkatimi çekti izlerken. Yönetmen başlığı altında yaklaşık bir on isim falan vardı...

Oradan kullandığımız oyuncular oldu ama teknik ekip olarak beş kişiydik. Bir asistan, bir kameraman, bir kamera asistanı ve üç tane de setçi. Çünkü buradan oraya insan götürmek maliyetli. Hele o dönemde biliyorsunuz, Türkiye'nin ekonomisi, sinemanın ekonomik bir krizi var. Ama hakikaten vidonun o dönemin en kurtarıcı olayıydı. Tek gelir kaynağıydı, çünkü bölgeler bitmiş. Ve Berlin'de hatırlıyorum, tren istasyonu yakınlarında sıra sıra videokasetçileri vardı. Dehşet bir şey. Türkiye'de tabii daha çok korsana yönelindi, korsandı ama bayağı satılıyordu. Ucuz mu pahalı mı pek bakılmıyordu. Katkı sağladığı için herkes filmlerini videoya satıyordu. İşte öyle gerçekleştiriyordu.

Siz video formatında çektiniz mi?

Ben 35 çektim. Aslında hiçbir şeyimiz eksik değildi. Şaryomuz da vardı, zumumuz da. Yani o anlamdaki teknik malzemelerin hepsi vardı. Ama işte daha çok enerjiyle çekiyorduk biz. Yani ben enerjik biri olduğum için...

Peki, oyuncu için herhangi bir talep gördünüz mü? Mesela o dönem Almanya’da en çok ilgi çeken filmler Kemal Sunal filmleri yani onu ne kadar dikkate aldınız?

Bunlar doğal şeyler. O dönemin ... Kemal tabii her zaman bir numara, onun arkasından Metin-Zeki.

Siz mi belirlediniz peki oyuncularını?

Mesela Almanya Acı Vatan’ı ben belirlemiştim hikâyesini. Yüksel Pazarkaya’nın hikâyelerinden. Çünkü onunla da karşılaştım ve dedim ki Abi, hep senin çaldım hikâyelerini... Yani, küçük küçük ama yani genel anlamda değil ama küçük bir takım detayları onun hikâyelerinden almıştım. Cannes (?) radyosundaydı o dönem galiba Yüksel Pazarkaya. Almanya’nın Sesi diye bir radyo vardı, oradan şey yapıyorlardı. Ama işte, Güney Dal’la da Berlin’de karşılaştık. Aras’la da orada konuştuk. Bunlar, hep eee, en minimal bütçelerle çekebildiğim filmlerdir. Teknik olarak belki şey ama az kişi, az eleman falan. Bir de biliyorsunuz, bizim o dönemde bir ay civarında filmi bitirmemiz gerekiyor. Ama kaç para getiriyordu videoda, kaçta satılıyordu, hiçbir şey bilmiyorum.

Ama zaten yetkili kişilere de sordum onlar da bilmiyorlar.

Ama Almanya bizim toplumumuzun da bir sorunuymuştu yani. Hala da bir sorun. Yani ben mesela belgesellerde falan, entegrasyon olaylarından bahsediyorum, sonra Başkonsolos bana dedi ki “yahu biz böyle insanlara entegrasyon falan meğerse sen bunu daha önce yapmışsın dedi. Kültürel anlamda, tabi bizim toplumumuz cemaat toplumu. Yani Müslümanlığın her zaman ağır bastığı bir toplum. Camilerin etrafında bir şekilde örgütleniyorlar. Mesela Berlin’de bir fırın hatırlıyorum. Orada fırının sahibi, sakallı bir yazı koymuş: “Bana ne dilerse Allah sana bin mislini versin”. Adama bir küfür etsen falan...Fırın da tam Kreuzberg’deki caminin altında zaten. Bizim toplumumuz hep, çok çocuk yaparak gelirini çocuk parası almak, sonra o çocukları da çalıştırarak şeyi kaçırdılar, hem kendileri ile ilgili kaybolmuş kuşaklar falan çıktı. Ama sonra, üçüncü kuşaktan sonra herhalde çocuklarımızı daha kültürel bir ortamda, daha iyi eğitim

verelim dediler. Onlar işte, hukukçu bir sürü avukat var mesela, siyasetçi, başarılı iş adamlarımız oldu. Baya iyi ekonomik düzeye erişebilen. Onların nedenini araştırmak zor olabilir tabii. Ne bileyim bazısı başka yollarla bu paraları buldu. Şimdi tabi en önemli şey yine helal ettik.

Ben Fransa’da bir şey duydum. Çok alakasız bir ortamda şu anda Alman sinemasının öncüsü Fatih Akın. Fatih Akın ve Türk kökenli genç yönetmenler. Fatih Akınla beraber, ondan esinlenerek yeni genç bir nesil çıkıyor.

Şimdi Fatih Akın’ı bazıları Türk sinemacısı olarak değerlendiriyor. Bana göre Fatih Türk sinemacısı falan değil. Çünkü bütçesinin % 80’ini 90’ını Almanya’dan elde ediyor... Belki Türk toplumuyla ilgili bir şeyler çekiyor ama o da bildiği şeyler, Hamburg’da kendi çevresi ile ilgili şeyler çekiyor. Zaten mahalle arkadaşlarıyla falan. Yani mesela Fassbinderler, Slöndörf’ler, Herzog’lar, Margaret Von Trotta’lar falan efendim işte sonra Fatih Alman sinemacı olarak.

O da Alman toplumunun nereye gittiğini gösteriyor.

Başarılı oldu, iyi bir medyatik güç elde ediyorlar, dil biliyorlar. Bizim Türk sinemasının en büyük sorunu da biz hiçbir zaman şey olamadık. Ben mesela CNBC-e’ye katıldım, biz sektör falan değiliz dedim. Çünkü sektör olabilmek için şu kadar bir sermayesi olmalı. Sermaye olmayan bir sinemadan bahsetmek mümkün mü yani? O günlerde videolardan gelir elde ediyorsak, şimdi Bakanlık, Eurimages, televizyon, ve sponsor. Yani bütün bunlara o gözle baktığınız zaman Türk sineması sermayesi olmayan ama hala bu işten para kazanan bir sektör. Ama nasıl bir sektör onu bilemedim. Yani sektör falan değil. Şimdi matematiğe vurduğunuz zaman, yılda iki tane üç tane film zar zor çalışır, diğerleri yerlerde. Ve tabi mesela, festivaller de var, biraz bol. Şimdi mesela Antalya film festivalini düşündüğünüz zaman insanların gözünü boyuyorlar sadece. Ne orada ödül alan bir film çalışıyor, ne de- işte orada bir market falan kurdular- ne de doğru dürüst film satılıyor. Yani demek ki bir balon var ortada.

Gidenler hep de aynıları zaten, gitse de satılacak gitmese de...

Yani. Satılacak film satıldı zaten. Canada getiriyor, adımını koyuyor. Yani ille de burada Pazar kurulacak. Daha büyük pazarlar var. Burada pazar falan olmaz. Ayrıca, yarışmalar falan, böyle tuhaf şeylerimiz var. Bizim kendi içimizde, yani Osmanlı inteliyyansası içerisinde, bunlar işte Balkanlar, Kafkaslar, Ortadoğu ve Kuzey Afrika dediğimiz bölge, bize en yakın bölgeler. Yani, sinema sonuçta bir ticarettir. Atıyorum mesela, bir İbrahim Tatlıses Fas'ta, Cezayir'de Tunus'ta, Mısır'da eğer tutacaksa onunla git oraya. Onu sat oraya. Ama sen bir Nuri Bilge Ceylan filmiyle gidersen oraya bir defa hiç bir şey yapamazsın. Yani bir Pazar yaratamazsın.

Ama orada da bu sefer sinema bir kültür mü ticaret mi tartışması oluyor.

Almanya da bir kültür aslında. Almanya'da baktığınız zaman sorun kültürden kaynaklanmaya başladı. Biz hiçbir zaman Alman toplumuyla kültürel bağı kuramadık. Kendi kültürümüzü de tam koruyamadık. İslami kültür egemen olmaya başladı. Çünkü o zaman tutuculuk yani muhafazakârlık insanları gettolara hapsetti. Böylece cemaatler ortaya çıktı. Şimdi oradaki cemaatler işte nasıl diyeyim, İslami mezheplerle ilgili, Fettullah'çılar bir tarafta, bilmem Nakşibendiler bir tarafta. Bunlar orada hep örgütlendiler. Bir de bunun yanında sol örgütler orada çok güçlüydü. Son dönemde onlar da bitti.

Türkiye'deki gibi sonuçta aslında. Bir küçük modeli. Peki sizin şey konusunda herhangi bir bilginiz var mı? Almanya Acı Vatan orada ne kadar izlendi gibi. Video rakamlarına ulaşmak her zaman mümkün değil, onu biliyorum da, çok izlenildi, az izlenildi gibi genel

Ama rakam mümkün değil. Seyredildiğini biliyoruz çünkü videocularla olan diyalogumuzda... Onları ilgilendiren bir konu olunca daha ilgi alanlarına girdi.

Ben sizin bu iki filminizi ele alarak ben bir çalışma gerçekleştirmek istedim. Hem söylemsel anlamda hem de ekonomik anlamda bir takım analizlere gidiyorum. Bir tanesi işte Almanya Acı Vatan, göçün başlangıcı diyebileceğimiz, Polizei da sonu. Ve artık birincisi, birinci-ikinci kuşağı...

Birincisi 1979, artık ikinci kuşak falan Almanya Acı Vatan. Polizei’da üçüncü kuşak.

Ama ikinci kuşak olmasına rağmen sinemada aslında birinci kuşak. Çünkü sonuçta sinema Birinci kuşağı birebir takip edemedi. Baktığınız zaman ilk film 1972. Yani bir on yıl sonra.

Başka filmler de çekilmişti mesela Karakafa var, Otobüs var.

Evet ama onlar 70’ten sonra...

Ama şimdi benim Almanya Acı Vatan’ı çekmemin sebebi orada bir edebiyatın doğmasıdır. Bizim sinemamız da aslında. Artık, saçma sapan komediler. Türkiye’de edebiyat çok geriledi. Eskiden sinema edebiyattan besleniyordu. Bir Orhan Kemal’ler ve diğerleri diyeyim yani. Bütün bunlar çok önemli bir yer tutuyordu. Biz bunlardan besleniyorduk.

Size hikayeleri anlatmaları lazım ki siz de onu sinemayla anlatın.

Tabii canım. Bizim her yere gidecek halimiz yok ki. İşte köy filmleri dönemine baktığınız zaman işte Bekir Yıldız’lar, Osman Şahin’ler, Fakir Baykurt’lar... Ben mesela hem Osman Şahin çektim hem Fakir çektim yani. Biz her yere yetişecek halimiz yok, yönetmen olarak. Yarın bir yerde, öbür yarın başka bir yerde. Bizim beslendiğimiz yer de edebiyattı. Edebiyatımız çok gerilediği için toplumsal sorunlar hiç böyle gündeme gelmiyor. İşte ıvık, cıcık böyle bazı şeyler yazılmaya başlandı. Artık şey hikâyeler çıktı, işte komplo teorileri ile ilgili bir sürü kitap yazılıyor. İnanılmaz bir kitap olayı var bunlarla ilgili. Bir kitapçıya gidiyorsun, nereyi açsan bir Ergenekon çıkıyor.

Sizin bir şirketiniz oldu mu?

Evet. Aslında ben ortaktım. Turgay’dı şeyi. Turgay Aksoy. Patron oydu. Ben de bu Polizei’ı çekerken, ben tabi o zaman 93 yıl 8 ay ile yargılanıyordum. Benim Berlin’e falan gidişim büyük olaydı. İşte Başbakan’ın kefaleti, İçişleri Bakanı’nın velayeti ile falan, izinli bir pasaport aldım, 6 aylık. Davetiye gelmişti. Özal dönemi. Ve Cem Duna destek koymuştu. Başbakanın Başdanışmanıydı o zaman. O da Ankara’da ben, Ahmet

Tan (DSP milletvekili şimdi) Ankara temsilcisiydi. Ben işte davet yüzünden Ankara'ya gittim. Ben buradan şeyi göndermeyeyim, içişleri bakanlığına elden vereyim diye Ankara'ya gittim. Ahmet Tan'a uğradım. Ahmet de dedi ki, Müşerref Hekimoğlu'nun evinde parti var. Sen de gel dedi. Müşerref'in muhakkak bir tanıdığı vardır dedi. Ben de gittim, Müşerref'e anlatım falan. Müşerref dedi ki tam sana göre birisi var. Cem Duna'yı getirdi. Ona anlattım. 10 gün sonra falan, pasaportum hazır. Telefon ettiler, gel al. Gittim bir baktım, 6 aylık. Neyse Berlin'e gittim ama 93 yıl 8 ay'la yargılanıyorum o dönemde.

Gitme sebebiniz neydi?

D.A.D., o kapsamda çağırdılar beni. Bu şey gibi, 88 Avrupa Kültür Başkenti'di Berlin. D.A.D. de bizim vakıf gibi, o işleri koordine ediyor. Beş yönetmen çağırmışlardı biri de bendim. Yani gidiş nedenim bu. Ama 6 ay daha uzattılar. Neyse işte, 6 ayı da sonra Dışişleri bakanlığının telgraf emriyle falan bir şey, uzattılar. Bir sene kaldım Berlin'de. Döneyim mi, dönmeyeyim mi... Döndüm sonuçta.

İyi de yapmışsınız.

Döndüm ama mesela dönüşte karım ve çocuklarımla falan gitmiştim. Onları önden falan sokuyorum ki bir şey olacak olursa...Ben tabii 12 saat kaldım havaalanında çıkıncaya kadar. Diyorum ki kardeşim, kaçmıyorum ki ben dönüyorum. Pasaportumda demiyor mu ki Başbakanın, İçişleri bakanlığının şeyi var. Ben sakıncalı bir şeyim var. Ben yargılanıyorum, şundan şundan davalarım var. Sonra hepsinden beraat ettim ama o dönem döneyim mi dönmeyeyim mi, çok tereddüt ettim. 93 yıl, 8 ay... Bir ceza yersem...

Ne kadar bir bütçeyle çektiğinizi hatırlıyor musunuz? Çok cüzi dediniz ama.

Valla çok cüzi. Buradan 60 kutu negatif götürmüştük. Buradan götürdük. İşte küçük bir ekip.

Bu hangisi için?

Polizei. Öteki de öyleydi yani. Aynı şartlar. Şartlar öyleydi. Bir ayda falan çektim. Film buraya geldi, yıkandı. Ben dönmedim zaten. Montajı falan burada yaptılar. *Yol* gibi.

Hala tek kuruş almadığım film biliyor musun? Herkes ödülleri aldı. Bir de ben Sulhi Dönmezer'in bilirkişi raporuyla 4 ayrı maddeden yargılandım. *Yol* filminden. 60 yıl zaten o tutuyor. Neyse geçti... Yahu herkes *Yol*'u ne kadar yalan ve yanlış anlatıyor! Ben o zaman Davut Paşa askeri ceza evinde yatıyorum. Bir işte herkes gazetelere falan koşturdu. Şerif abi tahliye olmuşsun, Şerif Abi tahliye olmuşsun. Allah Allah. Gazeteleri aldım. Hakikaten bütün gazetelerde Şerif Gören tahliye oldu diye. Hatta Cumhuriyet'in böyle kocaman bir haber, Şerif Gören Tahliye Oldu diye. Neyse ben o gün gece onbir buçukta falan tahliye oldum. Ben tahliye olduğumda da Yılmaz Güney buraya izine gelmiş, Fatoş'un evinde. Onlarda gazeteleri okuyunca, bütün gün aramışlar ama ben içerideyim. Neyse sonra beni buldular. Gittik konuştuk. 11 kişiydi hikayesi. Ben dedim ki ben bunun altısını çekerim. Neyse işte uzatmayayım. O da işte sonuçta öyle bir hale geldi ki, zaten durdurulmuş, paraların çoğu gitmiş, falan filan. Ne çekerse çek falan, benim bu filme ihtiyacım var falan dedi ama sonra gitti orada bir teşekkür bile etmedi. Atilla Dorsay NTV'ye çıktı falan, öyle şeyler söyledi ki sanki ben her yerden talimat alıyorum, Yılmaz'dan falan. Adamı ben bir defa gördüm, bir daha da hiç görmedim. O kaçtı, bir daha da adamı hiç görmedim. Telefon edip bir teşekkür bile etmedi. Herkes bunu öyle bir anlatıyor ki. Ben de susuyorum, bir de biz yargılanıyoruz ya fazla konuşamıyoruz o dönemde. Öldüğü zaman da Yılmaz Abi, çok üzülmüştüm. Ölmemesi gerekiyordu, gidip önce bir konuşmam gerekiyordu.

İçinizde kaldı! Tarih size filmi geri verdi. Şimdi *Yol* dediniz mi Şerif Gören deniyor.

1990'da ama, Cannes'ın 50'inci yılında o sahneye çıktım yönetmenlerle beraber. Jeanne Moreau, arkada *Yol*, yönetmen Şerif Gören Fransızca. Ben çıktım....

Aslında o dönemde Cannes'ın ne kadar politik yaklaştığıyla da alakalı.

O çok başka bir şey ama. Şimdi orada ödül alınca Başbakan telefon açıyor tebrik ediyor. Cumhurbaşkanı açıyor, Kültür bakanı bilmem ne... Biz, ödül aldık o gün, yarın

bizi ne zaman içeriye alacaklar diye beklemeye başladık. Sonra ben, bana dava açtı işte 4 ayrı maddeden Devlet Güvenlik'te. Ben de gidip geliyorum Devlet Güvenliğe, kimseye de söylemiyorum. Ayrıca gelip de savcıya şey de demiyorum: Yahu ben o filmi tek başıma mı çektim? Hiç kimse oynamadı mı? Hayır, onu da neden söylemiyorum. Tecrübemiz var ya. Şimdi onları da katarsam, bir de “örgütlü suç” gireceğim. Üçte bir artacak ceza diye. Ben yatayım da onlar yırtсын diye. Sonra film Türkiye’de oynadı bile! Ama tabii, o Kürdistan yazısının konması falan. Bizim filmde öyle bir şey yok. Süperpoze bir yazı. İşte Yılmaz’ın bir anlamda siyasallaşmasının nedeni o işler. Ben bir de o dönemde Yönetmenler Derneği başkanıydım 79-80’de. Benim de 25’inci filmim. Yani başlangıç filmim değil... Neyse konu değişti. Hayat hikayesine girdik!

O da önemli!

Şimdi dediğim gibi, Türk sineması bir sektör değil. Biraz dilenci bir sinema. Ondan para iste, bundan para iste. Ama magazin kültürünün yarattığı kişiler her zaman mesela önemli bir yönetmenden çok daha kolay para bulabilir. Onlar para bulabiliyorlar. Ben gitsem mesela bana para vermezler. Unutuldum bir de artık.

Yok canım! Sonuçta onu ayırt etmesini biliyor insanlar. Yani Recep İvedikli seyreden insanlar ayrı, Şerif Gören seyreden ayrı. (Mekânda bulunan kişiler Şerif Gören’e dizi yapması konusunda laf atarlar, yapmayacağını söyler.)

Dizi aslında denedim ben. Faruk Turgay’a bir şey yaptım. İki-üç bölüm çektim bıraktım.

Peki devletin sinema ile ilgili ilişkisi hakkında düşünüyorsunuz? Devlet desteklemeli mi? Ne kadar desteklemeli?

Türkiye şartlarında tabii ki desteklemeli de destekleme sistemi yanlış. Sen o kadar ufak bütçeli filme de, atıyorum birim olarak 10 veriyorsan, çok büyük, hakikaten tarihi bir takım değerleri içinde taşıyan filme de 10 veriyorsan birim olarak burada bir yanlışlık var. Çünkü adam gidiyor, parayı alıyor ve neredeyse o filmi bitiriyor. Öteki ise sete bile çıkamaz o parayla. Yani şeyler farklı, gerekli yere doğru parayı vermek. Yani 60 filme destek vermesi gerekmiyor. 20 filme versin ama doğru iş yapsın.

Daha işletmeci mantığıyla, güzel hesaplayarak...

Tabii. Bir de demin söylediğim gibi, sektörleşmesi için gerekli şartları yaratması gerekiyor Kültür Bakanlığının. Destek yanlış bir şey. Nasıl anlatayım bunu. Türkiye’de nasıl bir sermaye grubu yaratılması gerekiyorsa, işte Atatürk döneminde bir Koç gibi yaratılıyorsa, sinemada da atıyorum, 5 tane adam yaratılsın. Bunlar finanse etsin yani. Yönetmenler hem filmini düşünüp hem para düşünürse beyninin yarısı para bulmaya gidiyor.

Bir nevi iş bölümünden söz ediyorsunuz yani. Uzmanlaşma. Yönetmen ayrı, prodüktör ayrı.

Prodüktör yok oldu. Prodüktör yok olunca, demin o saydığımız şartlarda mesela 80 sonrası bütün prodüktörler çekti gitti. Paraları aldılar yok oldular. Hala fimlerini değerlendiriyorlar, televizyonlar falan filan ama prodüktör yok. O zaman biz yönetmen olarak film şirketi kurmak zorunda kaldık ve filmler çektik. Şimdi bu doğru bir şey değil aslında. Yani ben hem filmimi düşüneceğim hem de parayı düşüneceğim. Mantık olarak yanlış. Yani sektörleşmesi için sinemanın, gerekli şartları yerine getirmesi gerekiyor. Bunun için de ne yapacak onu bilemem ama dünya böyle. İşte Amerika’da para nasıl bulunuyorsa. Tabi bir de kültür emperyalist bir şey. Yani, kültür emperyalisti falan demenin, emperyalizm demenin bir anlamı yok ki çünkü kültür emperyalist bir şey. Eğer sen buraya bütün Amerikan filmlerini sokuyorsan, festivallerinde kendi sinemanı dışlayıp yabancı filmleri daha ön plana çıkartıyorsan burada kendinle bir takım sorunların var. Çünkü o sinema “entelektüeli” diye geçinen kişilerin bazı yanlışları oldu. Bize durmadan belli kişileri, belli sinemaları empoze etmeye kalktılar. Ama bizim sinemamızı başka yere empoze etmeye çalışmadılar. Yani burada onların katkısı yanlış bir şeydi. Yani nasıl diyeyim. Bilerek ya da bilmeyerek ajanlık yaptılar aslında. Gerçekten bu böyle, ajanlık yaptılar. Şimdi Sinema Günleri’ni düşünün. Yani yıllar önceyi düşünün, şimdi biraz daha farklı. Bizim şu A.K.M.’nin alttaki soğuk salonunda filmlerimiz gösteriyorlardı. Atıyorum bir Yeni Zelanda filmini Emek sinemasının bilmem ne saatinde şurada gösteriyorlardı. Yani bizim sinemamızı ikinci sınıf bile değil, üçüncü sınıf bir yere koymaya kalkıyorlardı. Fransız filmler, yani bir dönem için biliyorsunuz neredeyse şey gibi, bunlar dehşet insanlar, bir sinema bir

sinema...Sonra o sinemayı yapanlar bizim yönetmenlerimiz oldu. Yani iç dünya diyeyim, işte Yavuz Özkan'lar, Erden'ler, Ömer Kavur'lar bu sinemayı yaptılar. Daha hiçbirisi bir şey olmadı. Çünkü biraz kopya oldu falan. Yahut da Tarkovski planlarına her filmde rastlamaya başladık. Bakıyorsun Ömer'in filminde de aynı plan var, Yavuz'un kinde de aynı plan var, Erden'in filminde de. Yani böyle bir şey de oluştu. Bizim yönetmenlere misyon yüklerken bazı sinema yazarları, işte Sinematek, rahmetli Onat Abi, Onat Kutlar, burada bir yanlış yaptıklarına inanıyorum ben. Bir yanlış yaptılar. Yani bizi var etmenin yerine senin önüne "senden büyük bu var" diye getirirsen sen onunla nasıl eşleşeceksin? Yani o ufak derse sen büyüksün. Yani, mesela tabu yaratmak, sinemada tabu yaratmak bu ister oyuncu, ister ülke sineması olarak koyduğın zaman mesela bizim şiirde eğer bir Nazım varsa artık arkasından kuş tutsa ondan büyük şair olamıyor. Ne bileyim, öyle bir hale getirdik ki Yılmaz Güney sonrası, yeni bir sinemacının önü açması mümkün değil. Çünkü ölenler bizde nedense şey oluyor... Ölmeyi bekliyorum.

Kör ölür badem gözlü olur. Allah gecinden versin...

Biz de tabu yaratmayı seviyoruz. Bir de yaşayanların yaptıkları işleri öldükten sonra değerlendiriyoruz iyi bir şekilde. Ölünceye kadar yerin dibine sokuyoruz.

Bu biraz da, o dönem koşulları düşünüldüğünde Batı'ya açılmanın tek yöntemi olarak karşılarına çıkmış olabilir. Yani çok kendi içimizde kalırsak, dışarıya kendimizi tanıtamayız, dışarıya açılmayı başaramayız mantığından kaynaklanmış olabilir.

Kişiyi var ediyoruz, Türk sinemasını var edemiyoruz. Böylece kişiye özel sinema ortaya çıkıyor, Türk sineması yok oluyor. Esas sorun Türk sinemasının var olması.

Bu da başka türlü bir star sistem.

Oyuncu değil, yönetmen yaratmaya çalışılıyor. Mesela Abbas Kiarostami. Paris'e gittiğinde çeşitli sinemalarda filmlerini görebilirsin. Marin Karmitz onun filmlerini destekler. Nuri de belirli bir şeyden sonra oradaki Fransızdan bir para bulabilir ama Türkiye'de ne yapsa 30 bini geçemez. Bir de öyle bir şey var. Abbas da İran'da öyle.

Yani burada fark eden bir şey yok. O da uluslararası alanda bir kişi olarak var. Makmalbah, Bibba falan farklı ama... Makmalbah Abbas kadar şey değil galiba. Adam Afganistan'da falan yaşıyor. Dehşet bir şey. İran'a bile giremiyormuş. Öyle bir şey var. Geçenlerde bana selam göndermiş de biriyle. Şerif ne yapıyor demiş. Deseydin dedim bir şey yapmıyor diye.

Ama bireysel sinema dediniz, star yönetmen dediniz ama, dışarıdan bakıldığı zaman, Türk sineması için çok büyük bir handikap belki ama, dışarıda Türk sineması deyince otomatik olarak Nuri Bilge Ceylan geliyor, Yılmaz Güney geliyor.

Kişi geliyor akla, kişiler.

Toparlamak gerekirse, dediğim gibi benim sizinle görüşmemin amacı, çektiğiniz bu iki filmin kamera arkasını öğrenmekti.

İki filmi de nasıl çektiğimi söyledim size. İlkinde Yüksel Pazarkaya, yani Almanya'daki Türk edebiyatının gelişmesi. Ötekide işte Hautman von Köpennik. Bütçeler, yani öyle şey değil, küçük, beş kişi on kişi çalıştık.

Polizei izlediğim kopya çok kötü olmakla beraber Estet yazısını gördüm.

Evet videosunu Estet almıştı. Onlar biliyorsun bu video olayından battılar.

Evet, Estet filmin o dönemde Türkiye temsilcisi Erol Avcı'ydı. Ona da ulaşamadım.

Aslında o çok iyi bilir bunları...

Ben size çok teşekkür ederim benimle görüştüğünüz için. Bu iki filminiz benim çalışmamın bel kemiğini oluşturuyor. Dolayısıyla sizinle görüşmeseydim olmayacaktı, o yüzden biraz ısrarcı davrandım.

İşte şöyle değerlendirmek gerekiyor. Polizei, bir şekilde üniformanın gücü olarak algılanmalı. Almanya Acı Vatan ise, bizim toplumumuzun o sistem içinde, o bant sistemine uyumu. O şeyi anlatmaya çalıştım yani. Eğer cümle ile ifade edilecekse böyle. İki filmin de yapısı bu.

Ben biri açıyor, diğeri kapatıyor diye düşünüyorum. Arada çekilmiş bütün o filmlerin özeti gibi. Her ikisi. Biri bir uçta, biri bir uçta. Biri birinci-ikinci jenerasyon, ikincisi sonuncu jenerasyon. Artık entegrasyon başlamış. Dikkatimi çeken bu anlamda mesela, bir kadına aşık olunabilir olayı var. Yani sadece seks objesi değil de normal bir insan, bir ilişki yaşanabilir. Bu da yavaş yavaş o topluma bakış açısının da değiştiğini gösteriyor.

Birinci filmin yapısında mesela seks objesi vardı. O dönemde bizim erkeklerin bir meselesi de o. Oradaki Alman kadınlarını...Zaten erkeğe has bir toplum.

Teşekkür ediyorum.

Aslında tarih gibi de oldu.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Abadan Unat, Nermin, Kemiksiz, Nermin, **Türk Dış Göçü 1960-1984: Yorumlu Bibliyografya**, Ankara , A.Ü.S.B.F, 1986

----- **Batı Almanya'daki Türk İşçileri ve Sorunları**, Başbakanlık Devlet Matbaası, Ankara, 1964

Abadan Unat, Nermin R. Keleş, H. Van Renselaar, L. Van Velzen, L. Yenisey, “**Göç ve Gelişme: Uluslararası İşçi Göçünün Boğazlıyan İlçesindeki Etkileri Üzerine Bir İnceleme**”, Ajans-Türk Matbaacılık, Ankara, 1976 (?)

Abisel Nilgün, **Türk Sineması üzerine Yazılar**, İstanbul, İmge, 1994

Ahmad Feroz, **Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945-1980)**, çev: Ahmet Fethi, İstanbul, Hil Yayın, 1994

Akçura Gökhan **Aile Boyu Sinema**, İstanbul, İthaki yayınları, 2004

Aker Ahmet, **İşçi Göçü**, İstanbul, Sander yayınları, 1972

Alemdar Korkmaz, Erdoğan, İrfan, **Öteki Kuram : Kitle İletişimine Yaklaşımların Tarihsel ve Eleştirel bir Değerlendirmesi**, Ankara, Erk yayınları, 2002

Allan, Robert, Gomery, Douglas **Film History, Theory and Practice**, New York, McGraw-Hill, 1985

Attallah, Paul, **Théories de la communication. Sens, sujets, savoirs**, Quebec, Télé-Université, 2003

Aumont, Jean-Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel, Vernet, Marc, **Esthétique du film**, Paris, Nathan, 1999

Avcıoğlu Doğan, **Türkiyenin Düzeni**, Cilt II, Ankara Bilgi Yayınevi, 1968

Basutçu Mehmet (ed) **Le Cinéma Turc**, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996

Bazin, André, **Sinema Nedir?**, çev. İbrahim Şener, Sistem yayıncılık, Nisan 1995

Belton, John **American Cinema and film history**, John Hill, Gibson P Church, The Oxford Guide to Film Studies, Oxford Press, 1998

Benghozi Jean-Pierre, **Le cinéma entre l'art et l'argent**, Paris, L'Harmattan, 1989,

Berger John, Mohr Jean, **Yedinci Adam, Avrupa'daki Göçmen İşçilerin Öyküsü**, çev: Cevat Çapan, İstanbul, Cem Yayınevi, 1974 (?)

- Bertaux Daniel, **Les Récits de vie**, Paris, Nathan-Universités, coll. 128 Sociologie, 1997
- Biryıldız Esra, **Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)**, İstanbul, Beta, 2002
- Baudrillard Jean, **Tüketim Toplumu**, Çev: Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin, İstanbul, Ayrıntı Yayınevi, 1997
- Bordwell, David, Staiger Janet, Thompson Kristin, **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960**, New York, Columbia University Press, 1985
- Bourdieu, Pierre, Toplumbilim Sorunları, çev., İstanbul Kesit yayınları,
-----, **Esquisse d'une théorie de la pratique**, Paris, Droz, 1972;
----- **Le Sens pratique**, Editions de Minuit, Paris, 1980.
- Braudel, Fernand, **La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II**, cilt:1, Paris, Armand Colin, 1982, s: 4
- Burch, Noël, **Une praxis du cinéma**, Paris, Folio Essais, 1986
- Buache, Freddy, "Le cinema devient un art", Claude Beylie, Philippe Carcasson (ed), **Le cinema**, Paris, Bordas, 1991
- Bywater, Tim, Sobchack, Thomas, **Introduction to Film Criticism, Major Critical Approaches to Narrative Film**, New York, Longman, 1989
- Can- Engin, Can H M, **Siyah Lale, Göçün Kırkıncı Yılında Hollanda'da Türkler**, Dizayn Basımevi, 2003
- Casetti, Francesco, **Les théories du cinéma depuis 1945**, Paris Nathan, 1999
- Çeğin, Güney, Göker Emrah (der), **Ocak ve Zanaat, Pierre Bourdieu Derlemesi**, İstanbul, İletişim, 2007
- Creton, Laurent **Cinéma et Marché**, Paris, Edt. Armand Colin, 1997
----- **L'économie du cinéma**, Paris, Armand Colin, 2005
- Crozet Yves, Le Bas Christian, **L'économie mondiale, 1. De la révolution industrielle à 1945**, Paris, Hachette Supérieur, 1993
- Delage, Christian, Guigueno, Vincent , **L'historien et le film** , Paris, Galimard, 2004,
- Erdoğan İrfan, Solmaz B. Pınar, **Sinema ve Müzik, materyal satış ve bilinç yönetimi için bilişsel ve duygusalın oluşturulması**, Ankara, ERK yayınları, 2005
- Dorsay Atilla, **Sinema ve Çağımız -2**, İstanbul, Hil Yayınları, 1985

Doyuran Kartal Bilhan, **Batı Avrupa’da Türk Dış Göç Sürecinin Güncel Boyutları**, Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2006

Erdost Muzaffer İlhan, **Demokrasi ve “Demokrasi”**, Onur Yayınları, Eylül 1989

Esen Kuyucak Şükran, **Türk Sinemasının Kilometre Taşları**, İstanbul, Naos Yayınları, 2002

Esen Şükran, **80’ler Türkiye’sinde Sinema**, İstanbul, Beta, 2000

Evren Burçak **Sigmund Weinberg, Türkiye’ye sinemayı getiren adam**, İstanbul, Milliyet Yayınları, 1995

Farchy, Joelle **La fin de l’exception culturelle**, Paris, CNRS- Editions, 1999

Ferro, Marc, **Cinéma et Histoire**, Paris, Gallimard, 1993

-----**Cinema, une vision de l’histoire**, Edition du Chene, Paris,

-----**Sinema ve Tarih**, Çev. Tuhan Ilgaz, Hülya Tufan, Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1995

Filmer Cemil, **Hatıralar**, Emek Matbaacılık ve İlançılık, İstanbul 1984, s.136

Fiske, John, **Popüler Kültürü Anlamak**, çev: Süleyman İrvan, Ankara, Ark Yayınları, 1999
Gauthier, Brigitte, **Histoire du cinéma américain**, Paris, Les fondamentaux, Hachette Supérieur, 2004

Georgeon, François, **Abdulhamid II, Le Sultan Calife**, Paris, Fayard, 2003

Giddens, Anthony, **Runaway World, How Globalization is Reshaping our Lives**, New York, Routledge, 2000

Godard, Jean-Luc, **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard**, Paris, Etoile, 1985

Goliot-Lété Anne ve Vanoye Francis, **Précis d’analyse filmique**, Repères, coll. 128, Paris, 2002

Gomery Douglas, **Hollywood as an Industry**, John Hill, Gibson P, Church , Oxford
Guide to Film Studies, Oxford Press, 1998

----- **Hollywood Studio System**, British Film Institute, 2005

Gökmen, Salih **Bugünkü Türk Sineması**, Fetih Yayınevi, 1973

Grawitz Madeleine, **Méthodes de recherche en sciences sociales** ,Paris, Précis Dalloz, 1998
Güçhan Gülseren, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, İstanbul, İmge Kitabevi, 1992

Karasu Gürses Feriha, **Kemal Sunal, Film Başka Yaşam Başka**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2001

- Güvenç, Bozkurt, **İnsan ve Kültür**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984
- Güzel Ali, Okur Ali Rıza, **Sosyal Güvenlik Hukuku**, İstanbul, Beta Basım Yayım, 2004
- Hall, Stuart, « Old and New Identities, Old and New Ethnicities » A. D. King (Ed.) **Culture, Globalization and the World System**, London, McMillan Press, 1991
- Harman, Gilbert, “Göstergebilim ve Sinema: Metz ve Wollen”, Seçil Büker, Oğuz Onaran(der), **Sinema Kuramları**, Ankara, Dost Kitabevi, 1985
- Hobsawm, Eric **Kısa 20. yüzyıl. 1914-1991: Aşırılıklar Çağı**, çev: Y. Alogan, İstanbul, Sarmal Yayınları, 1996
- Kayihan İçel, **Kitle Haberleşme Hukuku**, İstanbul, Beta Yayınları, 2001
- İnan, Afet **Birinci Beş Yıllık Sanayi Planı**, Ankara, Ankara Üniversitesi Yayınları, 1975
- Kalifa, Dominique, **La culture de masse en France, 1. 1860 – 1930**, La Découverte, Paris 2001
- Karadoğan Ali, **Film Çeviriyorum Abi, Şerif Gören Sinemasında Öykü, Söylem ve Tematik yapı**, Ankara, Phoenix, 2005
- Kastoryano Riva, **La France, L’Allemagne et leurs immigrés:négociers l’identité**, Paris, Armand Colin, 2006
- Kayalı Kurtuluş, **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ankara, 2006
- Kazgan Gülten, **Tanzimattan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2002
- Küreselleşme ve ulus-devlet : yeni ekonomik düzen : Ne getiriyor? Ne götürüyor? Nereye gidiyor?**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005
- Kellner Douglas, Media Culture, **Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern**, New York, Routledge, 1996
- Kıraç Rıza, **Hürrem Erman, İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi**, İstanbul, Can Yayınları, 2008
- Kirel Serpil, **Yeşilçam Öykü Sineması**, İstanbul, Babil yayınları, 2005
- Kinross, Lord **The Ottoman Centuries, The Rise and Fall of the Turkish Empire**, Londra Jonhattan Cape, 1977,

Koloğlu Orhan, **Ne Kızıl Sultan ne Ulu Hakan, Abdülhamit Gerçeği**, İstanbul, Gür yayınları, 1987

Kongar, Emre **Türkiye'nin Toplumsal Yapısı**, İstanbul, Cem Yayınevi, 1976

----- **21. Yüzyıl'da Türkiye**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2001

Lagny, Michèle, De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma, Paris, Armand Colin, 1992

----- “Histoire, Histoire culturelle, sémiologie”, içinde Odile Böchler, Claude Murcia ve Francis Vanoye (ed), **Cinéma et Audiovisuel, nouvelles images, aproches nouvelles**, Paris, L'Harmattan, 2000

Makal Oğuz, **Sinemada Yedinci Adam, Türk Sinemasında İç ve Dış Göç Olayı**, İzmir, Marş Matbaası, 1987

Mangual Antonio, Guadalupı G, **Hayali Yerler Sözlüğü**, Utopia Maddesi, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005

Martin Philip, **Bitmeyen Öykü: Batı Avrupa'ya Türk İşçi Göçü**, Ankara, İLO, 1991

Mattelart, Armand, Mattelart, Michèle, **İletişim Kuramları Tarihi**, çev: Merih Zılhoğlu, İstanbul, İletişim yayınları, 2006

Metz, Christian , “Cinéma: Langue ou langage?” , Paris, Communications, 1964

McLuhan, Marshall, Powers, Bruce R., **Global köy : 21. yüzyılda yeryüzü yaşamında ve medyada meydana gelecek dönüşümler**, çev: Bahar Öcal Düzgören, İstanbul, Scala, 2001

Millas Herkül **Türk Romanı ve “öteki”, Ulusal Kimlikte Yunan İmajı**, İstanbul, Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2000

Monod R., **Les textes de théâtre**, Cedric-Nathan, Paris 1977Morin, Edgar, **Le cinéma ou l'homme imaginaire**, Paris, Minuit, 1956

Muchielli Alex, **Les Méthodes qualitatives**, Paris, PUF, coll. Que sais-je ? 1992

Ninney, François, **Dans le réel, la fiction**, Paris, G.N.C.R, 1993

Niş Nilgün, **Uluslararası Film Pazarı ve Türkiye**, Ankara, S.B.F. Basın Yayın Yüksek Okulu Basımevi, 1979

Odin Roger (ed.), “Aux origines du cinéma : Le film de famille”, **Le Film de famille** içinde, Paris, Meridiens Klincksieck, 1995

Onaran Alim Şerif, **Türk Sineması, (I ve II. Cilt)**, Kitle yayınları, 1994

----- **Muhsin Ertuğrul'un Sineması**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981

Oskay Ünsal, **XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri. Kuramsal Bir Yaklaşım**, Der yayınları, 1993

Özbek Meral, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul, İletişim yayınları, 2003

Özden Zafer, **Film Eleştirisi, Film Eleştirilerinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, AFA Yayınları, Nisan 2000Özgüç Agah, **Türlerle Türk Sineması**, İstanbul, Dünya, 2005

Özön, Nijad Türk **Sineması Tarihi, (Dünden Bugüne, 1896-1960)**, İstanbul, Ekicigil Matbaası, 1962

Özsoy Osman, **Kemal Sunal Fenomeni**, İstanbul, İyiadam Yayıncılık, 2002

Özuyar, Ali, **Devlet-i Alliye'de Sinema**, Ankara, De Ki yayıncılık, 2007

Richter Michel, **Geldiler ve Kaldılar...Almanya Türkleri'nin Yaşam Öyküleri**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2005

Roosevelt Elliott, **İfşa Ediyorum**, Nebioğlu Yayınevi, tarih yok

Ryan, Michacel, Kellner, Douglas, **Politik Kemara, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, çev Elif Özsayar, İstanbul, Ayrıntı, 1997

Scognamillo, Giovanni, **Dünya Sinema Sanayi**, İstanbul, Timaş Yayınları, 1997

-----, **Bay Sinema, Türker İnanoğlu**, İstanbul, Türvak Kitapları 1, 2004

Scognamillo Giovanni, Demirhan Metin, **Fantastik Türk Sineması**, İstanbul, Kabalcı,1999

Sevinçli Efdal, **Meşrutiyetten Cumhuriyet'e Sinemadan Tiyatroya Muhsin Ertuğrul**, İstanbul, Broy Yayınları, 1987

Sorlin, Pierre **Sociologie du cinéma, ouverture pour l'histoire de demain**, Paris, Aubier Montaigne, 1977

----- **The Film in History: Restarting the Past**, London, Barnes & Noble Books, 1980

Taylor Charles, **Multiculturalism and the Politics of Recognition: an essaye**, Pinceton, Princeton University Press,

Thompson Kristin, Bordwell, David, **Film History, An Introduction**, McGraww- Hill, 2003

Tikveş Özcan, **Mukayeseli Hukuta ve Türk Hukukunda Sinema Filmleri Sansürü**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1968

Todd Emanuel , **Le destin des immigrés, assimilation et ségrégation dans les démocraties occidentales**, Paris, Edition du Seuil, 1994

Tokgöz Gaye, **Uluslararası Emek Göçü**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2006

Tolan Barlas, **Toplum Bilimlerine Giriş**, Ankara, Kalite Matbaası, 1978

Tolan Barlas, Tufan Hülya, vd, **Türkiye’den Dünyaya Bir Bakış: Türkiye’deki Avrupalı İmgesi ve Ulusal Kimlik Kurgusuna Etkileri**, İstanbul, Galatasaray Üniversitesi Yayınları, 1999

Pete Tombs (der) **Fantastik Filmler: Uzak Doğu’dan Güney Amerika’ya**, çev: Nilgün Birgül, İstanbul, Kabalıcı, 2004

Toy Erol, **Ona Katılmak**, İstanbul, Gürer Yayıncılık, 2007

Turan Kadri, **Almanya’da Türk Olmak**, Ankara, T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, 1997

Tutal, Nilgün, **Küreselleşme, İletişim, Kültürlerarasılık**, İstanbul, Kırmızı, 2006

Türk İbrahim, **Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, İstanbul, Kabalıcı, 2001

Türkoğlu Nurçay, **Kitle İletişim ve Kültür**, İstanbul , Naos Yayınları, 2003

Ulusay, Nejat, **Melez İmgeler, Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar**, Ankara, Dost, 2008

Wieviorka, Michel, **La différence**, Paris, Balland, 2001

Wollen, Peter, “Sinema ve Göstergebilim: Birkaç Bağlantı Noktası”, Seçil Büker, Oğuz Onaran(der), **Sinema Kuramları**, Ankara, Dost Kitabevi, 1985

Xıberas, Martine, **Les théories de l’exclusion** , Paris, Armand Colin, 2005

Zürcher Eric Jan, **Modernleşen Türkiye’nin Tarihi**, çev: Yasemin Saner Gönen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002

Makaleler

Abisel Nilgün, “1928-1938 Dönemi Türkiye’inde Sinema Üzerine Düşünceler”, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, İmge Yayınevi

Albera François, “Changer le monde?”, **Le Siecle du Cinéma**, Paris, Hors-Série Cahiers, Kasım 2000

Emel Armutçu, “İki Ülkeye Birden Hasret Kaldıkları Ödülü Getiren Türk Yönetmen Fatih Akın”, Hürriyet Gazetesi, 21 Şubat 2004

Ayça Engin, “Yeşilçam’a Bakış”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Süleyma Murat Dinçer (der) Doruk Yayınları, Aralık, 1996

Basutçu Mehmet, “Türk Sinemasının Batı’ya Açılan Penceresi”, içinde Süleyma Murat Dinçer (der), **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk, İstanbul, 1996

----- “Le cinema turc et ses migrants”, Hommes et Migration, no 1212 Mart-Nisan 1998

Bauman Zygmunt, “Identité et mondialisation”, Lignes, sayı 6, 2001

Belge Murat, “Türkiye’de Günlük Hayat”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye**, İletişim Yayınları, N:3, 1985

----- “Cinéma, culture et société”,. **Le Cinéma Turc**, Basutçu Mehmet (ed), Centre Georges Pompidou, Paris 1996

Bosséno Christian, “Un troisieme voyage en immigration”, Bosséno Christian (ed) **Cinemas de l’émigration**, Cinémaction n:24, 1983

Özden Cankaya, Serhat Güney, Emre Köksalan, Vildan Mahmutoglu, **Almanya’da Türk Medyası: Entegrasyon Sorunu, Metropol FM ve Radiomultikulti Üzerine Bir Çalışma**, İleti-s-im, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Akademik yayını, Beta, sayı 3, Aralık 2005

Coş Nezi, “Türkiye’de Sinemaların Dağılışı”, **As Akademik Sinema**, sayı: 2, Ağustos 1969

Çapan Sungu, “La période des Cinéastes (1950-1970)”, **Le Cinéma Turc**, Mehmet Basutçu (ed), Paris, Centre Georges Pompidou, 1996

Çobaner Gülsenem **Kurmacayla Belgeselin Buluşması: Buena Vista Social Club**, İstanbul, İleti-ş-İm, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergi, 2004, sayı: 1

Esen Şükran, “Türk Sinema “Endüstrisi” Oluşmalı”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Süleyma Murat Dinçer (der), Doruk Yayınevi, Kasım 1996

Evren Burçak, “Yeni Mevsim Eşiğinde Yeşilçam Ekonomik Sorunlar ve Siyasal Baskılarla Karşı Karşıya”, Milliyet Sanat Dergisi, 7 Ekim 1977, n: 246

-----, “Arabesk Olayı ve Sinema”, Gelişim Sinema Dergisi, Ocak 1984

----- “Les premiers pas (1895-1923) ”), **Le cinema turc**, Mehmet Basutçu (ed) Paris, Centre Georges Pompidou, 1996

Fledelius Kristian. “**Audio**-visual History- the development of a new field of research”, Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 9, No. 2, 1989

Gaudreault André, Marion Pierre, “Un média nait toujours deux fois”, **Sociétés et représentations**, n:9, Paris, Edt CRDHESS, 2000

Göktürk Deniz, “Beyond Paternalism: Turkish German Traffic in Cinema”, **The German Cinema Book** Tim Bergfelder, Erica Carter, Deniz Göktürk (ed), Londra, British Film Institute, 2002

Gün Gülsenem, Toy Ayşe, “Türk Sinemasında Dönüş Öykülerinde Değişen Göçmen Kimliği”, G. İşçi, D. Direnç, G. Hatipoğlu (ed) **When “Away Becomes “Home”. Cultural Consequences of Migration, Proceedings of the 10th International Ege University Cultural Studies Symposium, May 4-6 2005**, Ege University Press, Bornova, İzmir, 2007

İçduygu Ahmet, Sirkeci İbrahim “75 Yılda köylerden şehirlere”, , **Cumhuriyet Dönemi Türkiye’sinde Göç Hareketleri**, Oya Baydar (ed), Türk Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999

İşığın Altuğ , “Yeşilçam’dan Önce Türkiye’de Sinema Sektörü”, Film sayı 1,Nisan-Haziran 2003

Kentel Ferhat, Kaya Ayhan, **Euro-Turks: A Bridge, or a Breach between Turkey and the European Union, Research Report, The Comparative Research of German-Turks and French-Turks**, OSCE Conference on Tolerance and the Fight against Racism, Xenophobia and Discrimination, Bruksel, 2004

Makal Oğuz, “Le cinéma et la vie politique: le jeu s’appelle “vivre avec la censure ”, Basutçu Mehmet (ed) **Le Cinéma Turc**, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996

Melikyan Stepan “Film İhracatı ve Sorunları”, Türk Sineması, sayı 56, Kasım 1976

Christian Metz, "Propositions méthodologiques pour l’analyse de films", **Essais sur la signification au cinéma**, Christian Metz, cilt:II, Paris, Klincksieck, 1972

Mies Marie, “Yeni Şarap Eski Şişelere Doldurulmamalıdır”, *Feminist Araştırmalarda Yöntem*, Serpil Akgökçe, Şirin Tekeli, İstanbul, SEL Yayıncılık, 1995

Onaran Oğuz, “Türk Sinemasında Anlatı Üstüne Bir Deneme”, 25. Kare, 1994, sayı 8

Öz Mustafa, “Tarih ve Tarihçiliğimiz Üzerine Bazı Düşünceler”, içinde **Tarih I: Gelenekten Geleceğe Muhafazakâr Düşünce**, yıl 2, sayı 7, 2006,

Özen Mustafa, “Visual representation and propaganda: Early films and postcards in the Ottoman Empire, 1895–1914”, **Early Popular Visual Culture**, Routledge, Taylor & Francis Group Vol. 6, No. 2 Haziran 2008

Özonur Çöloğlu Defne, **Avrupa Birliği Uyum Çalışmaları Çerçevesinde Film Denetleme Sisteminde Yapılan Değişikliklere Genel Bir Bakış**, İstanbul, İleti-Ş-İm, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayını, sayı 8, yaz 2008

Özön Nijat, “Türk Sineması”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İstanbul, İletişim Yayınları, 1983

Pessar Partici, “The Role of Gender, Household and Social Networks in the Migration Process: a Review and Appraisal”, **The Handbook of International Migration**, C. Hirschman, P. Kasinitz, J. DeWind (eds)The Russel Sage Foundation, 1999

Rosenstone Robert A, “Inventing Historical Truth on The Silver Screen”, **Film and History**, Cineaste, İlkbahar 2004

Scognamillo Giovanni, “Yasal Esintiler”, Videosinema, Yıl 2, sayı: 13, Temmuz-Ağustos 1983

-----, “Muhsin Ertuğrul, Période des gens de théâtre (1923-1940), **Le cinema turc**, Mehmet Basutçu (ed) Paris, Centre Georges Pompidou, 1996

-----, “Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş – 3”, Yeni İnsan, Yeni Sinema, n:11, Mart-Nisan 2002

Sencer Muzaffer, « İşsizlik/İşçi Göçü », **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, İletişim, İstanbul, 1983

Şoray Türkan, “Dönüş”, Yedinci Sanat, Sayı 2, 1973

Tekman Hasan Gürkan, Hortaçsu Nuran, “Music and social identity: Stylistic identification, a response to musical style”” International Journal of Psychology, 2002

Toplin Robert Bret, “Cinematic History, An anatomy of the Genre”, New York, Cineaste, Bahar 2004, Issue 2,

Toy Par Ayşe, “Les effets de la modernisation sur la société Turque des années 60 à travers les films réalistes”, İleti-Ş-im, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Akademik Yayını, n:3, Aralık 2005

Uğur Tanrıöver Hülya, Öztürk Müge, “Kimliklerin ve Toplumsallıkların Televizyon Pratikleri Aracılığıyla Oluşturulması: Göçmen Türkler ve Televizyon Dizileri”, İleti-Ş-İm, Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi Hakemli Akademik Yayını, sayı:3, Aralık 2005

Uğur Tanrıöver Hülya “Medyada İdeolojik Söylem ve Kadınların Araçsallaştırılması” , Prof.Dr.Nasır Niray vd. (ed.), **Medya ve Siyaset Uluslararası Senpozyumu**, Cilt 2, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi Yayını, Kasım 2007

“55 Yıl sonra Bile Güncelliğini Koruyan Tarihsel Bir Belge”, Film Market, Yıl 2 Sayı 19, Nisan 1984

Dergi ve diğer yayınlar

Aberdeen J.A., “The Edison Movie Monopoly, The Motion Picture Patents Company vs Independent Outlaws”, www.cobbles.com/simpp_archive/edison_trust.htm

Akçura Gökhan, **Muhsin Ertuğrul’un Sineması**, Antrakt özel eki, tarih belirtilmemiş,

Devlet İstatistik enstitüsü (D.İ.E), 1970

La Grande Encyclopédie, **Histoire**, cilt n: 20, Héronas-Janicki, tarih belirtilmemiş.

Şekeroğlu Sami, **Türk Sinema Tarihi**, belgesel film, Mimar Sinan Üniversitesi, STV Merkezi, 4. Bölüm, 1986

Table Ronde 3, “Les besoins culturels des immigrés”, **Cinemas de l’Emigration**, Guy Hennebelle (ed), CinémAction n: 8, Yaz 1979, L’Harmattan, Paris

Table Ronde, “Les films sur l’émigration turque”, Cinémas de l’émigration 3, Christian Bosséno (ed), CinémAction n: 24, Ocak 1983

Tanrıöver Hülya Uğur “Kadınları Kadınlarla araştırmak : feminist araştırmalarda yöntem” (yayınlanmamış bildiri), İkinci Ulusal Kadın Çalışmaları Konferansı, İzmir Ege Üniversitesi, KADAM, 1998

Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, “**Filmlerimiz**”, 1948

Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, **Türk Filmciliğinin Dertleri**, 1952

Tezler

Erkılıç Hakan, **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapısının Sinemamıza Etkisi**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Tv Bölümü, İstanbul, 2003,

Korkmaz Asiye, **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasının İçinde Bulunduğu Ekonomik, Politik, Toplumsal ve Teknolojik Koşullar ile Bunların Sinemamızın Oluşumu Üzerindeki Sonuçları**, Mimar Sinan Üniversitesi, Danışman Prof. Dr. Sami Şekeroğlu, İstanbul, Ocak 1997

Hülya Tanrıöver., 2002, **La reproduction de la division sexuelle du travail a travers les pratiques culturelles: Images de femmes dans les émissions de télévision turques et leur lecture dans le pays d'origine et dans l'immigration**, yayımlanmamış doktora tezi, Université Paul Valéry, Montpellier III, danışman: Prof. Mohand Khellil, Fransa

Görüşmeler

Kadri Yurdatap, 14 Nisan 2005, SESAM Başkanı, Yapımcı, Mine Film

Arif Keskiner, 25 Haziran 2007, Yapımcı, Çiçek Bar'ın sahibi

Nuri Sezer, 16 Şubat 2006, Yapımcı, Yönetmen, Oyuncu

Şeref Gür, 12 Kasım 2006, Yapımcı, Şeref Film, Erman Film

Necip Sarıcıoğlu, 14 Mart 2007, Ses Tekniksyeni, Yapımcı, Lale Film

Giovanni Scognamillo, 18 Nisan 2007, Sinema Tarihçisi

Ömer Uğur, 15 Ocak 2005- 27 Mayıs 2009, Yönetmen

Şerif Gören, 13 Ekim 2008, Yönetmen

