

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO - TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI**

1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI ve ENDÜSTRİ İLİŞKİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

146245

Serdar ÖZKAYA

146245

**DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. A. Cem GÜZEL**

İZMİR-2004

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğm ‘1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI ve ENDÜSTRİ İLİŞKİLERİ’ adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Serdar ÖZKAYA



TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun 11/03/2004 tarih ve 8/40 sayılı kararı ile oluşturulan jüri Radyo-Televizyon anabilim dalı yüksek lisans öğrencisi **Serdar ÖZKAYA**'nın 1990 Sonrası Türk Sineması ve Endüstri İlişkileri başlıklı tezini incelemiş ve adayı 18/03/2004 günü saat 13.00'de 60dk. süren tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı olduğuna ~~oybirliğiyle~~ karar vermiştir.

oybirliğiyle

Yrd. Doç. Dr. A. Cem GÜZEL
BAŞKAN

[Signature]

Başarılı

☒

Başarısız

☐

[Signature]

Doç. Dr. Zafer ÖZDEN
ÜYE

Başarılı

☐

Başarısız

☒

Yrd. Doç. Dr. Ahsen ARMAĞAN
ÜYE

[Signature]

Başarılı

☒

Başarısız

☐

Not: Yüksek Lisans Tezi Savunma Süresi asgari 45 dakika - azami 90 dakikadır.

1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI VE ENDÜSTRİ İLİŞKİLERİ

GİRİŞ.....1

1.BÖLÜM: EKONOMİ VE TOPLUM.....5

1.1. EKONOMİNİN TANIMI VE TEMEL UNSURLARI.....	5
1.1.1 EKONOMİK FAALİYET.....	7
1.1.1.1 EKONOMİNİN TEMEL UNSURLARI.....	7
1.1.1.2 ENDÜSTRİLEŞME SÜRECİ.....	9
1.1.1.3.ENDÜSTRİYEL ORGANİZASYON KAVRAMI.....	11
1.1.2 EKONOMİK DAVRANIŞ ve UNSURLARI.....	12
1.1.2.1. MOTİF ve MOTİVASYON.....	13
1.1.2.2. RASYONELLİK ve RASYONEL DAVRANIŞ.....	15
1.2 TOPLUMSAL AÇIDAN EKONOMİNİN DİĞER ALANLARLA İLİŞKİSİ..	17
1.2.1. EKONOMİ VE KÜLTÜR.....	17
1.2.1.1. GENEL ANLAMDA KÜLTÜR KAVRAMI ÜZERİNE.....	17
1.2.1.2. EKONOMİ KÜLTÜR İLİŞKİLERİ.....	22
1.2.2. EKONOMİK ALAN VE SANAT İLİŞKİLERİ.....	23
1.2.2.1. YARATICILIĞIN DIŞAVURUMU OLARAK SANAT.....	23
1.2.2.2. İDEOLOJİ OLARAK SANAT.....	28
1.2.2.3. EKONOMİK BİR META OLARAK SANAT ESERİ.....	30
1.2.3. EKONOMİ İLE İLİŞKİSİ BAKIMINDAN AYRICALIKLI BİR SANAT: SİNEMA.....	32
1.2.3.1. SİNEMA’NIN DİĞER SANAT DALLARINDAN FARKI.....	32
1.2.3.2. SİNEMA ENDÜSTRİSİ KAVRAMI.....	34
1.2.3.3. “MOVİES” VE “CİNEMA”.....	34

2.BÖLÜM: EKONOMİK AÇIDAN DÜNYA SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ.....36

2.1. GERÇEK BİR SİNEMA ENDÜSTRİSİ ÖRNEĞİ: AMERİKAN SİNEMASI..	36
2.1.1 SİNEMANIN MERKEZİ: HOLLYWOOD’UN DOĞUŞU.....	36
2.1.1.1. İLK ÜRETİMLER.....	37
2.1.1.2. ‘MAJOR’LAR’IN ORTAYA ÇIKIŞI.....	38
2.1.1.3. ‘STAR SİSTEMİ’.....	40
2.1.1.4. DÜNYA SAVAŞI VE SONRASI.....	43
2.1.2 HOLLYWOOD’UN ENDÜSTRİYEL NİTELİĞİ.....	45
2.1.2.1 BİR ENDÜSTRİNİN GELİŞİMİ.....	45

2.1.2.2. HOLLYWOOD'UN YAPISI.....	47
2.1.2.3. HOLLYWOOD'UN DIŞPAZARI OLARAK AVRUPA.....	49
2.2 AVRUPA SİNEMASI VE DİĞER ÜLKE SİNEMALARI.....	53
2.2.1 BATI AVRUPA SİNEMASI: HOLLYWOOD'UN ARKA BAHÇESİ, ÜÇÜNCÜ DÜNYANIN ULAŞILMAZI.....	53
2.2.1.1 ALMAN SİNEMASI.....	53
2.2.1.2. FRANSIZ SİNEMASI.....	58
2.2.1.3. İTALYAN SİNEMASI.....	60
2.2.1.4. İNGİLİZ SİNEMASI.....	62
2.2.2. DOĞU AVRUPA SİNEMALARI.....	64
2.2.2.1. YUNAN SİNEMASI.....	64
2.2.2.2. BULGAR SİNEMASI.....	65
2.2.2.3. ÇEKOSLOVAK SİNEMASI.....	66
2.2.2.4. MACAR SİNEMASI.....	67
2.2.2.5. POLONYA SİNEMASI.....	68
2.2.2.6. YUGOSLAV SİNEMASI.....	68
2.2.2.7. ROMANYA SİNEMASI.....	69
2.2.3. DİĞER ÜLKE SİNEMALARI.....	69
2.2.3.1. MİSİR SİNEMASI.....	69
2.2.3.2. İRAN SİNEMASI.....	71
2.2.3.3. HİNDİSTAN SİNEMASI.....	72
2.2.3.4. ÇİN SİNEMASI.....	73
3.BÖLÜM: 1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI VE ENDÜSTRİ İLİŞKİLERİ.....	75
3.1 TÜRK SİNEMASI VE EKONOMİ.....	75
3.1.1. TÜRK SİNEMASININ ENDÜSTRİYEL TARİHİNİ YAZMAK.....	75
3.1.2. TÜRK SİNEMASININ EKONOMİSİ HAKKINDA YAPILAN ÇALIŞMALAR.....	77
3.1.3. TÜRK SİNEMASININ EKONOMİSİ HAKKINDA YENİ GÖRÜŞLER.....	83
3.2 TÜRK SİNEMASINDA EKONOMİK DÖNEMLER, OLAYLAR VE KOŞULLAR.....	85
3.2.1. BAŞLANGICINDAN 1950'LERE TÜRK SİNEMASININ EKONOMİK DURUMU.....	85
3.2.2. YERLİ YAPIMCILIĞIN BAŞLANGICI.....	89
3.2.3. KRİZ DÖNEMİ: 1970'LER VE 1980'LER.....	94

3.3 90'LI YILLAR VE SONRASINDA EKONOMİK AÇIDAN	
TÜRK SİNEMASI.....	104
3.3.1. 80'LERDEN 90'LARA, GÜNÜMÜZ İŞLEYİŞİNİ HAZIRLAYAN KOŞULLAR.....	104
3.3.2. 90'LAR TÜRK SİNEMASINDAKİ EKONOMİK DURUM.....	112
SONUÇ.....	131
KAYNAKÇA.....	134



TABLolar LİSTESİ

Tablo 1: Maslow'un İhtiyaçlar Piramidi.....	6
Tablo 2: Sanat Eserinin Belirleyenleri, İşlevleri Ve Eleştiri Sistemleri.....	31
Tablo 3: Soyutlamaya Göre Sanatlar.....	32
Tablo 4:Hollywood'da Film Üretimi.....	45
Tablo 5: 1932-40 Yılları Arasında Hollywood'da Maliyet Artışları.....	46
Tablo 6: ABD film endüstrisinin dünyada kiralamayla elde ettiği gelirler (1990-1992).....	50
Tablo 7: Alman film pazarının 1989-92 paylaşımı	51
Tablo 8: Amerikanın tvkablo ve video film satışı (1991).....	52
Tablo 9: Almanya'da sinema salon sayısı.....	55
Tablo 10: Seyirci sayısı.....	56
Tablo 11: Seyirci sayısı.....	57
Tablo 12: Film sayısı.....	59
Tablo 13: Film Sayısı.....	62
Tablo 14: 10 Yıllık dönemlerde haftalık seyirci sayısı.....	63
Tablo 15: Videonun sinema hasılatına etkisi.....	63
Tablo 16 : İran Sineması'nda Yıllara Göre Film Sayıları.....	71
Tablo 17 :Türkiye ile Mısır arasındaki savaştan sonraki gelişmelerini gösteren karşılaştırmalı tablo.....	80
Tablo 18: 1950'lerde Film Yapım Sayısı.....	90
Tablo 19: Yeni Kurulan Şirketler ve Film Sayıları.....	91
Tablo 20: 1960'lı Yıllarda Film Yapım Sayısı.....	92
Tablo 21: 60'lı Yıllarda Sinema Salonlarındaki Artış.....	92
Tablo 22: 60'lardan itibaren bazı yönetmenlerin çektikleri film sayıları.....	93
Tablo 23: İzleyici sayıları.....	95
Tablo 24: 70'lerde yapılan film sayıları.....	95
Tablo 25: 70'lerde Yapımcılığa Giren Şirketler.....	96
Tablo 26: Yıllara Göre Yapım Firmaları Sayıları.....	97

Tablo 27: 1970’li Yıllarda Sinema Salonları.....	99
Tablo 28: Seyirci Sayıları.....	99
Tablo 29: 80’lerde film Yapım Sayıları.....	100
Tablo 30 :Yerli Film İzleyicisi.....	101
Tablo 31: Sinema Sayıları.....	102
Tablo 32: Toplam Seyirci Sayısının Yerli Ve Yabancı Filmlere Dağılımı.....	103
Tablo 33: 1984-1994 Arasındaki Toplam Seans Sayıları İle Yerli Ve Yabancı Filmler Arasındaki Dağılım.....	103
Tablo 34: Toplam Seyirci Sayısı.....	104
Tablo 35: 10 Yıllık Dönemde Yerli-Yabancı Film Karşılaştırması.....	105
Tablo 36: Yapılan ve Gösterime Giren Film Sayıları.....	106
Tablo 37: Yabancı Film Seyircisi.....	107
Tablo 38: 23 Aralık 1989’da İstanbul Sinemalarında Gösterim Mekanlarının Dağıtımçı Firmalar Arasındaki Paylaşımı.....	108
Tablo 39: 1984, 1985, Ve 1986 Yıllarında Gişe Başarısı Sağlayan Türk Filmleri.....	110
Tablo 40 : İzleyici beğenileri.....	111
Tablo 41: 1990’lı Yıllarda Önemli Filmlerin Gösterim Yılı ve Seyirci Sayıları.....	120
Tablo 42: 90’lı Yıllarda TRT’nin Yapımcılık Yaptığı Filmler.....	124
Tablo 43: Özel TV Kanallarının Desteklediği Filmler.....	125
Tablo 44: Salon Sayısı.....	128
Tablo 45: Seyirci Sayısı.....	128
Tablo 46: İzleyici Profili Tabloları.....	129

GİRİŞ

Türk Sineması üzerine geçmişte yapılmış çalışmalar incelendiğinde, eksik bırakılmış yada göz ardı edilmiş bir alan olarak gördüğümüz, Türk Sinemasının ekonomik – endüstriyel işleyişi ve sanatsal bir ürün olan sinemanın, en az bir sanat ürünü olduğu kadar, ekonomik boyutlarıyla iktisadi bir ürün olarak “sinema” üzerine bir araştırma yapmak amaçlanmıştır. Bu noktada eksikliği görülen en önemli nokta geçmişten günümüze, sinema alanında faaliyet gösteren, gerek bireysel gerekse kurumsal çalışmalarda, bu çalışmaların kayıtlara sayısal yada tarihsel veriler olarak geçirilmesi konusunda yeterli çabanın ve özenin gösterilmemiş olduğu görülmektedir. Bu özensizlik, günümüzde yapılan çalışmalar çerçevesinde de aynen gözlemlenebilmektedir. Özellikle sinemanın ekonomik işleyişi hakkında yeterli verilerin toplanmamış, derlenmemiş olması, hem sinema üzerine yapılan tarihsel çalışmalarda hem de sinema endüstrisinin işleyişi ve dönemsel durum saptamalarının sağlıklı olarak gerçekleştirilmesinde güçlükler neden olmaktadır. Bu veri eksikliği ortamında geçmiş dönemlerin muhasebesinin yapılması ve bu muhasebenin bir durum göstergesi işlevini görebilmesi güçleşmektedir. Geçmiş ve bugünü sağlıklı ve açık olarak ortaya konamayan bir sektörün (ki burada söz konusu olan sinema endüstrisidir) geleceği – hal ve gidişatı hakkında öngörülerde bulunabilmek kanımızca pek mümkün görünmemektedir.

Bu verilere ulaşılabilmesinde görünen yegane yöntem olarak günümüz Türk Sineması’nda ve Türk Sinemasının geçmişinde önemli yerleri olan dağıtım şirketleri çalışanları, yapımcı ve yönetmenler gibi, sektör temsilcileriyle görüşmeler yapılması gerektiği görülmektedir. Bir endüstrinin yapılanmasını sağlayacak olan yapımcı ve dağıtım şirketlerinin ekonomik durumları ve yapım dağıtım durumlarını gösterir bilgiler bu çalışmada gereklilik göstermektedir. Söz konusu çalışma, sinemayı endüstriyel ve ekonomik açıdan ele almak araştırmaksa, ekonomi biliminin en temel malzemesi olan sayısal verilerin elde edilmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir. Ancak bu noktadaki diğer bir önemli unsurda elde edilmiş olan bu verilerin niceliksel olduğu kadar, doğru yaklaşımlarla niteliksel açıdan da doğru yorumlanabilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Nitekim bugüne kadar ortaya konmuş olan dar kapsamlı ve yetersiz

verilerin, salt veri, işlenmemiş-ham olarak sunulması, verilerin yetersizliği yanında bunların ne amaçla kullanıldığı ve çalışmalar içersinde ne tür bir işlev gördüğü tartışmalı bir olgu olarak görülmektedir. Doğru yöntemler-yaklaşımlar kullanılarak yapılabilecek olan sayısal değerlendirmeler kanımızca sinema endüstrisinin bugünü ve yarınının anlaşılabilmesi - öngörülebilmesi konusunda çok işlevsel olabilecek önemli bir noktadır. Bugün profesyonel ekonomik faaliyetler içersinde bulunan tüm işletme ve kurumların, üretim pazarlama gibi çalışmalarında, stratejik ve sair planlamalarında olası tüm sayısal-istatistiksel verileri kullanmakta olduklarını görmekteyiz. Ekonomik faaliyetlerin, üretim, dağıtım ve tüketim (ki sinemada da bu unsurlar, yapım, dağıtım ve gösterim olarak karşımıza çıkar) aşamalarındaki her bir hareket, ekonomi analisti, bilim adamı veya planlamacı için sayısal veriler ışığında fotoğraflanması gereken unsurlardır. Bu veriler fotoğrafı adeta bu konudaki çalışmaların olmazsa olmazıdır, yönetmenin kamerası, yazarın kalemi, bir yol haritasıdır. Ancak söz konusu olan bu sayısal veriler fotoğraflarının veriler doğru yorumlanarak sağlıklı oluşturulmasıyla ortaya bir sinema endüstrisinin aksayan yönlerini gösteren bir tablo ortaya çıkarılabilecektir.

Türk Sinemasının ekonomik tarihi ile ilgili olarak yapılacak bir araştırmada karşımıza çıkacak olan sonuç, sinemanın ülkemizde yalnızca bir dönem için profesyonel bir iş kolu, kendi ekonomisine sahip bir alan olduğudur. Türk Sineması günümüze gelene kadar henüz bir endüstri olma durumuna erişememiştir. Amerikan Sinemasının endüstrileşme süreciyle bir karşılaştırma yapıldığı zaman, Türk Sinemasının benzer zorluklar karşısında kendisini yenileyemediğini ve bu zorluklar karşısında güç kaybettiğini görmekteyiz. Bu çalışmada, Türk Sinemasının bugüne kadar gerçek bir endüstri haline gelememiş olmasının nedenleri, gerek tarihsel bağlamda, gerekse son dönemlerde yapım ve hasılat artışlarıyla yaşanan olumlu gelişmeler bağlamında değerlendirilecek., bir kültürel iletim ve üretim aracı olarak sinemanın, kendi yaşam koşullarını Türkiye popüler kültürünün neresinde oluşturmaya çalıştığı tartışılacak. Kendi ekonomisine ihtiyaç duyan bir sanat olarak sinemanın popüler kültür içerisinde nasıl yer alması gerektiği ve bu popüler kültür değerlerini nasıl kullanması gerektiği sorularına yanıt aranacaktır. Finansal birikimin sektörde nasıl sağlanacağı ve tasarrufların sektöre yatırım olarak dönebilmesi için neler yapılması gerektiği tartışılacaktır. Türk Sinema tarihi boyunca varlığı açıklıkla görülebilen, sektörde

tasarruf ve sermaye birikimi ve bu birikimin yeniden sektör içinde tutularak yeni yatırımlara (yeni film yapımlarına) dönüştürülmesi güçlükleri ve bu durumun nedenleri önemli bir inceleme konumuzdur.

Üzerinde durduğumuz bu yaklaşımlar ışığında, tez çalışmamızın bölümlenmesinde şu yol izlenmiştir. Öncelikle, sinemayı ekonomik bir olgu olarak görmemiz nedeniyle, ekonomik - endüstriyel işleyiş, bu işleyişin kuramsal yapısı üzerinde durulmaktadır. Ekonomik faaliyet çerçevesinde ekonomi aktörlerinin davranışları, bu aktörleri bu davranışlara iten unsurlar ve doğru davranışlar için gereklilik gösteren doğru yaklaşımların neler olduğu üzerinde durulmaktadır. Bir endüstriyel oluşum içerisinde söz konusu ekonomi piyasası aktörlerinin davranış serbestisine sahip olmakla birlikte bu davranışların aktörün kendi iradesinden çok endüstriyel yapının kuralları ve gereklilikleri tarafından belirlendiği vurgulanmıştır. İşte ekonomik yapının bu işleyiş kuralları ve endüstriyel oluşum için gerekli kıldığı rasyonel davranışlar, endüstrinin organizasyonu ve bu organizasyonun işlerlik kazanmasını sağlamadaki önemini ortaya koymaktadır.

Ekonominin, kültürel ve sosyal boyutlarıyla toplumsal yapı içerisindeki anlamı, ekonomi, kültür ve sosyal yapının karşılıklı etkileşim süreçleri, ekonomik faaliyetlerin sosyal yapının içerisinde ne denli belirleyici ve yönlendirici bir unsur olduğu, kültür endüstrisinin (sinema endüstrisinin) oluşumunu saptayabilmemizde önemli çıkış noktamız olmaktadır. Bir yandan sanat ürünü olarak değerlendirdiğimiz sinemanın, ekonominin unsurları ve işleyiş kuralları açısından bakıldığında, bu kurallar ve işleyişin sinema üzerinde ne denli belirleyici bir rolü olduğunu görmekteyiz. Hatta kimi zaman, (veyahut çoğunlukla) sinemanın ürünü olan film içeriklerinde belirleyici bir rolü olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Bazen bir film, bir sanat ürünü olmaktan çok, bir ürünün uzatılmış ve genişletilmiş dramatik reklamı olarak karşımıza çıkar. Bu durumda film bize sanatsal bir kaygıdan çok, bir ürün ve onunla birlikte ve onun çevresinde kurulan yaşam tarzının (gerçekliğinin) reklamını satışını, yapmaktadır. Bu ürün kimi zaman bir mal ve hizmet markası, kimi zaman ise bir kültür yada ulusun egemenlik anlayışının sunumu olabilir. Örneğin bir “coca cola” şişesi acaba sadece soğuk ve serinletici bir içecek midir? İzleyiciye özdeşleme yaratan bir film kahramanının bu içeceği içmesi bizlerin algı düzeyinde ne tür yargı ve değerlerin

içselleştirilmesine yol açmaktadır? İşte sinemanın bu etki boyutuyla kullanımı, bizi sinemayı salt bir sanat olarak değerlendirmekten uzaklaştırmaktadır.

Sinema endüstrisinden yapım dağıtım ve gösterim gibi tüm ana unsurlarıyla bahsettiğimizde, ortaya çıkan işleyiş bizi bu unsurların bir eşgüdüm ve organizasyon içerisinde yer aldığı sonucuna götürmektedir. Ticari kaygı ve ekonomik gerekliliklerin belirlediği bu organizasyon yapısı, kendine ait kuralları ve işleyişi olan bir sistemin varlığına işaret etmektedir. Bu sistemin işlerlik kazanması ise sermaye, finansal birikim gibi bazı ekonomik değerlerin varlığını gerekli kılmaktadır. Adeta finansal birikim ve bu birikimin sinema için doğru kullanımı bir ülke sinemasının oluşabilmesi için kaçınılmaz bir gerekliliktir. Ancak bu durum birçok ülkede çoklukla finansal yetersizlikler nedeniyle sağlıklı bir işleyişe sahip değildir. Çalışmanın ikinci bölümünde yer alan ülke sinemaları üzerine değerlendirmelerle, bu sistemin işlerliğinin nasıl oluştuğu (yada oluşmadığı) hakkında örnekler vermek ve olumlu olan örnek yada örneklerle sağlıklı bir sinema endüstrisi modeli ortaya koymak amaçlanmıştır.

Bu örnekler de göz önüne alınarak bu endüstriyel oluşum koşullarının Türk Sinemasında ne ölçüde var olduğu yada hangi unsurların hangi dönemlerde gözlemlenip gözlemlenemediğine çalışmanın üçüncü bölümünde ışık tutmak amaçlanmaktadır. Geçmiş dönemler, Yeşilçam sinemasında yapımcılık ve dağıtıcılık faaliyetleri ve bu faaliyetlerin endüstriyel organizasyon açısından yeterliliği(?) incelenmektedir. Derlenen sayısal veri ve tabloların da faydalanılarak Türk Sinema endüstrisinin durumu ortaya konmaya çalışılmaktadır.

Bu bağlamda tezimiz genel olarak Türk Sinemasının ekonomik tarihini yazmak gibi bir genel amacı taşımaktadır. Toplanan niceliksel veriler yapılan röportajlar ve kaynak taraması sonucunda, önce belirttiğimiz gibi kronolojik açıdan Türk Sinema tarihi incelenmiş, daha sonra 90'lı yıllar sinemasının endüstriyel işleyişine ilişkin eksiklerin saptanması amaçlanmıştır.

Serdar ÖZKAYA

Mart 2004, İzmir

1. BÖLÜM: EKONOMİ VE TOPLUM

Ekonominin bir bilim dalı olarak toplumsal alanda tesis oluşu ve sosyal alanın diğer unsurlarıyla olan ilişkisi ve endüstrileşme-endüstriyel organizasyon süreciyle birlikte bir endüstri ürünü olarak sanat ve sinema inceleme konularımız olacaktır.

1.1 EKONOMİNİN TANIMI VE TEMEL UNSURLARI

İnsan, yaşamının devamlılığını sağlayabilmesi için bazı ihtiyaçlarını karşılaması gerekmektedir. Canlı bir varlık olarak insanın beslenme, barınma gibi temel ihtiyaçları bulunmaktadır ve bu tür ihtiyaçları karşılayabilmesi için gıda maddeleri, doğal yada insan yapısı barınaklar gibi fiziksel maddelere ihtiyaç duyar. İşte bu nedenle bu ihtiyaçlar “fizyolojik ihtiyaçlar”¹ olarak tanımlanır. Bu ihtiyaçların karşılanması insanlar için hayati bir önem taşır ve mutlak karşılanmaları gereklidir. Bir insanın birey olarak toplum içerisinde varolması ise, sosyal-kültürel, fizyolojik ihtiyaçlara göre daha karmaşık olgular olan bazı ihtiyaçlarının karşılanmasıyla gerçekleşir. Öğrenmek, eğitim, eğlence ve seyahat benzeri ihtiyaçlar ise bu gruba girer. Bunlar fizyolojik ihtiyaçlar kadar birincil önem arz etmese de insanlar için belirli tatmin sağlarlar. Bunlar ise “kültürel ihtiyaçlar”² olarak adlandırılırlar.

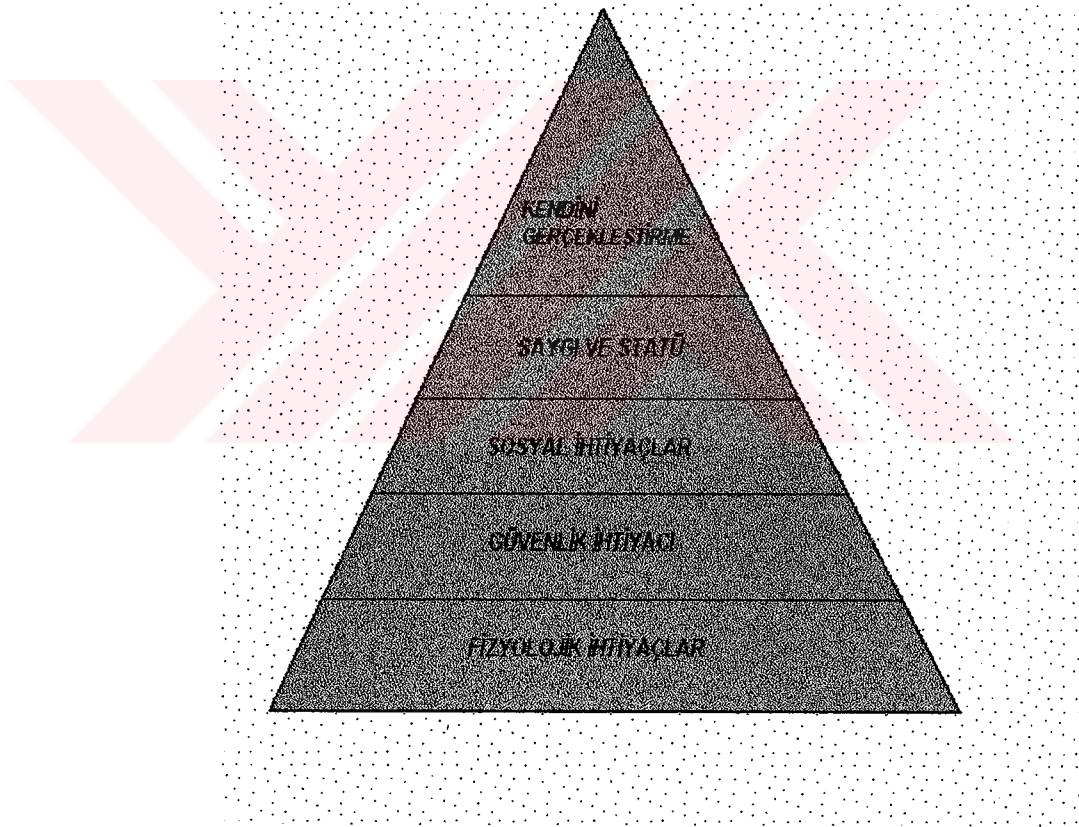
Bu basitçe yapılan ayrıma göre, bu ihtiyaçların karşılanabilmesi için gerekli olan madde ve olayların karşılanabilmesi, kimi zaman bireysel, kimi zamanda grup ve örgütsel çabalar gerektirir. İnsanoğlunun tarih öncesi dönemlerden bugüne değin izlediği gelişim-dönüşüm süreci ve tarihsel yol, insanın her iki tür ihtiyaçlarında da fiziksel değişim, çeşitlenme ve karmaşılaşmalara yol açmıştır. Basit bir örnek vermek gerekirse, daha önceleri insanlar besinlerini karşılayabilmek için avlanmak zorunda iken, günümüzde bu durumun yerini toplumsal işbölümü almıştır. Yani başka birileri bizim adımıza bizim besinimizi üretmektedir ve bu emeklerinin karşılığında bizden başka bir değer talep ederler. Geçmişte talep edilen bu değerler yine fizyolojik bir

¹ Tevfik Pekin, *Ekonomiye Giriş*, Bilgehan Matbaası, İzmir, 1995, s.1

² A.g.e., s.1

ihtiyacı karşılayacak olan mallar iken şimdi bunun yerini üzerinde toplumsal olarak uzlaşmış olan değerli kağıtlar (para vb.) almıştır.

İnsanlığın zeka kullanımlarındaki farklılaşma ve dönüşüm, yukarıda da değindiğimiz gibi insanlar için yeni ihtiyaçlarında doğmasına yol açmıştır. Toplumsal düzenin oluşumu beraberinde sosyal ve kültürel faaliyetleri doğurmuştur. Fizyolojik ihtiyaçları karşılanan bireyler aklın işleyiş dinamiği nedeniyle sürekli bir arayış içersine girmişlerdir. Öz gerçekleştirme diye tanımlanan bu kavramı Maslow “ihtiyaçlar piramidi” olarak tanımladığı hiyerarşik yapıda en üst noktaya koymuştur.



Tablo 1: Maslow'un İhtiyaçlar Piramidi ³

İşte tüm bu ihtiyaçların belirli bir sosyal organizasyon içersinde üretilen ürünlerle ve hizmetlerle karşılanmaları gerekir. Bu noktadan hareketle ekonomiyi, “kıt kaynakların insan ve toplum ihtiyaçlarını karşılayacak olan mal ve hizmetlerden

³ Nurel Üner, *İşletme Ekonomisi ve Yönetimi*, Beta Basım Yayım, İstanbul, 1995, s.263

hangilerinin üretime ayrılacağı ve üretilen ürünlerin kişiler veya gruplar arasında ne şekilde bölüşeceği konusundaki tercihleri inceleyen sosyal bir bilim”⁴ şeklinde tanımlayabiliriz. Yada “bir insan topluluğunda veya bir ülkedeki üretim, dağıtım ve servetlerin tüketim durumuyla ilgili olguların tümü.”⁵ şeklinde bir tanımda mümkündür.

1.1.1 EKONOMİK FAALİYET

İnsanların, ihtiyaçlarını gidermeye yönelik çabalarının toplumsal alan içerisinde gerçekleşir. Üretim ve tüketim boyutlarında gerçekleşmek üzere, bireyler ve insan grupları kimi zaman birbirine zıt çıkarları bulunmalarına karşın, birbirine bağlantılı ve bağımlı ekonomik faaliyetler içerisinde bulunurlar. Ekonomik faaliyetini yürüten insan, otonom ve tek başına varolan birisi değil, topluma ait birisidir. Ekonomik faaliyetler, farklı gelişmişlik ve uygarlık düzeyinde, üretim, mübadele, paylaşım ve tüketime ilişkin sosyal ilişkiler sisteminin gösterdiği farklı paylaşımlar şeklinde gerçekleşir.⁶

1.1.1.1.EKONOMİNİN TEMEL UNSURLARI

İnsan ihtiyaçlarını karşılayan kıt kaynakların yaratılması ve kullanımı için gerekli olan örgütsel faaliyet ve yöntemler bütünü ekonomik alanı oluşturmaktadır. Bu kıt kaynakların yaratım sürecinde üretim olarak tanımlanır. Üretimin gerçekleşmesi süreci ekonominin temel sorunudur ve kıt kaynakların üretimde ve tüketimde doğru kullanımı bireylerin karar alma ve bunları gerçekleştirme çabalarının üretim sonucunda tüketimde de insan ihtiyaçlarını en uygun şekilde karşılamasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu noktada üretimin karar alma sürecinde verimlilik ve rasyonellik gibi kavramların gerçekleştirilmesi önem kazanmaktadır.

⁴ Pekin, a.g.e., s.1

⁵ Meydan Larousse, cilt 6, s.144

⁶ Hüsnü Erkan, *Ekonomi Sosyolojisi*, Kardeşler Ciltvi, İzmir, 1995 , s. 28

“Toplumun kıt kaynaklarla (mallarla) donatımı ekonominin gelişme düzeyine bağlı olarak çeşitli derecelerde, çeşitli şekil ve yöntemlerle gerçekleştirilmektedir. Ortaçağın ekonomik yöntemleriyle günümüzün ekonomik yöntemleri, ekonomilerin gelişme düzeyleri çok farklıdır. Ortaçağda tarımsal üretim ekonomik sistemin özünü oluşturmakta, bunu el sanatları ve hizmetler tamamlamaktadır. Bugünün endüstriyel toplumlarında endüstriyel üretim ekonomik yaşamın odak noktasını oluşturmaya karşın el sanatları ve tarımın önemi büyük ölçüde azalmıştır. Ayrıca endüstri yanında hizmetlerin aldığı yeni biçim (eğitim, sağlık, eğlence gibi) büyük önem kazanmıştır.”⁷

Endüstri toplumuna geçişle birlikte tüm üretim biçim ve üretim organizasyonlarında değişimler gerçekleşmiştir. Emek yoluyla gerçekleşen tarımsal üretim tekniklerinin yerini makinelerle üretim tekniklerin almasıyla mal ve hizmet türleri niceliksel ve niteliksel olarak artmıştır. Çoklukla üretilmekte olan besin maddelerinin yerini sanayi ürünleri almıştır. Tarımsal üretim besin ihtiyaçlarının karşılanması gereği nedeniyle devam etmiş fakat toplam üretim içerisindeki payı azalmıştır. Fakat yeni üretim teknikleri sayesinde daha az toprakta daha çok ürün elde edilebilir hale gelmiştir. Sanayi toplumu içerisinde atıl kalan işgücü de yeni bir sektör doğurmuş, bu işgücü hizmet sektöründe istihdam edilmiştir. Günümüze kadar gelen süreç içerisinde tarım sektörünün payı gittikçe azalırken, yüksek bir orana sahip olan endüstriyel sektörünün de zamanla hizmet sektörü karşısında payı azalmıştır. Hizmet sektörünün bu büyüme süreci halen devam etmekte ve gelişen teknolojiler sayesinde dinamizmini her geçen gün artırmaktadır.

Tarım toplumunda emek yoğun üretim teknikleri kullanılırken, endüstri toplumunda bunun yerini sermaye yoğun üretim teknikleri almıştır. Hizmet sektörünün büyümesiyle birlikte ise sermayenin yerini enformasyona dayalı üretim teknikleri almaya başlamıştır.

⁷ Erkan, a.g.e., s.83

1.1.1.2. ENDÜSTRİLEŞME SÜRECİ

Ekonomide üretim faaliyetlerinin emek yoğunundan sermaye yoğun üretime yönelmesi sonucunda, sermaye bir üretim faktörü olarak endüstri toplumunun temel dinamiklerinin başında yer almıştır. Diğer üretim faktörlerinin üretim sürecinde nasıl kullanılacağı ve bu faktörlerin ortaya çıkan gelirden ne ölçüde pay alacağını belirleyen ve bu gelirden en yüksek payı alan sermaye faktörüdür. Bir anlamda sermaye yoğun üretim bunu gerekli kılmaktadır. Üretim artışının dolayısıyla endüstrileşmenin sağlanması için, üretim sonucunda ortaya çıkan gelirden yatırıma finansal kaynak aktarımı gereklidir. Bu aktarım gelirin bir bölümünün tasarruf edilmesi yoluyla sağlanır. Sermaye gelirden aldığı payın bir kısmını sonradan yatırıma dönüştürmek için tasarruf olarak ayırır. Burada önemli olan nokta, sermaye dışı faktörlerce gelirden alınan payın gereğinden yüksek olması durumunda bunun tasarruf yoluyla yatırıma dönüşmesinin daha uzun bir süreç izleyeceğidir. Sonuç olarak endüstrileşmenin ihtiyaç duyduğu dinamik ekonomik işleyiş zarar görmüş olur.

“Adam Smith’ e göre, tasarruf “geciktirilmiş bir tüketim” dir. Tasarruf geciktirilmiş tüketime eşittir. Sermaye birikimi arttıkça ülkenin zenginliği ve refahı da artar.”⁸

Sermayenin toplumsal ekonomik düzen içersindeki bu başat konumu⁹ nedeniyle toplumdaki sosyal sınıflarda dönüşümler oluşmuş, sanayi devrimi bütün üretim ilişkilerini temelinden değiştirmiş, üretim sürecinde “yabancılaşma” başlamış, usta-çırak ilişkileri giderek yerini işçi-işveren ilişkilerine ve daha sonraki dönemlerde ortaya çıkan ekonomik, sosyal ve siyasal sorunların ana kaynağı olmuştur¹⁰.

Sanayi devrimi ile birlikte başlayan süreçte emek yoğun çalışma, teknoloji yoğun çalışmaya dönüştü. Teknolojik gelişme ile otomasyonun artması ve seri üretim bantları, üretimde niceliksel artışa neden olmuş, tüm üretim faktörlerinin daha fazla üretime olanak verecek şekilde kullanılmalarını sağlamıştır. Seri üretim modeli talepteki ani düşüşler karşısında duyarlıdır. Özellikle bunalım dönemlerinde ücretlerin

⁸Ali Özgüven, *İktisadi Düşünceler-Doktrinler ve Teoriler*, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1992, s.84

⁹Burhan Ulutan, *İktisadi Doktrinler Tarihi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1978, s.21-22

¹⁰Akın İlkin, *Kalkınma ve Sanayi Ekonomisi*, Yön Ajans, İstanbul, 1988, s.188

yükseltilmesi, kredi olanaklarının arttırılması, ücretsiz kesime yapılan maddi yardımların arttırılması yoluyla talepteki ani düşüşler engellenebilir.¹¹

Bu yeni üretim biçiminin toplumsal ekonomik yapıda neden olduğu değişimler ve sosyal sınıfsal yapılaşmaların yanında toplumsal kültür üzerinde de dönüştürücü etkisi olmuştur. Daha başka bir deyişle kültürün bireyler arasında dolanımı ve aktarım yolları değişmiş ve birey-birey arası etkileşimlerin yerini kültürün kitlesel olarak üretilmesi ve tüketilmesi almıştır.

Sanayi toplumuyla birlikte oluşan sosyal sınıflaşmaların ortaya çıkardığı yeni yönetim ve iktidar anlayışları, egemen olan ve bağımlı olan arasındaki ilişkinin ve konumlarının tesis edilmesinin araçları olarak zorlayıcı yöntemleri geçerli görmemekteydi. Farklılaşmış insan ilişkileri sistemi sonucunda bu sistemin kontrol araçları da farklılaşmış olacaktır.* Endüstriyel üretimde kullanılan teknolojilerin yarattığı üretim ve tüketim biçimleri bu ürünlerin üretim ve tüketimlerine karşı bireylerin yabancılaşmalarına neden olmuş, üretim ve tüketim gerçek bir ihtiyacın karşılanması olgusu olmaktan çok üretilen kültürlerin yarattığı “şey” leri karşılayan olumlayan durumlar halini almıştır. Sanayi ürünlerinde oluşan standardizasyon ve ürünlerin tıpkılığı durumu yine aynı şekilde kitlesel olarak tüketilmeleri amacıyla üretilen kültür ürünlerinin de tıpkılığının gerekliliğini sağlamıştır. Kültür kitlesel olarak üretilip bireylerin ortak tüketimlerine sunulurken bireylerin oluşturduğu toplumu homojenleştirme işlevi görmeye başlamıştır.**

Sanayi devriminin üretim biçimleri sonucunda toplumsal yapı köklü olarak bir dönüşüme uğramıştır. Söz konusu dönüşüm endüstriyel üretime katılan üretim faktörlerindeki değişimle birlikte tüm üretim biçimlerini değiştirmiş, bu durumun

¹¹ Robin Murray, “Fordizm ve Post – Fordizm”, Yeni Zamanlar, (Editör: S. Hall, M. Jacques), Ayrıntı Yayınları, İstanbul: 1998, s.43

* Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için Bkz., Ünsal Oskay, XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri, Der Yayınları, İstanbul, 1993, s. 240

** Bkz. a.g.e. s. 239-252. [Burada Oskay, kültürün kitlesel üretimi ve tüketimi dolayısıyla kitle kültürünün oluşturulması, Adorno ve Horkheimer’in çalışmalarından da örnekler vererek, kültürün toplumsal yapı içerisinde gördüğü işlevi açıklamaktadır. Bu noktada bizim için asıl önemli olan kültür ürünleri endüstrilerinin oluşturulması ve üretim-tüketim biçimlerinin nasıl şekillendiğinin anlaşılmasıdır. Endüstriye sahip olan egemen sınıfın kültür endüstrilerini hangi amaçla kullandıklarını anlamak, kültürün toplumsal bağlamda nasıl bir işlev gördüğünün de anlaşılmasını sağlayacaktır. Böylece sinema endüstrisinin de varlığının kitle kültürünün oluşumu/oluşturulması sürecinde nasıl bir gereklilik arz ettiği daha açıkla tasavvur edilebilmektedir.]

toplumsal sınıfsal yapıya da yansımaları sağlamış ve böylece toplumu oluşturan kültür ve kültürün üretim-tüketim biçimleri de dönüşmüştür.

Endüstrileşmiş toplumlar; tarıma dayalı geleneksel toplumu geride bırakarak, teknolojisi, ekonomisi, sosyal ve kültürel sistemleri tamamen eskisinden farklı bir toplum yapısı yaratmıştı.¹² Bu yeni toplum yapısı durağan değildi. İçerdiği teknoloji ve ortaya çıkan yenilenmelerle birlikte kendi içinde sürekli gelişip değişiyordu.

1.1.1.3 ENDÜSTRİYEL ORGANİZASYON KAVRAMI

Eksik ve aksak piyasa dengelerine ilişkin analizler tam rekabet yaklaşımına olan güveni sarsınca, John Maurice Clark tam rekabet kavramının getirdiği sınırlamaları aşmak amacıyla, hiç var olmadığı gibi belki de hiç var olmayacak olan tam rekabet yerine işleyebilir rekabet kavramını ikame etmiştir¹³. Bu ikame sürecinde özellikle kamu politikası amaçları güdülmüştür. Clark işleyebilir rekabeti, rekabetin gerçekleşebilir, aynı zamanda istenilir olan şekilleri olarak tanımlamıştır. Bu kavram birçok iktisatçı tarafından geliştirilmeye çalışılmış, yenilikçi ve dinamik bir süreç olarak ele alınan işleyebilir rekabet kavramı daha sonra etkin rekabet olarak adlandırılmıştır.

Endüstriyel Organizasyon teorisi özellikle üç değişken üzerinde yoğunlaşmakta ve rekabeti bu üç değişken yardımıyla araştırma konusu yapmaktadır.¹⁴

1. Piyasa yapılarının rekabete uygunluğunu test eden piyasa yapısı testi
2. Davranışların rekabete uygunluğunu test eden piyasa davranışları testi
3. Sonuçların rekabete uygunluğunu test eden piyasa sonuçları testi.

Özetle, bu teoriye göre firmanın pazardaki başarısı, firmanın rekabet ettiği yapıyı, davranışı ve performansı içeren endüstri çevresinin özelliğine dayanmaktadır.

¹² Hüsnü Erkan, *Bilgi Toplumu Ve Ekonomik Gelişme*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1997, s. 7

¹³ İzak ATİYAS, "Rekabet Politikasının İktisadi Temelleri Üzerine Düşünceler", *Rekabet Dergisi*, 2000, No:1, s.25-47

¹⁴ Hakan ÇETİNTAŞ, O, "Küreselleşme Sürecinde Türkiye'nin Rekabet Politikası ve Rekabet Gücü: Demir-Çelik Sektörünün Rekabet Gücü Analizi", (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İktisat Anabilim Dalı, İstanbul, 2000, s. 28-29

Günümüzün modern, teknolojik ve ekonomik koşulları, büyük organizasyonlar içinde çalışılması durumunda endüstri toplumunun ayakta kalabileceğini ortaya koymaktadır. Başka bir deyimle modern 'endüstri toplumu için organizasyonun önemi büyüktür. Fakat "organizasyon" kavramında bazı belirsizlikler söz konusudur. Hapishaneler, okul, hastane, işletme ve orduya kadar uzanan çeşitli kuruluşlar organizasyon kavramının kapsamına girmektedir. Genel tanım, "bir amaca yönelik sosyal kuruluşlar" şeklinde yapılmakta, ancak bu tanımla organizasyonların özellikleri kapsamamaktadır.

1.1.2 EKONOMİK DAVRANIŞ VE UNSURLARI

Ekonomik davranışlar, belli bir ekonomik durumun, ekonomik açıdan önemli görülen amaca uygun bir son duruma doğru dönüşümünü sağlayan davranışlardır. Ekonomik davranışlar, bir yandan ekonomik bir amacın (kazanç, fayda v.b.) ve diğer yandan bu amaca ilişkin kültürel değer ve normların varlığı ile belirlenir. Ekonomik davranış, bazı durumlarda kıt kaynaklardan yararlanmaya yönelik atak (aktif), bazen ise davranış gösterilmemesi durumunda, oluşacak zararı önlemeye yönelik savunmacı bir tutum şeklinde oluşur. Bu durumda davranışları uyarıcı etkilerin, yarar ve külfetleri dikkate alınmaktadır.

Ekonomik davranışlar, yalnızca içsel olarak değil, aynı zamanda davranışın akış sürecinin dışında kalan gelir, sosyal grup ve kurumlar gibi dışsal değişkenler tarafından birlikte belirlenir.

Bu açıklamaların gösterdiği gibi ekonomik davranışlar, belli rollere bağlı olarak oluşan sosyal davranıştır. Burada ekonomik açıdan önemli olan, insan-insan ilişkilerinin karşılıklı olarak kendini göstermesidir. Fakat ekonomi teorisi, izlediği rasyonellik varsayımına dayanarak ekonomik olayın sosyal boyutunu soyutlama yolunu tercih etmektedir. Ancak bu durum bile, ekonomi biliminin sosyal bir bilim dalı olduğu gerçeğini ortadan kaldırmaz.

1.1.2.1 MOTİF VE MOTİVASYON

Motif (güdü), insanları belli bir davranışı yapmaya yönelten psikolojik durumlardır. Bu psikolojik durum, uyarıların (dürtülerin) belli bir birikim düzeyiyle birlikte, insanı belli bir davranışı yapma yönünde harekete geçirir.¹⁵ Motifler, akla dayanan unsurlardan değer sistemleri ve duygulara kadar uzanan unsurların bileşiminden oluşur. Bu bileşimlerin toplamı, motivasyon gücünün etkisini belirlemektedir, insanların sahip oldukları motiflerin bir kısmı doğuştan varolmakta, bir kısmı ise sosyalleşme süreci içinde öğrenilmekte ve kazanılmaktadır. Doğuştan gelen motifler, temel ve birincil, sonradan kazanılanlar ise ikincil motiflerdir. Doğuştan gelen motifler, davranmak ya da davranmamak yoluyla belli avantajlardan yararlanma ve dezavantajlardan kaçma eğilimleridir. Ancak, belli motifler, zaman içinde öğrenilmekte ve alışkanlıklara dönüşmektedir. Alışkanlık durumuna gelen motifler, süreklilik ve kalıcılık özelliği gösterir. Böylece insan davranışları için merkezi bir özellik kazanır. Ancak yeni bir motifin kalıcı olarak yerleşmesi, eski bir motifin yerine geçerek onun yok olmasına neden olur.

Bir insanın belli bir anda sahip olduğu çeşitli motiflerden bazıları güçlenme, bazıları zayıflama, bazıları yok olma eğiliminde olabilirler. Söz konusu insan davranışı, bu farklı eğilim içindeki motiflerin ortak sonucudur.

Motiflerin özelliklerini aşağıdaki gibi özetleyebiliriz:¹⁶

1) Motifler, kişi davranışlarının yönlenmesine hizmet ederler.

2) Motifler, tek başına ve soyut bir biçimde varolmayıp, diğer motiflerle

birlikte sıkı bir bütün oluştururlar. Bu nedenle davranışlar tek bir motiften değil, motif sistemleri tarafından belirlenir.

¹⁵ Erkan, a.g.e, s.44

¹⁶ Bourne Lyle E. and Extrand Bruce R., *Psychology: Its Principles and Meaning*, Holt Rinehart Winston, Colorado, 1985, s. 191

3) Motif ve motif sistemlerinin yapısı, farklı sayı, olgunluk ve yoğunlukta motifleri içerir. Bunların oluşturduğu bütün içinde motifler çeşitlenir.

4) Motiflerin biçimlenmesi, ihtiyaçların oluşmasına yol açar. Ancak, belirgin bir motif dolayısı ile ihtiyaçlara ilişkin bir hiyerarşi belirlemek mümkün değildir.

5) Motifler bir değişim süreci içinde bulunurlar. Bu değişimler, insanların göreceli ihtiyaç hiyerarşisini etkiler.

Bir davranışın yapımıcısının, kendi davranışına (sahip olduğu motiflere bağlı olarak) geçerlilik kazandırması, motivasyon olarak bilinmektedir. Bu geçerlilik kazandırmanın, şekli-rasyonelliğe dayandırılması durumunda davranışın rasyonelliği sağlanır. Motifler bir davranış uyarıcı ve yönlendiren bireysel değişkenlerdir. Buna karşın motivasyon, belli bir kimsenin bir genel duruma ilişkin bilgisine bağlı olarak oluşturduğu motiflerin toplamıdır. Bunlarla ilgili kimsenin söz konusu durumu, koruma veya değiştirme amacının gerçekleştirilmesine yöneliktir. Böylece motivasyon, bir davranış sürecinin temelindeki yönlendirici unsurlar toplamıdır.

Bir motivasyonun yerleşmesi oldukça karmaşıktır. Zira, motivasyon bireysel unsurlarla, sosyal statü ve sosyal kontroller tarafından birlikte belirlenir. Kişi ve grupların sahip olduğu motivasyon yapıları, çeşitli motivasyon tiplerinin birlikte etkisi sonucu oluşur.

Temel motivasyon tipleri şunlardır:¹⁷

1) **Duygusal motivasyon yapısı:** Bunlar hırs, rekabet, sempati ve antipati gibi unsurlara dayanırlar.

¹⁷ Pareek Udai , "A Motivational Paradigm of Development", *Journal of Social Issues*, Vol:XXIV, No:2, 1968, s. 115-116

2) Geleneksel motivasyon yapısı: Bunlar yaşam alışkanlıklarından kaynaklanır.

3) Değer sistemlerine dayalı motivasyon yapısı: Bunlar dini, etik ve politik değer yargılarından kaynaklanır.

4) Amaçlara dayalı motivasyon yapısı: Bunlar belirlenen amaçların gerçekleştirilmesine yönelik olarak oluşur.

Ekonomik motivasyon yapısı, belli bir tercih yapısının oluşumunu gösteren ve görece olarak kararlı içsel bağlantılara sahip motif sistemlerinden oluşur. Burada çeşitli ağırlıkta ve farklı geçerlilik düzeyindeki motif sistemleri toplamı, ekonomik tercih yapısının oluşumunu sağlar.

1.1.2.2. RASYONELLİK VE RASYONEL DAVRANIŞ

İlk olarak kıta Avrupa’da fikri alandaki değişimler sonucunda insan aklını varoluşun kaynağı olarak değerlendiren bir düşüncenin yansıması olarak “Rönesans” döneminde ortaya çıkmıştır. Rasyonalizm, basitçe akla uygun davranış biçimlerinin benimsenmesi olarak tanımlanabilir. Bununla birlikte rasyonalizm, sadece akla dayanan bir şeyin özelliği, vahye dayanan sistemlere karşıt olarak akla dayanan sistem şeklinde tanımlanmaktadır.¹⁸ Yani rasyonel davranış, akla uygun davranış anlamına gelmektedir. Felsefe alanında oluşan bu düşünce diğer bilim alanlarını olduğu gibi ekonomi bilimini de etkilemiş, bakış açısını değiştirmiştir. Ekonomi teorisi, insanların ekonomik amaçlarına ulaşmak için rasyonel davrandığı varsayımında bulunur. Ancak bir insanın rasyonel davranabilmesi için;¹⁹

1. Belirlenmiş belli amaçlardan yola çıkması,

¹⁸ Meydan Larousse, cilt 16, s. 430

¹⁹ Erkan, a.g.e., s. 34

2. Karar verme durumundaki insanın mevcut seçenekler içinde en uygununu belirlemesini sağlayacak tam bilgiye (enformasyona) sahip olması,
3. Rasyonelliğin derecesini belirleyecek ölçütlerin bulunması,
4. Kişi tercih ve davranışlarında çelişkisiz ve kesin bir tercih düzenine bağlı kalması (tercihlerde geçişlilik ve tutarlılık) gereklidir.

Ekonomide piyasa aktörlerinden birisi olarak insanın doğası gereği rasyonel davrandığı varsayılır. Örneğin tüketici faydayı, üretici karı maksimumlaştırmak için rasyonel davranma durumundadır. Zira kıt kaynaklarla mümkün olan en iyi sonucu alabilmek için, bu kaynakların belli amaçlar doğrultusunda planlı bir biçimde kullanılması gereklidir. Klasik ekonominin temel varsayımı olan insanların hep rasyonel davrandığı varsayımının gerçeklerden uzak olduğu görülmüştür. Ekonomik alanın çok boyutlu ve karmaşık yapısı insan davranışlarının temelindeki motivasyon sistemlerinin de karmaşık olmasına yol açar. Bu nedenle ekonomik alanda tam rasyonellik hiç bir zaman söz konusu değildir Aksine, ekonomik faaliyet içindeki insan: gelenek, alışkanlık ve normlara bağlı olarak rasyonel olmayan (irrasyonel) davranışlar gösterir. Rasyonellik, gerçek ekonomik faaliyetin açıklaması veya gerçek davranışın göstergesi olmaktan çok. ekonomik uğraş içindeki insanın. sürekli olarak belli ve açık bir amaca yönelirken, belli sınırlamalar içinde en uygun başarıyı yaratmaya yönelik çaba içinde olması demektir. Örneğin rasyonel davranan girişimci, belli bir kaynak ile mümkün olan en yüksek getiri veya belli bir getiriyi mümkün olan en düşük kaynakla gerçekleştirme uğraşı içindedir Böylece modern toplumda karar birimlerinin davranışlarında ortak bir eğilim olarak, ekonomik davranışın gittikçe akılcılaşması. benzeşmesi şeklinde rasyonelleşme gözlenir. Zira karmaşık ve dinamik toplum yapısı içinde kaynak kullanımında etkinliğin sağlanması ancak bu yolla gerçekleşir. Bu şekilde rasyonelleşme. toplumsal yapıya bağlı olarak kurumlaşırken belli alanlarda ölçülebilmesi için, normatif ölçütler geliştirilir Normatif ölçütler davranış normu olarak şekillenir, ve böylece rasyonellik belli kısı ve mesleklere bağlı rol davranışları şeklinde kendini gösterir. Ancak klasik ekonomi teorisi, model teorilerin düşünsel ve ideal

yapısına uygun davranış modeli olarak ekonomik insan (homo-economicus) yaklaşımını benimsemiştir. Ekonomik insan davranışı, tam bilgiye dayalı olarak tercihlerde geçişlilik ve tutarlılığın gerçekleştirildiği ideal-düşünsel bir davranış türüdür. Burada davranışın sosyal boyutu ve sosyal etkiler dışlanmıştır. Bu düşünsel-ideal ekonomik insan, çevresel gecikmelere karşı gecikmesiz ve en doğru şekilde tepki gösterir. Bu şekilde davranan ekonomik insan kendi çıkarını maksimumlaştırır.²⁰

1.2. TOPLUMSAL AÇIDAN EKONOMİNİN DİĞER ALANLARLA İLİŞKİSİ

Ekonomi ve kültür arasındaki ilişkiler sosyoloji ve siyaset bilimi temelli kuramların hepsinde uzun boylu olarak tartışılmıştır. Sinemanın ekonomi ile ilişkisini anlayabilmek için önce ekonominin kültür ile ilişkilerini ve kültürel bir dışa vurum olarak sanat kavramı-sanat eseri nedir sorusunun cevabını irdelemek zorunludur. Önce kültür-ekonomi ikilisini inceleyecek, sonra kültür-sanat ilişkisine göz atacak ve en son da bu yolun sonundaki durak olarak ekonomi-sinema ilişkisine varacağız.

1.2.1. EKONOMİ VE KÜLTÜR

Bir toplumsal sistemi oluşturan, ekonomik, sosyal ve kültürel alt sistemlerden ekonomi ve kültürün karşılıklı etkileşimleri, ekonominin kültürün ticari boyutlarını nasıl belirlediğini ve hatta kültürün dönüşümüne nasıl bir etkide bulunduğu üzerinde durulmaktadır.

1.2.1.1. GENEL ANLAMDA KÜLTÜR KAVRAMI ÜZERİNE

Sözcük olarak kültür, *“bir toplumda geçerli olan ve gelenek halinde devam eden, her türlü duygu, düşünce, dil, sanat, yaşayış unsurlarının tümü, belli bir*

²⁰ Bkz. Sargent, T. & N. Wallace, “Rational Expectations and the Theory of Economic Policy”, *Rational Expectations and Econometric Practica*, (edit) R. Lucas and T. Sargent, Vol.1, Minnesota, 1981

konuda edinilmiş, geniş ve sistemli bilgi” şeklinde tarif edilmektedir.²¹ Antropoloji bilimlerinin kültür sorunlarıyla uğraşan dalına, bugün, “etnoloji” veya “sosyal-kültürel antropoloji” adı verilmekte olup, bu alandaki kültür sözcüğü, günlük dilimizdeki “kültür” sözcüğünden çok daha geniş kapsamlı bir kavram olarak, hars ya da uygarlık anlamında kullanılmaktadır. Kültür, en geniş sınırlarına sosyolojik çerçevede ulaşmakta olup, buradaki anlamıyla “bir yaşama biçimi”dir. Bir topluma özgü bütün ifade ve etkileşim biçimleri bu tanımda yer almaktadır. Bu anlamda kültür, insan olarak belli bir toplumda öğrendiklerimizle yapıp ettiklerimizin bir toplamı sayılabilir. Bu bakımdan ne yediğimiz, ne içtiğimiz, ne okuduğumuz, neye/nelere öfke duyduğumuz, neye ve nelere sevgi ve sempati ile baktığımız, ait olunan grup, küme ya da toplumu karakterize etmektedir. Toplu yaşayan her canlı türünün kültürü yoktur. Sözcüğü arı ve karınca gibi böcek türleri toplu yaşarlar fakat kültür yaratamazlar. Örneğin, arının düzgün altıgen biçimindeki kovan hücrelerinin boyutları son yirmi beş milyon yılda bir mikron bile değişmemiştir. Bazı maymunlar yavrularına bazı becerileri öğretir, ama bir dil ve kültürden yoksun oldukları için bu becerileri çok sınırlıdır. Evcil bazı hayvanlarla kuyruksuz maymunlar oldukça karmaşık bazı becerileri öğrenebilir, ama bunları kendi yavrularına aktaramazlar.²²

Sosyal bilimciler 166 farklı tanımı olan kültür kavramı hakkında; “bir kavramın bu kadar çok tanımı varsa onun tanımlanamayacağını kabul etmek gerekir” diyebiliyorlar. Bu bağlamda da, kültür sözcüğünün oldukça zengin, uzun ve ilginç bir tarihçesi vardır.

Günlük konuşmalarımızda ya da sanat ve bilim çalışmalarında kullandığımız kültür sözcüğü, Latince kökenli olup Türkçe’ye Fransızca’dan geçmiştir. Latince *cultura*, toprağa bir şeyler ekip ürün almak, üretmek anlamlarında kullanılıyordu. Voltaire Fransız Devrimi öncesinde *culture*’ü insan zekâsının oluşumunu ve gelişmesini belirleyen bir terim olarak kullanınca, sözcük değişik bir anlam kazanmıştır. Fransızca’dan Almanca’ya önceleri *cultur* daha sonraları kültür biçiminde geçen sözcük zamanla bütün Avrupa dillerine yayılmış, İngiliz antropologu Tylor, 1871’de ona bilimsel bir içerik kazandırınca da önemi gittikçe artan bir kavrama ve aynı zamanda bir

²¹ Meydan Larousse, Kültür maddesi, cilt. 12, s.134

²² Bozkurt Güvenç, Kültürün ABC’si, İnkılap yay., İstanbul, 1999, s.5

uğraş alanına dönüşmüştür. Voltaire, Culture sözcüğünü, insan zekasının oluşumu anlamında, Almanlar, uygarlık ve kültürel evrim karşılığında kullanılmışlardır. Ancak, XIX. Yüzyılın ikinci yarısı ile XX. Yüzyılın ilk çeyreğinde Fransızlar ve İngilizler, uygarlık sözcüğünü kültüre tercih etmişlerdi.²³ Nereden ve neresinden bakılırsa bakılsın kültür kavramının tümü için ortak olan kimi tanımlamalar vardır ki bunlardan ilki kültürün organik olduğu, bir başka deyişle değişimin ve buna bağlı olarak etkileşim içinde olduğudur. Her canlı varlık gibi yaşlanır, etkinliğini ve hareket becerisini kaybeder ve sonuçta işlevini tamamlayarak yok olur. Buradan hareketle, hiç bir kültür ögesinin hareketsiz ve durağan olduğunu söyleyemeyiz. Çünkü kültür kavramının varlığı için temel etmen, bir insan topluluğu ve onu oluşturan aile ve bireylerin varlığıdır. Kaynaklara baktığımızda öncelikle şunu fark ederiz: Bütün kültür öğeleri, kültürel var olanlar (en soyuttan, en somuta dek), insan tarafından var edilmiştir. Yani kültürün temel kaynağı insandır.²⁴ Kültür örüntüsünü oluşturan her düşünce, her kurum, her nesne insan tarafından yaratılmıştır.

Eğitimcilere göre kültür, eğitim yoluyla kazanılan içeriktir. Eğitim ise, bu muhtevayı kazandıran süreçtir. *“Eğitimsiz kültür, kültürsüz eğitim”* düşünülemez.

Günlük dilde kültür: eğitim-öğretim süreci, bu sürecin kazandırdığı, genel ve mesleki kültür, İslam Kültürü, spor kültürü vb. Anlamında kullanılır.

Bilim ve felsefede kültür, insanların ve toplumların yapıp, öğrenerek kazandığı her şey (tutum, davranış ve değerler), kısaca uygarlık (medeniyet) anlamında kullanılmaktadır.

Kültür, genel bir biçimde ve uygarlıkla eşanlamlı olarak, *“insan türünün hayatını, yaşam tarzını tüm diğer yaşam tarzlarından ayıran unsurlar bütünü”* diye ve daha özel olarak da, *“bir uygarlığı meydana getiren değerler toplamı”* şeklinde tanımlanabilir.

Bir diğer ifade ile **kültür,** bir toplumun; gelenek, görenek, sanat, düşünce yapısı, tarihsel birikim ve sosyal kurumlar gibi varlıklarının tümünü kapsayan ve bireyleri arasında duyuş ve düşünüş birliğini sağlayan, şekillenmiş, kolektif maddi ve manevi değerleridir. Her kültür ilkin öz gücüyle, özünde barındırdığı gizli güçle gelişir

²³ Bkz. A.g.e., s. 29

²⁴ Doğan Özlem, *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986, s. 21

ve süreklileşir. Bununla birlikte, tek bir kültür özünü tümüyle öbür kültürden soyutlayarak gelişemez. Bu nedenle her kültür, gelişmesini sürdürebilmek için, öbür kültürlerin kazanımlarından yararlanmak ister.

Kültürle ilgili olarak karşımıza çıkan bazı kavramlar olan; kültürleme, kültürlenme, ve kültürleşme süreçleri ile kültür aktarımı, kültür yitimi, kültür şoku ve hakim kültür kavramlarından kısaca bahsetmek istiyorum:

Kültürleme: toplumların kendisini oluşturan bireylere belli bir kültürü aktarma, kazandırma, toplumun istediği insanı eğitip yaratma ve onu denetim altında tutarak, kültürel birlik ve beraberliği sağlama, bu yolla da toplumsal barış ve huzuru sağlama sürecidir. Kültürleme süreci bireye, hayatı boyunca kolay kolay değiştiremeyeceği bir kişilik yapısı kazandırır. Kültürleme, toplumsallaştırma (sosyalizasyon) ve eğitim süreci olarak da tanımlanabilir.

Kültürlenme: okul öncesinde, ailede başlayıp okul dönemi sonunda da da etkinleşen kültürlenme, değişik aile, eğitim, okul, meslek, bölge (alt kültür) çevrelerinden kalkıp belli yer ve zamanlarda bir araya gelen, birbirini etkileyen, akran grupları arasındaki kültür etkileşimidir “Kültürleme”; varolanı iletirken, “kültürlenme”; yepyeni kültür kalıpları oluşturur, kültürel değişim sürecinin ana kaynağıdır.²⁵

Kültürleşme sürecinde, iki ya da daha çok kültür, karşılıklı etkileşim sonucu değişime uğrar, yeni sentezler, dinamik bileşkeler yaratırlar. Çağımızda sözü edilen “globalleşme” (küreselleşme) budur. Birey ve gruplar olarak, kültürleşmeyi tamamen önlemek mümkün değildir.²⁶

Aynı bağlamda ve yaklaşık olarak aynı anlam içinde, bir toplumsal gruba ait olan bilginin, yerleşik söylemlerle semboller, düzeninin diğer kuşaklara iletilmesi süreci ise **kültür aktarımı** diye tanımlanır.

Yine, özellikle kültürlenme söz konusu olduğunda, bir kültürel grubun üyelerinin başka bir kültürle temas içine girdikleri zaman kendi kültürlerini ya da geleneksel kültür değerlerini tümünden ya da bir bölümüyle yitirmelerine **kültürsüzleşme** veya **kültür yitimi** denir.

²⁵ Bkz. Güvenç a.g.e. s.35

²⁶ Özlem a.g.e., s. 63

Aynı şekilde, bir İnsanın kendi kültürüne yabancı bir kültür, tümünden farklı bir değerler ve normlar sistemi içine girdiği zaman, yaşadığı yolunu kaybetmişlik, şaşkınlık veya yönsüzlük duygusuna **kültür şoku** adı verilmektedir.

Öte yandan, modern toplumlarda, farklı, hatta çoğunluk rekabet halindeki kültürler ve alt kültürlerin varlığı dikkate alındığında, kendi kültür değerlerini, davranış veya yaşam tarzını ve dilini, sahip olduğu siyasi ve iktisadi güç sayesinde, diğer kültürlerle empoze edebilen kültür, **hakim kültür** olarak tanımlanır.

Bir kültür, ne denli gelişkin ve ne denli yaygın olursa olsun, bir başka kültürden üstün sayılmaz. Hangi amaçla olursa olsun, kültürler arasında gelişmişlik-gelişmemişlik ya da ilerilik-gerilik değerlendirilmesi yapılmaz; kültürler, üstlük altlık ilişkisine sokulamaz. Kültür hakkındaki bilimsel tartışmada üzerinde görüş birliğine varılan konulardan biri de, kültürel gelişmişlik ya da gelişmemişlik savının görece oluşudur. Her bütün kültür, içerisinde bulunan parça ya da alt kültürlerden oluşur; bunlar arasında gerçekleşen sürekli etkileşimle ve güncel koşullara göre biçimlenir. Kültür kavramında bir sentez çabası içine girdiğimizde; antropolog'lar kültürü 4 temel kavram üzerinde yoğunlaştırarak açıklamaktadırlar. Bunlar:

1. Kültür, bir toplumun, yada bütün toplumların uygarlık birikimidir,
2. Kültür, belli bir toplumun kendisidir,
3. Kültür, bir dizi sosyal süreçlerin bileşkesidir,
4. Kültür, bir insan ve toplum kuramıdır.²⁷

Sonuç olarak da **kültür** kavramı, toplumun yüzlerce, binlerce yıldan beri oluşturduğu ortak amaçların, beklentilerin, değerlerin, inançların, duygu ve düşüncelerin, özetle ortak davranış kalıplarının depolandığı, saklandığı soyut bir kavram olup, **toplumsal bellek** olarak da kabul edilebilir.

²⁷ Halit Yıldırım, Uygarlık, Kültür ve İnsan, http://historicsense.com/Archive/Fener64_1.htm, 02.02.2004

1.2.1.2 EKONOMİ VE KÜLTÜR İLİŞKİLERİ

Kültür yani tavırlar, değerler ve inançlar toplamı bireylerin davranışları ve ulusların gelişiminde önemli bir role sahiptir. Yönetimin dünyaca ünlü isimlerinden Michael Porter ekonomik gelişme ve ekonomik kültür arasında karmaşık bağlar olduğunu savunmaktadır²⁸. Porter'a göre, bir ulusun refah düzeyinin kendi parasal, doğal ve insan gücü kaynaklarını kullanmadaki üretkenliğine bağlıdır. Üretkenlik rekabetçi olabilmenin temeli ve firmaların ait oldukları ülke onların hem üretim kalitelerini hem de üretim verimliliklerini belirler. Ancak, günümüzün global ekonomisi, firmaların dünyanın her yanında benzer verimlilikle çalışmasını mümkün kılar, böylece verimlilikte geleneksel farklılıklar ortadan kalkmış gibi görünmektedir. Bu noktada kuruluşların yerli ya da yabancı olması, ülkenin tarım ya da sanayi toplumu olmasının önemi kalmaz. Esas belirleyici unsur, bir ülkenin verimliliğin vatandaşlarının refah düzeyini belirleyen temel unsur olduğunu anlama ve bu çerçevede örgütlenebilme yeteneğidir. Porter'a göre, düşük kaliteli ürünleri gelişmemiş yöntemlerle üreten kuruluşların aslında ulusal verimliliği düşürdüğü gerçeği gözden kaçırılmamalıdır. Öte yandan yeni teknolojiler ve gelişmiş yöntemlerle üretim yapan yabancı kuruluşlar da üretkenliği ve buna bağlı olarak ücretleri artırır.

Bazı ulusların üretken olmayan bir kültüre sahiptirler, askeri rejimlerle yönetilen ülkelerin kendi kabuklarına çekilerek, güç kullanarak ilerlemeyi engellediğini belirten yazar aynı şekilde gelir dağılımının eşitsiz olduğu gelişmekte olan ülkelerde de iş ahlakının bulunmayışını, çalışanın ödüllendirilmemesinden kaynaklandığını öne sürmektedir. Yeni ekonomi o kadar güçlü ki, ekonomik kültür artık karşı konulamaz bir durumdadır. Sorun artık bir ülkenin değişip değişmeyeceği değil, ne kadar büyük bir hızla ekonomik verimliliğini artırabileceğindedir. Gelişmekte olan ülkelere, eski nesil değişime karşı dirense de, yeni yöneticiler dünyanın her yerinde verimliliği artırmaktan başka tercihleri olmadığını bilincindedir. Bu yüzden kültürel farklar ve inançlar ne olursa olsun global ekonomi tüm kültürleri ekonominin değerleri, becerileri ve kurallarına uymaya mecbur bırakacaktır.

²⁸ Bkz. Michael Porter, *The Competative Advantage of Nations*, Free Press New York, 1990, s. 74

1.2.2. EKONOMİK ALAN VE SANAT İLİŞKİLERİ

Sanatı önce bireysel bir etkinlik olarak, yaratıcılık eylemi anlamında tanımlayıp ardından onun ideolojik yanını ve elbette onun ekonomik bir değer olarak ifade ettiklerini bu bölümde tartışacağız.

1.2.2.1 YARATICILIĞIN DIŞA VURUMU OLARAK SANAT

Antik kültürde sanat, tarih, şiir, komedi, tragedya, müzik, dans ve astronomiydi. Her biri kendi etkinlikleri, motivasyonları ve ürünleriyle evren içinde kendimizi tanımlayabilmemiz için vardılar. 13. yüz yılla birlikte sanat, evreni ve kendimizi anlama yetisinden başka daha pratik bir anlama doğru evrildi . orta çağ düşüncesinde hala bu yedi sanat dalı olmakla birlikte artık farklı tanımlanmaktaydılar. Örneğin edebi sanatlar -tarih, şiir, komedi ve tragedya- gramer, retorik ve mantıktan sonra gelir olmuştu. Bu günkü güzel sanatlar kavramımız 17. yüzyılın sonunda ortaya çıkmıştır.²⁹ Resim, heykel, çizim ve mimari gibi etkinlikler bu alana dahil oldu ve sanatçı ile zanaat yapan arasında ayrım yapılmaya başlandı.³⁰ Bu gelişim süreci sanatların daha da özerkleşmesiyle sürdü ve yirminci yüzyılın başlarında avant-garde hareketlerle yaratıcılığın farklı boyutlarına ulaştı. Başlangıçta sanat sadece “real-time” (gerçek zaman) yapılmaktaydı. Şarkıcı şarkı söyler, aktörlerse tiyatrodan oynarlardı. Fotoğraf ve kayıt sistemleri sanat açısından tarihsel perspektifimizi tümüyle değiştirdi. Artık sanat eseri Benjamin’in meşhur deyimiyle “mekanik olarak yeniden üretilbilir” hale gelmişti.³¹ Günümüzde Monaco’nun ayrımıyla üç düzeyde varolan bir sanatlar tayfına sahip haldeyiz.³²

- Gerçek zamanda varolan gösteri sanatları,

²⁹ James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2001, s.28

³⁰ Özellikle bkz., İbrahim Armağan, *Sanat Üstüne Toplumbilimsel Bir Deneme*, Hatipoğlu Yayınevi, Bostanlı, 1998, s.61

³¹ Walter Benjamin, “Mekanik Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Eseri”, çev.Hakkı Hünler, *Edebiyat Eleştiri*, sayı 14, s.4

³² Monaco a.g.e. s.31

- Konu hakkında izleyiciye bilgi aktarmak için (çizim, yazı) yerleşik geleneklere dayanan temsil sanatları,
- İzleyiciyle konu arasında doğrudan bir yol sağlayan, kendi kodlarına sahip ama niteliksel olarak temsil sanatlarından ayrı *kayıt* sanatları.

Sanat tarihsel süreç içinde birçok değişiklik göstermiş, toplumların yansıması olagelmıştır. Burada sanatın toplumları da değiştiren önemli olayların etkisiyle zaman içerisinde değişimi irdelenecektir. Sanat tarihi toplumsal değişimler çerçevesinde ele alındığında Rönesans'a kadar olan dönem, Rönesans - Sanayi Devrimi arası dönem, Sanayi Devrimi sonrası başlayan modern dönem ve post modern dönem olarak ele alınabilir. Burada sanat tarihi genel olarak batıdaki sanat anlayışının evrimini ele almaktadır. Rönesans öncesi dönem göz önüne alındığında bu dönemde sanat eserlerinin genelde dinsel mesaj iletme gibi bir misyonu bulunmaktadır. Bu dönemde sanatın dünyevi gerçekliği arama ya da gerçekliği yansıtmaya gibi bir hedefi yoktur. Burada sanatçının dünyada yaşanan gerçeği aramak ve ifade etmek gibi bir misyonu yoktur, ondan beklenen öğretmeye uygun bir dinsel mesaj vermesidir. Sanat eserinin başarısı, iletilen istenen mesajların anlaşılabilirliği derecesinde ölçülmektedir. Bu dönemdeki sanat eserleri dünyadaki gerçekliği yansıtmaktan uzak olduklarından, bir perspektif duygusu içermezler. Çünkü sanat eseri dünyevi dünyayı değil tinsel dünyayı konu edinmektedir, onun doğrularını yansıtmaktadır. Osmanlıda, sanat eserlerinin sanatçılar tarafından 'Kulları' şeklinde imzalanması da aynı sebeple sanatçının soyutlanarak, sanat eserindeki mesajın baskınlığının vurgulanması amaçlıdır. Yine aynı şekilde tablolarındaki dini liderlerin daha büyük, daha baskın, daha nurlu ifade edilmesinin sebebi de aynıdır. 'Yeniden Doğuş' olarak adlandırılan Rönesans ile birlikte toplumsal yapıda meydana gelen değişiklikler sanatı da etkilemiştir. Rönesans'la beraber daha insani değerlere öncelik veren antik çağlardaki yaklaşımlara bir geri dönüş yaşanmıştır. İnsan aklına duyulan güven artmış, Tanrının mutlak doğruları yerini aklın ve bilginin egemenliğine bırakmıştır. Gerçeğe ulaşmak da, insanın aklıyla hakim olacağı bilim yoluyla sağlanacaktır. Bu sebeple en yüce değer olarak insanı ve insan aklını kabul eden hümanist yaklaşımlar dönemin en karakteristik özelliği olmuştur. Bu anlayışın sanat alanında yansıması olan Klasik sanat ise gerçekçilik (realizm) ilkesi

üzerine kurulan bir ifade olmuştur. Sanatçı artık kendini ve evreni gördüğü şekilde yansıtmakta bu sebeple anatomi ve perspektif gibi özellikler estetik anlayışının temellerini oluşturmaktadır. Klasik sanat konudan çok sanatçı odaklı bir sanat anlayışıdır; sanatçı beş duyusu ile gerçekliği duyumsamakta ve sanatın gerçeğe bire bir uygunluk içinde icra etmektedir. Hatta sanatçının gerçeği bu bire bir yansıtmaya görevi 'ayna metaforu' olarak ifade edilmekte ve bir takım eserlerde bizzat ayna kullanılarak resmin resim içinde yeniden yansıtılması bu anlayışa bir gönderme niteliğindedir. Klasik sanat içinde yer alan Romantik sanat anlatışı da yine gerçeklik ilkesini içermektedir. Ancak Romantik sanat anlayışında sanatçının düş gücünün yani düşündeki gerçekliğin yansıtılması söz konusudur. Ancak gerçekçi sanat anlayışı fotoğraf makinesinin icadı ile büyük bir çıkmaza girmiş, gerçekliği bire bir yansıtabilen bu aletin yanında sanatçının işlevinin ne olduğu sorgulanmaya başlanmıştır. "Özellikle Marcel Duchamp gibi sanatçılar eserlerinin konusunu sanatın amacının sorgulanması üzerine kurmuşlardır."³³ Sanayi Devrimi ile beraber 19.yüzyılda meydana gelen toplumsal, ekonomik, politik yapıdaki köklü değişimler modern çağın başlangıcı olarak ele alınmaktadır. Bu dönem genel olarak bilimdeki ampirik araştırmaların sonucunda bilime duyulan sonsuz güvenin, endüstriyel üretimin ve aydınlanmanın çağıdır. Modernizmin bir düşünce tarzı olarak egemen olduğu modernite çağı Fordist üretim biçiminin hayatın diğer alanlarını da değiştirip etkilerini sürdürdüğü bir dönem olarak ele alınabilir. Fordist üretim biçimi üretimi bir montaj bantına indirgeyerek ele almakta, belli parçalara ayrılan üretim süreci, uzmanlaşmasına ihtiyaç duyulmayan üreticinin üretim sürecinden ayrılması temeline oturan seri üretim biçimidir. Modernizmin seri üretim, geçmişten kopuş, yenilik anlayışları sanatta da modern sanat adıyla etkilerini sürdürmüştür. Modern sanatta estetik anlayışı klasik sanatın yansımacı estetiğini reddetmekte, sanatçının özgün yorumunu ön plana çıkarmaktadır. Bu dönemdeki sanatsal estetik anlayışı, makineler tarafından üretilerek herkes tarafından anlaşılabilmesi sağlanan temel geometrik formlarla ifade edilen bilimsel, objektif, rasyonel ürünleri içermektedir. Mimaride modernizm ise sadelik ve işlevsellik temellerine oturan yaklaşımları içermektedir. Klasik sanatın anıtsallığını, formculuğunu ve süslemeciğini tamamen yadsımakta yerine fonksiyonların ortaya çıkardığı basit

³³ Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, YKY, yay., İstanbul, 1998, s.45

formlardan oluşan estetik adına oluşturulan gereksiz eklemelerden sıyrılmış bir mimariyi oluşturmaktadır. Modern sanat içinde birçok çeşitliliği barındırmaktadır. Önceleri herkes tarafından anlaşılabilir, sadeleştirilmiş, evrensel ve rasyonel sanat anlayışı dönemin temel sanat anlayışını oluştursa da, daha sonra modernizmin bu yönlerini yadsıyan hayalci sanatçı yaratıcılığını öne çıkaran, rasyonelliği reddeden, 'öteki'nin konularını oluşturduğu avangard sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Ancak avangard sanat bu dönem içinde çok fazla ön plana çıkamamış, hakettiği öneme sahip olamamıştır. Modern dönemin mekanik üretim süreci standartlaşmayı, bireylerin rutin ve yeteneklerinden soyutlanmış işlerde çalışmalarını, sanat ürünlerinin metalaşması ve pazara girmesi gibi sonuçları doğurmuştur. Artık sanat ürünleri pazarda yarışan birer mal haline gelmektedirler. Ayrıca modern sanat anlayışı daha sonraları rasyonellik adı altında, bir anlamda, bazı kişiler tarafından kabul edilen doğruların ya da sanatçının kabul ettiği doğruların evrenselleştirilme ve bütün topluma gerçekler olarak dikte ettirilme sonuçlarını da ortaya çıkardığı için eleştirilmiştir. Modern sanatın eleştirisi olarak 1960'larda New York sanat çevrelerinde ortaya çıkan Postmodernizm anlayışı kimilerince modernizmin yeni bir aşaması olarak değerlendirilirken, kimilerince de yeni bir aşama olarak ele alınmaktadır. New York'un sanat açısından popüler olmayan aşağı sokaklarında bir galeride açılan sergi ile başlayan ve hızla popülerite kazanan pop-art modernist estetiğe karşı postmodern tepki olarak yorumlanmaktadır. "Postmodern sanat, modernizmin aksine evrensel gerçeklerle değil toplumun çeşitli kesimlerine ait sınırsız çeşitlilikteki göreceli doğruları, bireysel algıları ve yerelliği kabul etmektedir."³⁴ Modernizmin geçmişten kopan bir yeniye kurma çabası postmodernizmde eleştiriye tabi tutulmuş ve bölgeselcilik (regionalism) ve geçmişe dönüş (historicism) gibi kavramlar postmodernizmin yapı taşları haline gelmişlerdir. Postmodern çağ iletişim ve bilişim teknolojilerindeki devrim niteliğindeki gelişmelerle ilişkilendirilmektedir. Zaman ve mekan kavramlarının tamamen yeni anlam kazandıkları, her şeyin sıkışıp hızlandığı ve sermaye akışının ulusal boyutları aşip evrensel ölçekte hız kazandığı bu dönemde sanat da artık yeni anlamlar taşımaktadır. Artık objektivitenin yerini subjektivite almış, rasyonel temeller yerini irrasyoneliteye bırakmış, evrensel gerçekler adı altında

³⁴Ebru Bingöl, "Sanatın Tarihsel Bağlamda Gelişim Süreci", <http://www.peyzaonline.com/content-6.html>, 09.03.2004

uygulanan baskılar yerine bireysel algılara dayalı gerçekler kabul görmektedir. Tüm bu değişimler, artık sanatın bir misyon içermeye ve mesaj iletmeye kaygısından sıyrılmasına, çizgi romanlardaki gibi günlük hayata dair her şey sanatın konusu olabilmesine ve sanatın bir tüketim malzemesi olarak kitlesel iletişim teknikleri ile çabucak üretilip çabucak tüketilen popüler kültürün bir parçası haline gelmesine sebep olmuştur. Sanat artık kolaj, yapıştırma, taklit ve tekrar gibi yöntemlere yönelmiştir. Artık sanat toplum için değil bizzat sanatçının kendisi için yaptığı bir olgu haline gelmiştir. Mimaride ise estetik, fonksiyonun ötesine geçmiş, süslemeler ve bezemeler geri dönmüştür. "Sanattaki pop-art olarak da adlandırılan son nokta Arthur Danto tarafından 'Sanatın Ölümü' olarak yorumlanmıştır."³⁵ Danto sanatın günümüze kadar üç aşamadan geçtiğini ileri sürmektedir. İlk aşama klasik sanata ait gerçekçilik ilkesinin temel estetik değerlerini oluşturduğu aşamadır. İkinci aşama fotoğraf makinesinin icadıyla büyük yol alan sanatçının yorumuna dayalı sanat anlayışının egemen olduğu aşamadır. Burada tarihsel bağlardan kopuş gerçekleşmekte tamamen bir 'yeni'nin peşine düşülmektedir. Üçüncü ve son aşama ise sanatın kendi kendini sorguladığı, sanatçının özgün yorumunun değil sanatın kendi kendini ifadesinin yer aldığı bir aşamadır. Bu aşamada hiçbir kural, ilke, misyon yoktur; kopyalar, taklitler bile sanat olabilmektedirler. Sanat reklamcılık sektörüyle bir eşgüdüm halinde yürümekte, pop-art olarak adlandırılan bu yeni sanat ürünleri adeta birer reklam malzemesini andırmakta, renkli imajlardan oluşan yeni sanat metalaşmanın ifadesi olmaktadır. Danto da sanat eseri ile gerçeklik arasındaki ilişkinin kopmasıyla son bulan bu son aşamayı yani pop-art sanatını sanatın ölümü olarak ifade etmektedir. Artık iyi sanat diye bir şey kalmamış, hiçbir ideoloji, felsefe içermeyen taklitlerden oluşan son dönem batı sanatı son noktasına gelmiştir. Anlamı boşaltılmış yeni ürünler sanat eseri ve sanatçı kavramını ayırt edilmesi imkansız bir hale sokmuştur. Bu durum da Danto tarafından sanat teorilerinin ve sanat tarihinin bitişi olarak değerlendirilmektedir. "³⁶ Servé Fischer ise postmodern sanatı olayların dönemi olan post tarihsel sanat-meta sanat olarak adlandırmaktadır."

Görüldüğü gibi sanat yüzyıllardır toplumların sosyal, ekonomik, politik özelliklerini yansıttığı gibi sanat tarihi de toplumsal değişimlerin sanattaki etkilerinin

³⁵ A.g.e.,s.1

³⁶ Bingöl, a.g.e.s.1

birikimi ile meydana gelmektedir. Postmodern sanat olarak ifade edilen son dönem sanat anlayışı da küreselleşme, elektronik-teknolojik gelişmeler, iletişim ve bilişim teknolojilerindeki devrimlerin sonucu ortaya çıkmış, bu olayların sanattaki yansımaları olagelmışlerdir. Her ne kadar kimi düşünürlerce son dönem sanat anlayışı sanatın ölümü olarak yorumlansa da bir takım dönüşümler geçiren toplum her zaman olduğu gibi kendi sanatını yaratacaktır. Ayrıca postmodern sanat, anlamdan ve bir kuramdan yoksun olmakla eleştirilse de kuralsızlığı, belirsizliği, bireyciliği, entersubjektivite ve iletişim odaklı yeni anlayışıyla yine kendi yapısını oluşturmaktadır. Bu son gelişmeler de bir dönüşüm olarak görülebilir. Sonuçta toplumlar değişmeye devam ettikçe sanat da dönüşüme uğrayıp, kendi yolunu bulacaktır.

1.2.2.2. İDEOLOJİ OLARAK SANAT

Sanat her daim ideolojiktir, bu söylem Benjamin'in "drama sanatı için tarihte iz bırakmak başka hiçbir edebi tür için olmadığı kadar elzemdir"³⁷ saptaması ile temsil sanatlarının türleri arasında en tavır sahibi olduğunu vurgulamasına kadar varır. Stendhal, sanat yol kenarında sağa sola tutulan bir aynadır demekle sanat eleştirisindeki tarihsel eleştirinin vurguladığı önemli bir noktanın kaynağını oluşturuyordu: Sanat bir taklittir. Aristo bunu Mimesis kuramı ile teorileştirmiştir. Buna göre sanat gerçektende bir taklitti. Bu nedenle bize gerçeklerin göremediğimiz yanlarını göstermek gibi bir misyona sahipti, bu anlamda da bir *misyonu* vardı. Sanatın taklit olduğunu söyleyen geleneğin karşısında sanatın gerçekliği değiştiren onları ideal olana doğru yönlendiren bir olgu olduğunu savunan gelenek yer almaktadır. Sanat bu anlamda da ideolojiktir çünkü insanları ideal olduğunu düşündüğü bir noktaya doğru yönlendirmektedir. Marksist gelenek sanatın yönelndirici bir yanı olduğunu Ortodoks bir şekilde kabul eder. Leninist teori içinde sanat ancak şiçi sınıfını daha güzel günlere çıkarabilmek için varolan ve kullanılması gereken bir dal olarak nitelendirilir.³⁸ Monaco sinema

³⁷ Michael Ryan, -Douglas Kellner, *Politik Kamera*, çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, s. 11

³⁸ Bu konuda özellikle bkz. Louis Althusser, *Lenin ve Felsefe*, İthaki yayınları, İstanbul, 1999, s. 76

bağlamında yedinci sanatın açıkça bir politik fenomen hatta devrimci olduğunu iddia eder.³⁹ Eserinde yaptığı Benjamin alıntısı Frankfurt okulu yoluyla 20. y.y. da sanata bakışı temelden etkilemiştir:

“Şöyle denebilir genelleştirmek istenirse: yeniden üretim tekniği yeniden üretileni geleneğin egemenlik alanından koparıp almakta, onun biricik varlığının yerine toplu bir varolmayı geçirmektedir. Aynı teknik izleyiciye gitme olanağını yeniden üretilene kazandırarak, onu güncel kılmaktadır. Bu iki süreç...geleneğin kendisinin temelden sarsılması yolunu açmaktadır. Sözü edilen süreçler günümüzün kitle hareketleriyle çok yoğun bir bağlam içinde olup bu süreçlerin en güçlü yardımcısı konumundadır. Filmin toplumsal açıdan taşıdığı önemi en önemli yönüyle bile ve özellikle bu yönden sözü edilen yıkıcı arındırıcı yönü yani kültürel mirasın tasfiyesi göz önünde tutulmaksızın düşünebilmek olanaksızdır.”⁴⁰

Benjamin özellikle film bağlamında yerini bulacak bir “sanatın yeniden üretiminin” ideolojik işlevinden bahsetmektedir. Artık sanat günümüzde kitlesel olarak üretilebilmekte çok daha fazla insana ulaşabilmektedir. Bu anlamda sanat psikopolitik bir etkiye sahiptir. Dünya içerisinde hareket etme tarzımızı değiştirmiştir. Sanatlar arasında kayıt sanatlarının gerçekte bu misyon en yakın olduğu görülebilir. Sinema ve hayat arasındaki ilişki çift yönlüdür. “Gerçeklikten etkilendiği kadar onu etkilemiştir de”⁴¹

Sovyetler birliği deneyimi bize sanatın nasıl bir iktidar aracı haline gelebildiğini göstermektedir. Sovyetler Birliği'nin gelişiminin belli bir sürecinde, sanatçının biçim ve içerik düzeyinde uyması gereken kurallar da parti tarafından belirlenmeye başlanmıştır. Sanatçı, sosyalist toplumun inşasında görevli bir memur'dur artık. Stalin'in sanat komiseri Jdanov, sanatçılara görevlerini şu şekilde açıklar:

³⁹ Monaco a.g.e.,s. 249

⁴⁰ Benjamin a.g.e., s.8

⁴¹ Ertan Yılmaz, 1968 ve Sinema, Kitle Yayınları, İstanbul, 1997, s. 11

*"Ne pahasına olursa olsun, deniz ve demiryolu ulaşımı, meta dolaşımı, demirsiz metaller gibi ulusal ekonominin çok önemli kesimlerindeki geriliğin üstesinden gelmeliyiz. Sosyalist tarımımızın en önemli kesimlerinden olan hayvancılığı yaygınlaştırma çalışmasını geliştirmeliyiz."*⁴²

Yaratıcıyı "hayvancılığı yaygınlaştırma"ya çağıran bu söylemin yol açtığı trajikomik sonuçlar çoktur. Bir örnek verelim: Şair Semen İsakoviç Kirsanof'un 1931'de yayımlanan ve Lenin Ödülü'ne layık görülen kitabının adı Birinci Beş Yıllık Plan'dır. Bu kitabın bir şiir kitabı olması, sanatçının iktidar tarafından düşürüldüğü durumu gözler önüne sermektedir.

Modern batı toplumlarında göstergebilimin de yardımıyla artık son derece gizli-örtük-latent olarak bulunan ideolojik/politik katmanlar ortaya çıkarılmaktadır. "ideolojik eleştiri yaklaşımı filmleri ideolojinin kendisini sürdürmesinde kullandığı bir araç olarak gördüğü gibi, kendi ideolojisini oluşturan bir aygıt olarak da ele almaktadır"⁴³

1.2.2.3 EKONOMİK BİR META OLARAK SANAT ESERİ

Sanat eserinin ekonomik niteliği onun bir mal olarak alıp satımıyla başlar. Sanatın "sanat" olarak bir değer taşıması bu değer değişimini de beraberinde getirmiştir. Estetik zevk her tür haz gibi yüzyılımızda ticari bir meta haline gelmiştir. Tüm sanat dalları yalnızca o toplumun siyaseti, felsefesi tarafından değil aynı zamanda ekonomisi ve ideolojisi tarafından da biçimlendirilir. Sanatsal üretim, bir çok farklı etkenle iç içe değerlendirilir, çeşitli belirleyenleri gösteren bir tabloyu aktaralım:

⁴² Yörükhan Ünal, "Sanat, İdeoloji ve İktidar", Sinemasal, sayı.1, s.4

⁴³ Zafer Özden, Film Eleştirisi, Afa yay., İstanbul,2000,s.147

Tablo 2: Sanat Eserinin Belirleyenleri, İşlevleri Ve Eleştiri Sistemleri

Belirleyen	sosyopolitik	psikolojik	teknik	ekonomik
İşlev	yarararı	dışavurumcu	sanat sanat içindir	başarıya endeksli ürün
Eleştiri sistemi	Etik-politik	Psikoanalitik	Estetik-biçimci	Altyapı öncelikli

Kaynak: James Monaco, Bir Film Nasıl Okunur, s.35

Bu tabloda gördüğümüz etkenler diğer üretim faaliyetlerinde daha dengesizdir, bazıları daha öne çıkmaktadır. Oysa sanat daha bir denge gözetmiştir.

Bütün sanatlar doğaları gereği ekonomik ürünlerdir ve bu nedenle ekonomik terimlerle de değerlendirilmeleri gerekmektedir. Monaco'nun vurguladığı gibi ⁴⁴ mimarlığa benzer şekilde, sinema ve kayıt sanatları da hem sermaye-yoğun hem de emek-yoğun sanatlardır; yani bunlar büyük paralar harcanmasını gerektirir ve çok sayıda çalışana gerek duyarlar. Teknolojik ve ekonomik belirleyenler sanatların temelinde yer alırlar, her bir sanat ekonomik gerçekliklerle *sınırlanır*. Pahalı bir sanat olması nedeniyle sinema ekonomik spekülasyonların neden olduğu tahrifatlara çok uygundur. Sinemanın ekonomik yapısı geniştir: üretim, dağıtım ve gösterim konularında karmaşık bir yapı. Bu anlamda sanatçı bu yapıyla da sınırlıdır. Sanat yapıtı bir kez tamamlandığında başlı başına bir değerdir ve öncelikle kullanılmak üzere üretilmiş bir ekonomik üründür.

⁴⁴ Monaco, a.g.e., s.36

1.2.3. EKONOMİ İLE İLİŞKİSİ BAKIMINDAN AYRICALIKLI BİR SANAT: SİNEMA

Günümüz kültür ürünlerinin üretildiği ekonomik yapılar içerisinde, bu kültür ürünlerinin türlerine bağlı olarak farklı üretim biçimleri ve organizasyonlar gerçekleşmektedir. Bu bağlamda sinema, örneğin, müzik ve edebiyattan farklı üretim dinamiklerine sahip olmakla birlikte, beraberinde içerisinde var olduğu sinema endüstrisine kendine has üretim organizasyonlarını getirmektedir. Burada sinema endüstrisinin diğer kültür endüstrilerinden ve bir sanat olarak diğer sanat dallarından farklılığına değineceğiz.

1.2.3.1. SİNEMANIN DİĞER SANAT DALLARINDAN FARKI

Sinemayı sanatların yelpazesi* içerisinde nereye koymalı sorusunun cevabı farklı şekillerde yanıtlanabilir. Aristo'nun mimesis kavramından daha önce bahsetmiştik. Bu kavramdan kaynaklanan bir tanımlamaya göre sanatlar soyutlamalarına göre sıralanırlar. Yani mimesisi en iyi yapan, taklit yeteneği yüksek olan, en somut sanattan en soyuta kadar bir çizgi söz konusudur. Şöyle bir diagram yapılabilir:

* Monaco buna "sanatlar tayfi" demektedir.

Tablo 3: Soyutlamaya Göre Sanatlar

Uygulamalı	çevresel	resimsel	dramatik	anlatısal	müzikal
Tasarım					
Mimarî					
	Heykel			şir	
		Resim		dans	
		Çizim			
		Grafik			
			Sahne draması		
				Roman	
				Oyku	
					müzik

Kaynak: Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur*

Bu tabloda yer almayan film-sinema sanatı nerede durmaktadır? Başka bir deyişle sinema ne kadar soyuttur? Sanırız ilk cevap sinemanın resim'e yakın olduğudur. Ancak dikkat etmek gerekir ki sinemada "sinemada ifadenin içeriği değiştiği gibi sanat yapısının içeriğinin de değişmekte olduğudur"⁴⁵ yani sinema bu tabloya yerleşmeyecek kadar karmaşıktır. Uygulamalı alanı, anlatısal alanı, resmin alanını, dramatik alanı kapsar, ayrıca müziği de içerir. Elbette en güçlü kısım görselliktir.

Bir başka şekilde sınıflamaya çalışırsak bu da sanatın nasıl tüketildiğiyle ilgilidir.⁴⁶

Sinemanın roman ve diğer anlatı sanatlarıyla ilişkisi de sıkıdır. Hatta sinema en güçlü bağına resim ya da fotoğrafla değil anlatı ile kurmuştur. Buradaki en önemli neden de onun anlatı sanatı olmasındaki büyük yöndür. Tiyatro ile de sıkı bir ilişkiyi kuran sinema, bu alanla asıl oyunculuğu paylaşır. Sahne dramasıyla filme alınan drama

⁴⁵ Armağan, a.g.e., 72

⁴⁶ Monaco, a.g.e., s.35

arasındaki fark düzyazı anlatıyla film anlatısı arasındaki ayrım gibi, bakış açılarıdır. Sinemanın müzikle ilişkisi de oldukça karmaşıktır. Ezgi ve zaman ile ilgili bu sanat filmle iç içedir.

1.2.3.2 ‘SİNEMA ENDÜSTRİSİ’ KAVRAMI

Yeni gerçekçiliğin önemli isimlerinden Luigi Chiarini şöyle yazmaktaydı: “film bir sanattır, sinema bir sanayidir.”⁴⁷ Ona göre sinemanın başlıca üç özelliği vardır, bunlardan ilki tekniktir, yani bir filmin üretilmesinde kullanılan araç-gereç, ikincisi ise ticarettir, dağıtım zincirini ve salonları kapsar. Üçüncüsü de estetikdir. Chiarini bu konuda çokça yazmış çizmiştir.⁴⁸ Chiarini’den bu yana sinemanın endüstri olduğu genel bir kabul haline gelmiştir.

Sinema modern, elektrikli ve iletişim sistemlerini biçimleyen diğer teknolojik yeniliklerinden çokça farklı olarak fazlasıyla kolektif bir sanattır. Lumiere kardeşler 28 Aralık 1895’te Paris, Grand Cafe’de ilk gösterimlerini ücretli yaptılar. Film’den kazanılan para bugün başlamıştı. O günden bugüne sinema endüstrisi çok şey kazandı ve kaybetti. Bugün sinema video kaset ve dvd teknolojisi ile bambaşka bir şekilde pazarlanmaktadır da. Sinema ve video teknolojisi birleşmiştir. Amerika’da sayıları beş ile yedi arasında değişen studyolar film dağıtımını kontrol etmektedir. Sayısal devrim ve internetin gelişmesiyle⁴⁹ günümüzde sinema ekonomisi bambaşka bir mecrada ilerlemektedir. Sinemanın “cinema”dan “movies”e evrimine aşağıda değineceğiz.

1.2.3.3. “MOVIES” VE “CİNEMA”

Gerçekten de Amerika’da sinema Monaco’nun deyimiyle “movies”ti. İlk yapım şirketleri stüdyolarını bir sanat yaratımından çok mal üretiminin yapıldığı

⁴⁷ Giorgio Vincenti, *Sinemanın Yüzyılı*, Evrensel basım, İstanbul, 1993, s.98

⁴⁸ Bkz. Simber Atay, *Film Eleştirisine Dair*, İdeart, İzmir, 1991, s.28

⁴⁹ Bu konuda özellikle bkz. Denis Huismann, *Sokrates İnternette*, çev. Kerem Eksen, Güncel yay. İstanbul, 1997

fabrikalar olarak gördüler. Sinemanın büyük popülaritesi endüstrinin hemen büyümesini bu da büyük miktarlarda sermaye yatırımını gerektirdi. Özellikle sinemaya sesin girmesi maliyetleri artırmış ama aynı zamanda da bu popülariteyi artırdı.

“Movies” sadece pazarlanabilir, ticareti yapılabilir şeyleri imliyordu. Cinema ise daha sanatsal olanı, Chiarini’nin estetik dediği kısmı. Sinema endüstrisi bir dönem çok zorlanmasına rağmen krizi atlatıp movies’i kurtarmıştı.⁵⁰ Kuruluşundan beri Amerikan sineması Scognamillo’nun değimiyle Avrupa sinemasının da izlemeye çalıştığı bir yapımevi, bir yapımcı sinemasıdır.⁵¹ Bu sinema dev bir sanayidir, bir kültürel tavrı yayan, pazarlayan, sık kullanılan deyimle bir “düş fabrikası”dır.

Movies ve cinema’nın ayrımı aynı zamanda Amerikan sineması ve Avrupa sineması arasındaki ayrım gibidir. Biri daha baştan ticari bir mantığa sahip, endüstrileşmeye başlamış, diğeryse daha sanat kavramı öne çıkarıp buna yönelik denemeler yapan bir sinema görüntüsü çizmiştir. Ancak elbette Avrupa sineması da endüstrileşmiş ve filmlerini Hollywood’daki gibi olmasa da pazarlamaya başlamıştır.

⁵⁰ William Bluem, *The Movie Business*, Hastings House, New York, 1979, s.13

⁵¹ Giovanni Scognamillo, *Amerikan Sineması*, Ağaç yay. İstanbul, 1994., s.14

2.BÖLÜM: EKONOMİK AÇIDAN DÜNYA SİNEMASINA GENEL BİR BAKIŞ

Bu bölümde başlığımızın da belirttiği gibi dünya sinemasında ekonomik gelişimin nasıl bir seyir izlediğini göstermeye çalışacağız. Önce Hoolywood gibi gerçek bir endüstriyi ve daha sonra da çoğunlukla bu endüstrinin güdümünde gelişen diğer ülke sinemalarına göz atacağız. Sinemamızın ekonomik eleştirisini yapabilmek için böylesi bir panaromayı incelemek çok önemlidir. Endüstri kavramının dahi batıda gelişen ve değişen bir kavram olduğunu göz önüne alırsak tıpkı edebiyat alanında “karşılaştırmalı edebiyat” disiplininin yaptığı gibi sinemamızı diğer ülkelerdeki gelişimle karşılaştırarak ele almanın anlamı ortaya çıkar.

2.1 GERÇEK BİR SİNEMA ENDÜSTRİSİ ÖRNEĞİ: AMERİKAN SİNEMASI

Hollywood’un izlediği seyir sinema endüstrisinin ortaya çıkış koşullarını gösteren önemli bir süreçtir. Sinema endüstrisine dair endüstri, majorlar, dağıtım, “entertainment”, movies-film ayrımı, bağımsız sinema, yapım şirketleri gibi bir çok kavram Hollywood’da olgunlaşmıştır. Önce Avrupa, ardından diğer ülke sinemaları ve en sonunda da Türkiye sinemasına gelmeden önce bu büyük endüstrinin tarihine yakından bakalım.

2.1.1 SİNEMANIN MERKEZİ HOLLYWOOD’UN DOĞUŞU

Burada bahis konusu olan, bir sinema endüstri olarak en ideal örnek olarak görünen “Hollywood” un gösterim cihaz ve mekanlarının yaygınlaşması yoluyla tarihsel bağlamda gelişiminin nasıl bir seyir izlediğidir.

2.1.1.1 İLK ÜRETİMLER

Amerikan Sineması kuruluşundan itibaren Avrupa ülkelerinin sinemalarından oldukça farklı bir çizgi izlemiştir. Edison icatlarına, patentlerine, ilk stüdyosuna ve çevirdiği filmlere hatta, ilk yıllarda uyguladığı baskılara rağmen kısa süre içinde sinema dünyasından çekilmek zorunda bırakılmıştır. Amerika'da sinemanın gerçek öncüleri bilim adamları, tiyatrocular, sanat meraklıları değil de, bambaşka alanlardan gelen, sinemanın ticari imkânlarını başından beri hisseden, kimi deneyimli, kimi deneyimsiz tüccarlardır.⁵²

Edison kendi izleme sistemine *Kinetoskop* adını vermişti, “geniş grupların eğlenmesi amacıyla hareketli görüntüyü⁵³ yansıtmaktan çok kişisel amaçlar için yapılmış sinema-yansıtma sistemlerinin peşindeydi.”⁵⁴ İnsanlar bir gözden bakarak yansıtılan resimleri izliyordu.* ayrıca hareketli resmin icat edilmesi Edison’a mal edilirse de aslında “çağdaş endüstriyel pratiklere uygun olarak”⁵⁵ sinemanın bulunuşu Edison’un laboratuvarlarında çalışan teknisyenler ekibi tarafından yapılmıştır.

Lumiere kardeşler Pearson’un aktardığı gibi ücret ödeyen bir izleyici topluluğuna gösterim yapan ilk kişiler olmayabilirler, muhtemelen bunu yapan ilk kişi bunu Berlin’de yapmış olan Alman asıllı Max Skladanowsky’dir.⁵⁶ Yani ilk ticari sinema gösterimini bu kişi yapmıştır. Ancak Lumiere kardeşler hızlı bir şekilde ticari açıdan başarı kazanarak ABD’de ve Avrupa’da tanınmışlardır. Yani “...sonra çeşitli sinema aygıtlarına alınan izinlerin çoğalmasıyla *sinema sanayii doğmuş olur*”.⁵⁷ Bu noktada Melies adından söz etmek

⁵² Bu bölümde özellikle kullanılan kaynak : Giovanni Scognamiglio, *Dünya Sinema Sanayii*, Timaş yay., İstanbul 1997 s.23-59

⁵³ Rotha bunların hareket olmadığını iddia eder. Bkz. Paul rotha, *Sinemanın Öyküsü*, İzdüşüm yayınları, İstanbul, 2002, s.34

⁵⁴ James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur*, Oğlak yay., İstanbul, 2001, s.223

* Belki de Edison’un sektörde geri kalmasına yol açan kolektif bir deneyim değil de kişisel yansıtma mekanizmalarına düşkünlüğüydü.

⁵⁵ Roberta Pearson, “Sinemanın İlk Dönemi”, *Dünya Sinema Tarihi* (edit. Geoffrey Nowell-Smith), Kabalcı yay. İstanbul 2003, s.32

⁵⁶ A.g.e., s.31

⁵⁷ George Vincenti, *Sinemanın Yüz Yılı, Evrensel Kültür Kitaplığı*, İstanbul, 1993,s.17

kaçınılmazdır.* Melies daha çok fantastik ürünlerle seyircisine büyük bir eğlence potansiyeli sağlamaktaydı, bu yüzden popüler oldu ve 1886'dan 1913'e kadar film üretti.

Carl Laemmle* 1867'de Almanya'nın Laupheim kasabasında dünyaya gelmiş; 1884'te Amerika'ya geçip, Chicago'ya yerleşti ve ucuz konfeksiyonla uğraştı. Sinema salonlarının önünde biriken kalabalıklar ilgisini uyandırdığında 1906'da bir ilk sinema salonu açıyor, 1909'da kendi yapım şirketini kurdu ve 1912'de, beş ortakla birlikte, Universal şirketini başlatıp 1936'ya kadar yönetti. Famous Players Corporation (Ünlü Oyuncular Anonim Şirketi)'nden sonra Paramount'un başına geçen Adolph Zukor 1873'te Riese'de (Macaristan) doğup, daha 16 yaşında iken Amerika'ya göç etti ve eldiven ticaretinde ilk sermayesini meydana getirdi. Zukor ilk sinema salonunu 1903'te açılıyor, 1912'de Daniel Frohman ile Famous Players'ı kurdu ve star sistemini benimsedi. 1916'da eski altın arayıcısı, gazeteci ve müzikli oyunlar yapımcısı San Francisco doğumlu Jesse J. Lasky ile ortak oldu. Lasky ise ilk yapım şirketini (Jesse Lasky Feature Play Company/Jesse Lasky Konulu Film Şirketi) Samuel (Goldfish) Goldwyn ve eski oyuncu, geleceğin büyük yönetmeni Cecil Blount de Mille ile birlikte 26.500 \$'lık bir sermayeyle kurmuş olan kişidir. Bir süre sonra Famous Players Lasky Corporation, Paramount şirketini de dahil edip, Paramount Famous Players Lasky Corporation adını aldı. Dağıtımçı ve gösterimci olan dört Warner kardeş, 1912'de film üretimine başladılar. Bu şirket daha sonra First National'ı yuttu ve geriye yalnızca tröst şirketlerinin sonuncusu olan Vitagraph kaldı.⁵⁸

2.1.1.2 “MAJOR”LARIN ORTAYA ÇIKIŞI

A.B.D.'de ilk yerleşik sinema 1902'de Los Angeles'te açıldı, bir yıl sonra New York'ta üç sinema birden faaliyetlerine başladı. Sinemanın gelişimi, başından beri

* Melies sinemanın ticari potansiyelini Lumiere'lerle yakışalık aynı zamanlarda farketmesiyle sinema sektörüne girmiştir, ancak onu başka bir sinemsal ayrımın başlangıcını oluşturmasıyla da anmak zorunludur. Melies ve Lumiere iki farklı geleneğin başlangıcını oluştururlar: Gerçekçilik ve düşsellik/sürrealizm. Biri daha çok belgesel tandanslı filmler üretirken diğeryese bilimkurgular, fantastik ürünler yaratmıştır.

* Bazı kaynaklarda Leammle olarak da geçmektedir.

⁵⁸ Monaco, a.g.e., s.229 ve sonrası.

değişik bir çizgiyi izliyor. İlk ilkel ve kısa filmlerin kalitesi, adeta her açıdan düşük olmasına rağmen talep günden güne arttı; öyle ki yapımcılar film denilen bu nesneye herhangi başka bir sanayi ürün gibi bakmak ve değerlendirmek zorunda kaldılar. “Film, 20. yüzyılın başlarından beri sanayide uygulanmakta olan iktisadi kurallara uygun şekilde imal edilmesi, pazarlanması ve dağıtılması gerekli olan bir üründen başka bir şey değildir ve olamaz, istenildiği taktirde çok sayıda, kısa sürede ve mümkün olduğu kadar düşük bir maliyetle imal edilebilir.”⁵⁹

Başlangıçta ortaya çıkan kıyasıya rekabet, yasal olmayan uygulamalar, dağıtımdaki dağınıklık, telif hakları ihlalleri, korsan baskılar bir tekelin kurulmasına yol açtı. Bu tekel ne yazık ki bir çok küçük şirketin varlığını engelleyecekti. Dönemin en büyük dokuz yapım şirketi (Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Lubin, Kalem, Fransız Pathe ve Melies şirketleri ile dağıtımcı Kleine) bir araya gelip Film Patent Şirketi'ni (Motion Pictures Patent Company) kurdular. Böylece patentler birleştirildi ve her şirket bir yapımcı belgesine sahip oldu. Asıl amaç hem iç rekabeti engellemek, hem de tekele alınan yabancı yapımcıların, dağıtımcıların Amerika'daki faaliyetlerini denetim altında tutmaktır. Böylece M.P.P.C. Eastman-Kodak ile bir anlaşma imzaladı. Anlaşmanın şartlarına göre Eastman-Kodak'ın imal ettiği ham film sadece tekel üyelerine satılabilecekti. Yapımı bağlayan tekel aynı şekilde gösterimi ve dağıtımını buyruğu altına aldı: sinema salonları her hafta 2 \$'lık bir vergi ödemek zorunda tutuldu ve tekelin imal ettiği filmlerin haricinde bağımsız yapımcıların filmlerini göstermeye kalkan sinema sahibi veya işletmecisi boykot edildiği gibi, cihazlarına da haciz konuldu. Bu *ilk Majorlar'ın* tekeline rağmen bağımsızlar faaliyetlerini sürdürdü (bir kısım Hollywood'a sığınır), M.P.P.C. kendi dağıtım şirketini (General Film Corporation) kurmak zorunda kaldı. Dağıtım şirketinin kuruluşundan dokuz ay sonra mevcut 58 dağıtım şirketinin 57'si General Film Corporation'un eline geçti, daha sonra da üretimini durdurdu.⁶⁰

“Doğal olarak tekelleşme bir standart getirdi. Standartın hedefi ise daha ucuz, daha iyi planlanmış ve artı kârlar getirebilecek ürünler (filmler) idi. Filmlerin uzunluğu 200-300 metreyi aşmamalıydı, oyuncu ücretleri ve telif hakları (senaryo, uyarlama) çok düşük tutulmalıydı. Yapımcı William Fox'un açıkladığı gibi en yüksek senaryo ücreti 62,50 \$'dı, oyuncuların ve

⁵⁹ Scognamillo, a.g.e., s.22

⁶⁰ Gerard Berton, *Sinema Tarihi*, İletişim yay., İstanbul, 1998, s.16

yönetmenin isimleri tanıtma yazılarında, afişlerde ve ilanlarda kesinlikle gösterilmezdi çünkü fazla ün kazanınca ücretlerine zam isteyebilirlerdi. Giderek sinema kârlı, hatta çok kârlı bir iş oluyor: 1913'te Universal şirketi George Loane Tucker'in yönetiminde, *Ruhlar Trafiği* (Traffic in Souls) adlı filmi dört haftada ve 5.700 \$'lık bir bütçe ile çekiyor, 500.000\$'lık brüt bir hasılat elde etti.”⁶¹

2.1.1.3 STAR SİSTEMİ

1916'da Charlez Spencer Chaplin, Mutual Film Corporation yapım şirketi ile, bir anlaşma imzaladı ve haftada 10.000 \$, prim olarak da 150.000 \$, yılda toplam 675.000\$ aldı. Bir yıl sonra Mutual Film Corporation'dan First National Exhibitors Circuit'e geçtiğinde sekiz adet iki kısımlık film için, senaryo yazarı-yönetmen-oyuncu sıfatı ile, 1.075.000 \$ aldı. Kurulmakta olan sinema sanayini bir demir çemberin içine sıkıştıran tekele karşı bağımsız yapımcılar harekete geçtiler, Avrupa Sineması'nı örnek aldılar ve standartlardan uzak kalarak, star sistemini devreye sokarak daha kaliteli, daha kişisel bir yapım siyasetini uygulamaya çalıştılar. Chaplin savaş sonrasında David Wark Griffith, Douglas Fairbanks ve Mary Pickford ile birlikte savaş sonrasında bir araya gelip filmlerinin yapımını ve dağıtımını üstlenen United Artist şirketini kuracaktır.⁶²

1909-1912 yılları arasında Amerikan Sineması'nı etkisi ve baskısı altında tutan M.P.P.C. tekeli, 1917'de tekelleri yasaklayan Sherman Yasası'na dayanılarak iptal edildi.. “Amerikan Sineması'nın simgesi olacak, onunla özdeşleşecek sinemanın başkenti Hollywood, Los Angeles kentinin cazibeli fakat kişiliksiz bir kenar mahallesi olan bu şehir ilkin açık arazileri, bol güneşi, deniz ve kumsalları sayesinde tekelin baskısından kaçmaya çalışan bazı dar gelirli yapımcıları barındırmaya, daha çok kısa Western (kovboy) filmleri'nin çekildiği bir mekân olmaya başlamıştı”⁶³. Bir süre sonra, zamanla bu kenar mahallenin sunduğu kolaylıklar New York ve Chicago gibi kentlerde merkezlerini kurmuş olan

⁶¹ Scognamillo, a.g.e., s.26

⁶² Giovanni Scognamillo, *Amerikan Sineması*, Alternatif Üniversite, İstanbul, 1994, s.15

⁶³ Tino Balio, *The American Film Industry*, Coaks press, 1985, s.56

yapımcıları, sinema heveslilerini ve maceraperestleri çekmeye başladı ve hedefi sinema olan yeni bir *altına hücum* böylece ortaya çıkmış oldu.

Amerikan sinemasının Hollywood film sanayinin sessiz dönemini özetlediğimizde iki temel nokta üzerinde durulması gereklidir:

- endüstrinin içinde oluşan yaratıcılık ve özgün olma hali
- sanayinin “kalıp formül” uygulamaları ve yapım siyaseti

Amerikan sineması ilk yıllarından bu yana yapımcı ya da marka sineması olma yolundadır, Erich Von Stroheim’in deyimi ile tam bir “sosis fabrikası”dır.⁶⁴ Bu fabrika seri halde sosis-film üretmektedir ve seri imalatın gerektirdiği unsurların başında kaçınılmaz olan “star system”, yıldız oyuncu yöntemi gelmektedir. Büyük kalabalıkları sinemaya çekmek, sosisi yedirmek için yönetmenin yaratıcı gücünden, senaryo yazarının yeteneğinden çok yıldızın albenisi önce gelir. “film bir üründür, markası yapımevinin adıdır, ambalajı yapım olanakları, kapağı ise yıldız oyuncudur”⁶⁵

1908’den önce birçok etmen star sisteminin oluşumuna karşıydı, ancak bu tarihten sonra düzenli oyuncu toplulukları studyolar tarafından kurulmaya başlayınca durum değişti. Bir başka etken de bu döneme kadar genelde uzak çekimlerin kullanılması ve starların özelliklerinin bu yüzden izleyiciler tarafından bilinmemesiydi. “Nicoledeon”ların başında studyonun markası oyuncuların daha önemliydi*, bu yüzden şirketler uzun süre star sistemine direndiler.”⁶⁶ 1910’lardan sonra ise star sistemi tüm şirketlerin uyguladığı bir strateji haline gelmişti.

Hollywood ekonomi politiğinin anlaşılmasında, star kavramının özel bir anlamı vardır. Hollywood öncesi Amerikan sinemasında film yapımcılarının, starlığın potansiyel sonuçları hakkında fikir sahibi oldukları söylenebilirse de bu fikir, kısa dönem çıkarların bir ifadesi olarak ortaya çıkmış olmalıdır. Yeni yeni ortaya çıkan film şirketleri, bir filmde oynayacak oyuncuların anonim olarak kalması, diğer bir ifadeyle isimlerinin ayrı ayrı belirtilmeden filmlerde oynamaları konusunda diretmiş ancak

⁶⁴ Aktaran Scognamillo, a.g.e., s.14

⁶⁵ A.g.e.,s.15

* İlginç bir anekdot da söz konusu nedenlerden dolayı nedenle British Company’nin 1913’e dek kendi oyuncularının adlarını açıklamamasıdır.

⁶⁶ Pearson, a.g.e., s.45

başarılı olamamışlardır. The Biograph Girl ve Little Mary gibi ilk hayran dergileri 1912 yılında piyasaya çıktılar.⁶⁷ Birkaç yıl sonra da, anonimlikten kurtulan Chaplin ve Pickford, birer milyon dolarlık sözleşmelere imza attı. Atılan imzalar, Amerikan sinemasında yeni bir dönemi de belgeledi. Bundan sonra çekilen filmler de artık Chaplin'in, Pickford'un, Fairbanks'in rol aldıkları filmler oldu. Dikkat edilmesi gereken bir nokta da film yapımcılarının, bu yeni dönemin ne denli büyük bir potansiyel olduğunu hemen kavramalarıdır. Amerikalılar kamuoyunun ilgisini sinemaya yeniden çekmek için film yıldızlarının topyekün satışına karar verdiler. Chaplin, Fairbanks, Mary Pickford, Gloria Swanson'un oynadıkları başarılı filmler, bu yönelimin ilk adımlarını oluşturunuyordu. Hollywood film piyasası bir büyük blöf oyunu haline geliyordu böylece. En sıkı blöf yapan, en fazla para kazanan oldu. Rakip firmalar birbirlerine karşı örgütlendiler, güzellik yarışmaları tertiplendi, hayran mektupları devri başlatıldı, starların özel hayatları kamusal ilgi alanına sokuldu, evlilikler ve boşanmalar bile ayarlanmaya başlandı. İnsanlar, hayran oldukları film yıldızlarına mektuplar yazmaya başladılar, kaç yaşındaydılar, kiloları kaçtı, formlarını nasıl koruyabiliyorlardı, niçin evlenmişlerdi, kullandıkları yüz kreminin markası neydi, vb. Bu hayati bilgilendirme süreci, tanıtım ve reklam sektörleri tarafından hararetle teşvik edildi. İlk zamanlarının aksine, insanlar sinemaya film izlemek için değil, starların filmini izlemek için gitmeye başladılar. Star fetiş olmuştu artık. Çok para kazanmaya başladılar. Ulaşılmazlardı. Gazeteler özel hayatlarının en ince ayrıntılarını duyurmaya başladılar halka. Artık yeni bir dönem başlamıştı. Film yapım şirketleri uzun süreli sözleşmelerle (starların film şirketlerine bağımlılıklarını garanti altına almaya başladılar. Bu yönelim, starların, oyuncu olarak taşıdıkları yetenek ve kişiliklerinin oynadıkları filmler için taşıdığı değer göz önüne alındığında, şirketlerin finansal gelecekleri açısından anahtar bir rol oynamaya başladı. 1920'li yıllardan İkinci Paylaşım Savaşı'na kadar geçen süreç, Hollywood sinemasının, tüm dinamikleriyle kurumsallaşma sancılarını yaşadığı bir süreç oldu aynı zamanda. Bir yandan 1920 genel krizi ve krizin sinema endüstrisine yansımaları sürerken, öte yandan Pickford, Fairbanks ve Chaplin gibi oyuncular ekonomik bir güç oldular. Hollywood'un ekonomik sarsıntılar yaşadığı başka bir dönemde, serbest çalışanlarından figüranlarına kadar sinema emekçileri Screen Actors

⁶⁷ Bkz., Scognamillo, s.15 ve sonrası

Guild bünyesinde, 1933 yılında, sendikalaştılar. Beş Büyük monopolün, bünyelerinde tuttukları starlara sözleşme ve çalışma usûlleri konularındaki dayatmaları 1920'lerin ortalarında başladı, 1940'lı yıllara kadar devam etti. Sonunda monopollerin Anti-Tröst yasasını ihlal ettikleri mahkeme kararlarıyla tespit edildi, monopoller geçici de olsa geri adım atmak zorunda kaldılar. Bu geri çekilme, daha büyük monopollerin, bağımsız stüdyoların ve yeni yeni peydahlanan hırçın Hollywood ajanslarının büyümesine olanak sağladı. Ve tabi ki starların pazarlık gücünün artmasına... Monopollerin mafyavari çözüm yöntemlerinden çekinen bu hırçın film şirketleri, Meksika sınırına yakın olmayı akla uygun buldular ve Hollywood'a konuşlandılar.

2.1.1.4 DÜNYA SAVAŞI VE SONRASI

1914 öncesinde Fransız, İtalyan ve İngilizlerin uluslararası üretim ve dağıtım alanındaki egemenlikleri savaş sırasında ve sonrasında ABD stüdyolarının varlığına boyun eğmişti. "Savaş hem uluslar arası planda yabancı rekabeti zayıflatmış, Amerika'nın üstünlük kazanmasını sağlayacak olan studyoların genişlemesini sağlamıştı."⁶⁸ Yani Amerikan sineması için Birinci dünya Savaşı altın yılların başlangıcı olmuştur. 1919 yılında kuzey ve güney Amerika'nın tüm sinema salonları Amerikan filmler göstermekteydiler. Aynı yıl Avrupa ülkelerinde gösterilen filmlerin de %90'ı Amerika yapımlarıydı.⁶⁹

"Amerikan şirketlerinin uluslar arası egemenliğini sağlayan yalnızca Birinci dünya Savaşı'nın neden olduğu yıkım ve İtalya ile Almanya'da iktidara faşist hükümetlerin gelmesi değildi. Belki daha da önemlisi, Amerikan üretim sisteminin endüstriyel özellikleriydi. Avrupa'da başlangıçta sanat olarak sinema anlayışı ortaya çıkmış ve iş olarak sinema anlayışıyla bir arada gelişmişti."⁷⁰

⁶⁸ William Uricchio, Birinci Dünya Savaşı ve Avrupa'da Kriz, Smith, a.g.e., s.86

⁶⁹ Veriler Scognamillo'dan, a.g.e., s.28

⁷⁰ Monaco, a.g.e., s.232

Monaco'nun vurguladığı nokta Avrupadaki sinemanın film D'art şeklinde, yani sanat sineması mahiyetinde, oysa Amerikan sinemasının açık ve basitçe "movies" olmasıdır. 1914 yılında film üretim sektörü New York'tan Hollywood'a taşındı. Sinema endüstrisi, otomobil endüstrisinin Detroit'te kurulması gibi benzer nedenlerle Hollywood'a taşınmıştı.⁷¹

"Hareketli resimlerin ticari, eğlence amaçlı perdeye yansıtılması, aslında, Fransa'da başladı ve Fransız film endüstrisi dünya pazarı üzerindeki güdümleyiciliğini Birinci Dünya Savaşı'na değin sürdürdü. İngiltere'de gösterime çıkan filmlerin %40'ını üreten -söz gelimi Amerika'nın elinde tuttuğu %30'luk pazara karşın-Pathé Frères, bu tarihlerdeki, pazar genelinde en büyük film üreticisi, sağlayıcısıydı. "⁷²

Savaşın başlamasıyla birlikte Amerika, o ana kadar İtalya ve Fransa gibi diğer tedarikçilerin güdümünde olan ve yalnızca Avrupayla sınırlı olmayan, bu pazara girdi. Sonuç çok dramatik -etkileyiciydi-. 1915'de 36 milyon fet uzunluğunda olan toplam Amerikan film dışsatımı hemen, bir yıl sonra 1916'da 159 milyonda ve Amerika kendi yerel pazarında gösterilen her yüz filmin 98'ini üretirken dünya ölçeğinde ise bu rakam 85'di. Yerel pazar üzerindeki, bu yüzde yüze yaklaşan oran dikkat çekici bir göstergedir çünkü Amerikan film endüstrisi açısından, bu başlangıç yıllarından itibaren yerleşen bir gelenek olarak, filmlerin öncelikle sağladığı güven açısından yerli pazar için üretilmeye ve ardından kâr amacıyla dışarıya satılmaya başlanmış olduğuna işaret eder.

Avrupa sanayiinin savaştan büyük yara almasının yanında Avrupa sinema sanayii de bu dünya savaşından büyük darbeler alarak çıkmıştı. Belki bunun tek

⁷¹ Film sektörünün Hollywood'a taşınmasının nedeni hakkında bağımsız firmaların yasal girişimlerden ürkererek Meksika sınırına yakın bu beldeye taşındıklarına dair bir açıklama da vardır. Örn. Bkz. Vincenti, a.g.e., s.53

⁷² T. Greame, *Film As Social Practice*, 3rd edn, Routledge, London, 2001, p.20

istisnası sinema endüstrisi görece daha düzeyli kalabilen Almanya'dır.⁷³ Ancak dönemim Alman yapımları da Amerikanlaşma eğilimindedir."⁷⁴ Hollywood Alman yönetmenlerini, aktör ve çalışanlarını kendi sektörüne katmıştır. Dış pazarların gereksinmelerini sağlayabilecek taşımacılık, bankacılık ve film ofisleriyle hazır ve nazır olan Amerika film endüstrisi, Avrupa'da güç dengelerini kendi lehine çevirmişti. Elbette ki birçok Avrupa ülkesi kendi sinema sektörlerini koruyucu yasalar çıkarmaya kalktı ancak bu tür çabalar etkili olamayacaktı çünkü söz konusu Amerikan studyoları ABD'nin sahip olduğu diplomatik ve siyasal gücü de kullanıyorlardı.

2.1.2 HOLLYWOOD'UN ENDÜSTRİYEL NİTELİĞİ

Hollywood'un endüstrisinin yapısını daha detaylıca anlamak için bu yapının iç ilişkilerine merceğimizi tutmamız gerekecektir. Bu endüstrinin sanatsal, eğlence amaçlı, emperyalist ya da ideolojik görünüşlerini kısaca özetlemeye çalışacağız.

2.1.2.1 BİR ENDÜSTRİNİN GELİŞİMİ

1939 Yılında Amerika savaşın kahraman çocuğu olmuştur, bir savaştan daha azami bir yarar sağlamış ve iki dünya savaşı arasında kaybettiği pazarları yeniden ele geçirmiştir. 1948 yılında ortaya çıkan bunalım Hollywood'u etkilemiş ve tabloda görüleceği üzere film üretim sayısında düşüşler ortaya çıkmıştır.

Tablo 4:Hollywood'da Film Üretimi

YIL	FİLM
1940	477
1941	546
1942	516
1943	397

⁷³ Belki bu noktada Sovyetler Birliğinden de bahsetmek doğru olur. Savaşın sonra Alman sineması gibi büyük ölçekli filmler üretebilene yegane sinema Sovyet sinemasıdır ancak bu sinema dış pazarlara sırtını dönmüş sadece kendi halkına film üretme amacıyla olan bir sinema olarak varolmuştur.

⁷⁴ Rotha, a.g.e., s.43

1944	430
1945	358
1946	425
1947	404

(KAYNAK: Giovanni Scognamillo, Dünya Sinema Sanayii, Doruk yay. s.43)

Elbette bu dönemde devreye giren televizyonun etkisinden de söz etmek gerekir. Televizyon tıpkı daha sonra Türkiye’de yapacağı izleyicileri karanlık salonlardan çalarak evlerinin dört duvarı arasına oturtacaktır. Bu etkis Monaco’nun deyişiyile “son derece yıkıcı”ydı.⁷⁵ Televizyonun ortaya çıkışında sinemadan daha önemli olan radyoydu ve sinema herşeye rağmen farklı yerini korudu.

Hollywood’da sesin ortaya çıkışı maliyetleri artırmış⁷⁶ İkinci dünya savaşı süresinde de ciddi bir Pazar kaybı yaşanmıştı. Bu sürede güney Amerika pazarına yönelen yapımcılar bir süre sonra, buradan da aradıklarını bulamadıklarında yeniden daralan içpazara gözlerini çevirmişlerdi. İki film birden gösteren salonlar artmaya başlamış ve pazarı ele geçirmişlerdi: Amerika’da 1941’de 17 bin sinema salonunun 10 bin kadarı böyleydi.

Tablo 5: 1932-40 Yılları Arasında Hollywood’da Maliyet Artışları

YIL	FİLM	TOPLAM MALİYET	FİLM BAŞINA MALİYET
1932	489	74.800.000	153.000
1933	507	77.000.000	151.000
1934	480	95.800.000	199.500
1935	525	109.800.000	209.000
1936	522	120.800.000	247.000
1937	538	135.700.000	252.400
1938	455	151.500.000	363.000
1939	483	149.000.000	342.000
1940	477	140.000.000	314.000

(KAYNAK: Scognamillo, a.g.e., s.45)⁷⁷

⁷⁵ Monaco, a.g.e.,s.238

⁷⁶ Karel Dibbets, “Sese Geçiş”, Dünya Sinema Tarihi, s.249

⁷⁷ Scognamillo bu verileri yorumlarken iç pazardaki daralmayı vurgulayarak maliyetlerin nasıl arttığını aktarırken bunun yarattığı krizi vurgular. Oysa bu dönemde tam anlamıyla bir kriz dönemi söz konusu değildir. Hollywood kısa sürede kendini bulacaktır.

Avrupa'daki savaş ABD hükümetini, film endüstrisi üzerinde büyük bir etkisi olacak olan askeri harcamalardaki artışa itti. Savunmaya ayrılacak pay yüzünden film yapımlarına ayrılacak pay kısılacaktı.⁷⁸ Hollywood savaşla ilgili propagandist filmler yaratarak hükümete yakın olma çabasına girmişti. 1941 yılında Amerika'nın Japonya ve Almanya'ya müdahale etmek üzere olması ülkeye bir savaş öncesi ruh halini getirmişti. Sinema da bununla ilgili temaları pazara çıkarmıştı.* “1941’de ilk on sırada yer alan gişe hitlerinden beşi savaşla ilgiliydi”.⁷⁹

1941 yılının sonunda Hollywood köklü bir değişimin eşiğindeydi. Yapılan bir çok uzun metraj filmin üçte biri savaşla ilgiliydi. Bu yüzden savaş film endüstrisi özellikle de Hollywood için bir paradoks haliydi.” ...stüdyolar savaş boyunca film pazarının kontrolünü yeniden ele geçirip ABD’nin savaş çabalarında yaşamsal bir rol oynayarak rekor gelirler kazandılar”⁸⁰ Sadece film şirketleri değil birçok ticari firma tarihte görülmemiş oranda kar yaptılar. “1950’ler Tv’nin de yayın alanında gelişmesine ve Amerikan firmalarının uluslararası pazarları ele geçirmesine sahne oldu.”⁸¹

Savaş canlanması, askerlerin dönüşü, filmlere bir pazarın açılmasıyla beslenerek 1946’ya kadar devam etti.

2.1.2.2. HOLLYWOOD’UN YAPISI

Hollywood pazar gereksinimleri tarafından saptanan bir yapısal biçime sahiptir. Hollywood endüstrisi stüdyodan üretim, dağıtım ve sinemalarda gösterilmesine kadar dikey bir şekilde birbirine bağlı bir yapı oluşturmuştur. Çok geniş bir halkla ilişkiler ve

⁷⁸ Rotha , a.g.e., s.44

* Bu dönemde o zamana kadar yapılmadığı kadar savaş propagandası film üretilmiştir. Hollywood sinemasının ideolojik yapısını bu dönemde gözlemlemek olasıdır. Endüstri her zaman iktidarla yakın ilişki içerisinde olmuştur bu nedenle güçlendiği dönemlerde iktidarın gizli sözcüsü olmuş, gerilediği zamanlarda da iktidardan yardım diler hale gelmiştir.

⁷⁹ Thomas Schatz, “Hollywood: Studyo Sisteminin Zafarı”, *Dünya Sinema Tarihi*, Smith, s.259

⁸⁰ A.g.e., s.274

⁸¹ İrfan Erdoğan, *Dünyanın Çarpık Düzeni: Uluslar Arası İletişim*, Kaynak yayımları., İstanbul, 1995, s.93-94

satış çarkı vardır. Beş altı filmi aynı anda gösteren küçük sinemalardan* küçük ilçelere kadar yaygın bir dağıtım sistemine sahiptir.

Hollywood film endüstrisi diğer ülke endüstrileri tarafından beğenilerek taklit girişmelerine neden olmuştur. Bu taklit uluslararası ihracat pazarında Amerikan film endüstrisinin egemenliğinin bir sonucudur. Fakat, film endüstrisinde, birçok diğer endüstrilerde olduğu gibi, bağımsız küçük Hollywood yaratma çabaları çoğunlukla fiyaskolarla sona erdi. Diğer ülkelerin film endüstrileri uluslararası iletişim düzeninin dikey entegrasyonunda alt kademedeki kopyacı\dağıtıcı rol içinde hapsedilmişlerdir.

Kuruluşundan itibaren Amerikan sinemasının ürettiği filmler bütün dünyaya ulaşmaya başlamış, ulaşmakla kalmayı empoze etme halinde gelmeye başlamıştır. Hollywood'un büyük firmaları sadece Amerika içinde değil bütün dünya pazarında da satış ve ortaklıklar kurmuştur. Örneğin Time Warner gerçek anlamıyla uluslararası iletişim holdingidir. Diğer holdingler: Walt Disney, Paramount, COX, Capital Cities\ABC, CBS, NBC, MCA, Fininvest (İtalyan), Lorimar, Viacom, Bertelsmann (Alman), News Corp (Murdoch). Bu firmalar sürekli büyümektedir. Satın alma ile olan büyümeye örnek olarak SONY'nin CBS plak ve Columbia Picture firmasını, Murdoch'un 20 Century Fox'ı satın almasını verebiliriz.⁸²

“Amerikan halkı dışardan gelen filmleri seyretme olanağına sahip değildir. Amerikan film endüstrisi bu olanağı gücünü kullanarak ortadan kaldırmıştır. Hiçbir yabancı filmin, örneğin New York'ta bizim bölgedeki sinemalarda gösterilme olanağı yoktur. Bizim bölgenin nüfusu ne kadar? Çok değil, sadece 3.5 milyonluk. Bırakın yabancı filmi bağımsız Amerikan film yapımcıların filmlerinin bile gösterilme olanağı sıfıra yakındır. Çünkü sinemaların çoğu dikey-entegrasyonun bir parçasıdır ve bağlı olduğu konglomeranın filmlerini gösterir.”⁸³

* Bu tür sinemalar “cep sinemaları” adıyla artık ülkemizde de sıkça görülmektedir.

⁸² Erdoğan, a.g.e., s.64

⁸³ Erdoğan, a.g.e., s.56

2.1.2.3 HOLLYWOOD'UN DIŞ PAZARI OLARAK AVRUPA

Amerika'nın dünya pazarlarından elde ettiği gelirler de bu endüstrinin pazar hakimiyetini sürdürdüğünü göstermektedir. 30 Ağustos 1993'de, bir haftalık box office (yani sinemalarda seyirle elde ettiği) geliri 132.7 milyon dolardı.⁸⁴ Aynı hafta içinde 1992'de 112.5 ve 1991'de 28.1 milyon kazanmıştı. Bunu biraz daha anlamlı yapmak için yılın başında, 30 Ağustos'a kadar olana bakalım: 1991'de 2.91 milyar, 1992'de 2.94 milyar ve 1993'de 3.16 milyar dolardı.⁸⁵ Uluslararası pazara 4 Kasım 1993'de baş sırayı alan filmle Harrison Ford'un oynadığı *Fugitive* (Kaçak; Andrew Davis, 1993, A.B.D.), *The Firm* (Şirket; Sydney Pollack, 1993, A.B.D.) *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993, A.B.D.), *Cliffhanger* (Dağcı, Renny Harlin, 1993, A.B.D.), *In the Line of Fire* (Ateş Hattında, Wolfgang Petersen, 1993, A.B.D.) yani hepsi de Hollywood filmleriydi. 4 Kasım 1993'de *Jurassic Park* bütün dünyada para rekoru kırıyordu: Japonya'da 103 milyon dolar, Almanya'da 31 milyon, Brezilya'da 10 milyon, Kore'de 14 milyon, Meksika'da 17 milyon, Taiwan'da 14 milyon, İtalya'da 8,9 milyon ve Arjantin'de 6,8 milyon dolar yapmıştı.⁸⁶

Film satışları geleneksel olarak üç merkezden olurdu (Santo Monica, Cannes ve Milan). Şimdi bu merkezler dışı yapılan satışlar tüm satışların yarısından fazladır. Amerikan film endüstrisinin dünya'da en önde gelen pazarları kapitalist ülkelerdir. Gelirlerinin yüzde kırka yakın kısmını dış ülkelere elde ederler. Aşağıdaki tablo son üç yıldaki (1990-92) dağılımı göstermektedir:

⁸⁴ Erdoğan, a.g.e, s.56

⁸⁵ Erdoğan, a.g.e, s.57

⁸⁶ Variety, Eylül ve Kasım 1993 ayları.

Tablo 6: ABD film endüstrisinin dünyada kiralamayla elde ettiği gelirler (1990-1992)
(milyon dolar)

ÜLKELER	1990	1991	1992
Japonya	236.7	200.7	165.1
Almanya	175.0	142.4	162.0
Fransa	164.2	136.9	141.0
Kanada	148.3	133.9	130.4
İngiltere	144.4	121.3	127.4
İspanya	110.4	107.7	117.4
Avustralya	70.4	62.9	67.4
İtalya	117.0	74.9	65.2
Güney Kore	34.9	31.6	39.6
Meksika	22.7	27.1	36.9
İsveç	39.8	29.9	31.8
Belçika	26.4	22.6	26.1
İsviçre	27.5	24.3	24.3
Arjantin	14.1	20.5	24.2
Brezilya	48.4	45.9	23.1
İsveç	39.8	29.9	31.8

Kaynak: <http://media.ankara.edu.tr/~erdogan/filmpaz.doc>, İrfan Erdoğan, Dünya Film Pazarı, 12.09.2003

Japonya'da 1992'de en çok para kazanan 10 filminden 8'i Hollywood yapımıydı. Japonya Amerikan film endüstrisi için dünya pazarında bir numara gelir kaynağıdır. Hollywood 1992'de film dağıtımından 165 milyon dolar kazanmıştır. Bu miktar 1993'de çok daha arttı. Sadece Jurassic Park filminden Japonya'da bu sene bu kadar gelir sağlandı.

Amerika'nın ikinci büyük film pazarı Avrupadır. Avrupada Almanya, Fransa, İtalya, İspanya, İngiltere, ve İsveç Amerikan filmlerinin Avrupadaki gelirlerinin % 80'ini sağlarlar. Eylül 1993'de Avrupa'da en çok para kazanan 10 filmden ilk sekizi Hollywood yapısıydı: *Jurassic Park*, *Sliver* (Phillip Noyce, 1993, A.B.D.), *Fugitive*, *Hot Shots* (Jim Abrahams, 1991, A.B.D.), *Made in Amerika* (Richard Benjamin, 1993, A.B.D.), *In the Line of Fire*, *Last Action Hero* (Son Kahraman, John McTiernan, 1993, A.B.D.), *Dennis the Menace* (Afacan Denise, Nick Castle, 1993, A.B.D.), *La Soif de L'or* (Gerard Oury, 1993, Fransa) ve *Mucho ado about Nothing* (Kenneth Branagh, 1993, A.B.D., İngiltere)⁸⁷

Avrupa film endüstrisi, hemen her Avrupa ülkesinde, dayanıklı ve zengin bir geçmişe sahiptir. Fakat Avrupa ülkelerinin Hollywood'un artan gücü karşısında kendi ülkelerinde ve aralarında bile pazar payları azalmaktadır. İspanya, örneğin, 1990'ın ilk yarısında. TVE (kamu) ve Telemadrid (özel) ve Berlusconi'nin kanalı Tele-5, ve Antenna-3 total 537 Amerikan filmi yayınladılar. Bu yayınlanan filmlerin % 45'ini buluyordu. Almanya'daki son üç yıldaki durum buna bir örnektir. Eylül 1993'de, Almanya'da gösterilen filmlerin en çok para kazanan 10 tanesinden sadece bir tanesi (7'inci sırada) Alman filmiydi. Değerleri tümüyle Hollywood yapıymıydı.⁸⁸

Tablo 7: Alman film pazarının 1989-92 paylaşımı (yüzde olarak)

Yıllar	Alman	Amerikan	Diğerleri
1989	16.7	65.7	17.6
1990	9.7	83.8	6.5
1991	13.5	80.2	6.3
1992	9.8	82.8	7.4

Sinema filmleri yanında tv/kablo ve video filmleri de yeni gelirler yanında yeni sorunlarla dünya pazarlarına yayılmaktadır. kablo sistemleri ve video pahalı yatırım gerektirir. Amerika bu alanda da elindeki sinema filmlerini kolayca kablo servisine ve

⁸⁷ Variety, Eylül 20, 1993.

⁸⁸ Variety, Eylül, 1993, s.34.

videoya aktararak yeni gelir kaynakları elde etmektedir. Amerika kablo-tv için film satışlarında 1991'de 398,696,000 dolar ve video film satışlarından ise 228,524,000 dolar elde etmişti. Bunun da büyük kısmını Avrupa ülkelerindendi. Aşağıdaki tablo bölgelere göre, Amerikanın 1990 ve 1991'deki satışlarını özetler.⁸⁹

Tablo 8: Amerikanın tv\kablo ve video film satışı (1991) (Milyon dolar)

Bölgeler	Tv\Kablo	Video
Avrupa	276.9	126.6
Latin Amerika	42.8	16.1
Uzak Doğu	34.9	51.5
Avustralya, N.Zeland	27.1	10.6
Güney Afrika	6.2	2.6
Rusya ve Doğu Avrupa	0.7	7.5
Diğerleri	10.0	13.6
Genel Toplam	398.6	228.5

Amerika'nın Avrupadaki en büyük tv\kablo filmi pazarı Fransadır (1990'da 49.8 milyon ve 1991'de 80.9 milyon dolar). Fransıyı 1990'daki satışlarından 22 ve 26 milyon dolar düşüşle İngiltere (47.7 milyon) ve Almanya (47.5 milyon takip eder. İspanya (30.8) ve İtalya (37.9) yukardaki üçlüyle birlikte Avrupadaki tv\kablo filmleri satışlarının yüzde seksenden fazlasını oluşturur. Video kaset satışlarında İngiltere (38 milyon), Almanya (34.7), İtalya (14.4) ve Fransa (13.1) Avrupa totalinin yüzde doksanına yakını oluşturur. Amerika'nın Uzakdoğudaki en büyük alıcısı tv\kabloda bölgenin yüzde yetmişbeşini alan (25.6 milyon) Japonyadır. Video kasette de Japonya 29.6 milyon alışıla başta ve Kore 12.5 milyon dolarla ikinci sırada. Bu iki ülke bu bölgedeki video satışlarının yüzde sekseninden fazlasını alırlar. Latin Amerikada dört ülke tv\kablo filmlerinin yüzde sekseninden ve video kasetlerin de yüzde doksanından fazlasını alırlar.

⁸⁹ Variety, Ocak 20 ve 27, 1992

2.2. AVRUPA SİNEMASI ve DİĞER ÜLKE SİNEMALARI

Hollywood sinemasının, endüstri sektörünün Avrupa'yı nasıl etkilediğini, yeni dünyanın gelişmiş film sektörünün karşısında Avrupa'nın daha "sanat" ağırlıklı sinemasının nasıl bir endüstri içinde var olduğunu görmek için bu kıtanın gelişmiş sinemalarına genel hatlarıyla ve ekonomik bağlamda bakmak gereklidir.

2.2.1. BATI AVRUPA SİNEMASI: HOLYWOOD'UN ARKA BAHÇESİ, ÜÇÜNCÜ DÜNYANIN ULAŞILMAZI

Batı Avrupa'da hatta tüm Avrupa'da sözünü geçirebilmiş ve önemli yapımlar, yönetmenler ortaya çıkarmış sinema teorisi ve akımlarına beşiklik etmiş sinemalar Alman, İngiliz, Fransız ve İtalyan sinemalarıdır. Bu ülkeler sinema tarihi boyunca içerik ve biçim anlamında dünya sinemasına öncülük eden ülke sinemalarıdır. Ticari anlamda Hollywood' un gölgesinde (gerisinde) kalmış olsa da yetiştirdikleri yönetmenlerle sürekli olarak Amerikan Sinema endüstrisini beslemişlerdir.

2.2.1.1. ALMAN SİNEMASI

Almanya sinema endüstrisine geç kavuşmuştur ve bu 1910'lu yılları bulmuştur.⁹⁰ Skladanovsky Kardeşler'den sonra Alman Sineması'nın en ünlü ve faal öncüsü Berlinli Oskar Messter (1866-1943) oluyor ve Messter, Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar sinemayı bir "mucit" ve sanayici kimliği ile şekillendirmeye çalıştı. Messter, sinemanın eğlence potansiyeli kadar bilimsel ve askeri amaçlarla kullanılmasına da ilgi göstermişti.⁹¹ 1896'da babasına ait olan optik aletler atelyesinin başına geçti, aynı yılın 15 Haziranında kendi imal ettiği ilk göstericiyi sattı ve çektiği

⁹⁰ Alman sinemasının ilk yıllarına ait bilgileri Scognamillo'dan alıyoruz, ayrıca bu konuda yayımlanmış en kapsamlı kaynak için: bkz. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*, Princeton University Press, 1947

⁹¹ Thomas Elsaesser, "Almanya: Weimar Yılları", Nowell-Smith, a.g.e., 169

filmleri göstermek için ilk sinema salonunu açtı.⁹² Gramofon ile kaydettiği seslerin desteği ile Messter bir dizi müzikli belgesel çekti, ünlü orkestra yöneticilerini beyaz perdeye getirdi ve 1913'te Richard Wagner filminin başrolünü Besteci Giuseppe Becce'ye verdi. Bu ara yıldız sisteminin öncülüğünü de yaptı ve sonraki yıllarda ünlenecek olan, Henny Porten'i ilk filmlerinden itibaren kullandı. 1911'de Oskar Messter kendi çekim stüdyosunu kurup daha hızlı bir yapım faaliyetine girişti ve bir yıl sonra Henny Porten dizisine başladı.

1911'de Alman Sineması'nın o tarihe kadar en büyük yatırımı ve atılımı sayılan Babelsberg Stüdyoları Deutsche Bioscop Gesellschaft şirketi tarafından açıldı. Elden ele geçerek, yaklaşık olarak 80 yıl kadar Alman Sineması'na hizmet eden Babelsberg Stüdyolarında 1911/1915 yılları arasında 1.300 kadar film çekildi.⁹³ 14 Şubat 1918'de ise Sicil Ticaret Gazetesi'nde kuruluş anlaşması yayınlanan Universum-Film-AG (U.F.A.) 1923'te Babelsberg Stüdyolarını satın aldı.⁹⁴ Metropolis (Fritz Lang, 1926) ve Mavi Melek (Der Blaue Angel, Jo-seph von Sternberg, 1930) gibi ünlü filmler Babelsberg'te çekildi. Gerçekte UFA Aralık 1917'de bir avuç küçük firmayla birlikte Messter GmbH, PAGU ve Nordisk'in birleşmesinden oluşmuştu. Ancak Deutsche Bank'ın başını çektiği elektrik ve kimya sanayi firmalarından oluşan bir konsorsiyumun, BUFA(Devlete Bağlı Propaganda Film Birimi: Bildund Film Amt) nezdinde ki girişimleri nedeniyle büyük bir gizlilik içinde gerçekleşmişti.⁹⁵ Ancak UFA kurulduğu dönemde Almanya savaştan yenik çıkmış bir devletti ve bu UFA'nın iç pazarın yanı sıra Avrupa film pazarına da hakim olma isteğini engelliyordu. Messter, UFA'nın iç pazarda hakim olabilecek şekilde yatay genişlemesini sağlayarak çeşitliliğini film donanımı, film işleme ve sinemayla bağlantılı hizmet endüstrilerine yönelik arttırdı.⁹⁶ Zamanla UFA dünya çapında ihracat ağına ulaşma imkanını da yakaladı ve şirket büyük bir ekonomik güç haline geldi.* Buna paralel olarak 4 Temmuz 1917'de General Ludendorf, Savaş Bakanlığı'na gönderdiği "acil" bir raporla "dağınık" Alman Sineması'nın kurumlaşmasını istedi. Amaç sadece ülke sinemasını korumak

⁹² Scognamillo a.g.e, s.60

⁹³ Scognamillo, a.g.e., s.60

⁹⁴ Scognamillo, a.g.e., s.61

⁹⁵ Thomas Elsaesser, "Almanya: Weimar Yılları", Nowell-Smith, a.g.e., 173

⁹⁶ Thomas Elsaesser, "Almanya: Weimar Yılları", Nowell-Smith, a.g.e., 173

* Bu noktada şirketin mal varlıklarının büyük bir kısmını devasa stüdyolar, Almanya'nın her köşesine yayılmış lüks sinemalar ve laboratuvarlar olduğunu da gözden kaçırmamak gerekir. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz. Thomas Elsaesser, "Almanya: Weimar Yılları", Nowell-Smith, a.g.e

değildir. Asıl niyet savaş karşıtı olan yerli ve yabancı filmleri engellemektir. Birkaç gün sonra Mareşal von Hindenburg raporu hükümetin nezdinde desteklenir ve 12 Aralık 1917'de bir düzenleme planı hazırlanır. Alman sinema sanayisinin bu gelişimi aşağıdaki tablodan da anlayacağımız şekilde sinema salonların artmasına vesile oldu:

Tablo 9: Almanya'da sinema salon sayısı

YIL	SİNEMA SALONU
1900	2
1910	480
1912	1.500 civarında
1913	2.370 civarında
1921	3.791
1923	3.800
1924	3.067
1927	4.462

Kaynak: Scognamillo, *Dünya Sinema Sanayii*, s.61

Alman Sineması tarihi bir çerçeve içinde "gerçekçi" sayılan bir çizgi izlemekteyken; 1920'de, plastik sanatların ardından, "Dışavurumcu" (Ekspresyonist) akımı patlamıştır ve ilk ünlü örneğini Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi (Das Kabinet der Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920) filmi ile vermiştir.* Caligari, The Student of Prague, The Last Laugh gibi yapıtlar genelgeçer yapımlardan ayrı bir konumda olmuştur. "...o (Caligari) yeni sinematografi aracındaki yaratıcı bir düşüncenin ifadesindeki ilk göz alıcı girişimdir."⁹⁷ Sinema dünyasında ve sanatında Dışavurumculuk bir devrim olarak

* Bu film hakkında Thomas Elsaesser, "Almanya: Weimar Yılları", isimli makalesinde şöyle demektedir: "Moda olana yeni bir hayat veren şey, esas olarak Fransa'da ve daha sonra Amerika Birleşik Devletlerinde olağanüstü ilgi gördüğü için yapımcıları ve yönetmenleri ihracat pazarının Almanlara özgü olarak kabul edeceği yeni motifleri aramaya yönelen *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'ydi.", Nowell-Smith, a.g.e., 172

⁹⁷ Rotha, a.g.e., s.191

büyük heyecanlarla karşılandı ve stilize dekor ve oyun terzi, kontrastlı ışıklandırmaları, simgelerle dolu anlatımı ile Alman Sineması'nı dünyaya tanıttı. 1918-1929 döneminde Alman Sineması artık nitelikli ve çarpıcı filmleri ve sanatçıları ile kendini dünya pazarlarında kanıtladı, Amerika'ya kadar ulaşabiliyor ve yıllarca ağırlığını hissettiği Danimarka Sineması'nın rekabetinden kurtulmaya başladı. Alman film endüstrisine savaş yıllarının olumlu yansımalarını gösteren bir örnekte 1914'de piyasada faaliyet gösteren 25 Alman firmasına karşılık 47 yabancı firma varken 1918'de bu oranın 130 Alman firmasına karşılık 10 yabancı firma olarak değişmesidir.⁹⁸ Ancak, savaş sonrası yaşanan güç iktisadi şartlar ve sermaye sorunları bunları çözmek umudu ve amacı ile kapılarını yabancı sermayesine iyice açmaya itmiştir.

Sesli film her ülkede olduğu gibi, Alman Sineması'nı da sarsmıştır. Sesle ilgili ilk çalışmalar 1923'te Tri-Ergon Musik A.G. şirketinin bir patenti ile başlatılıyorsa da bu Alman patenti, sermaye yetersizliğinden İsviçre'ye, oradan da Amerika'ya satılır. Sesli filmin Alman sinema sanayisine getirdiği yük 1929'da toplam yapım giderlerinin %4,6'sını oluştururken, 1930'da %13'e, 1931'de ise %32'ye ulaşarak altından kalkılamaz bir hale gelmiş ve seyirciden gelen sesli film talebinin karşılanabilmesi için endüstrinin ister istemez Hollywood'a yönelmesine yol açmıştır.⁹⁹ Öyle ki 1931'de toplam yabancı film ithalatının % 75'i Hollywood filmlerinden karşılanır hale gelmiştir. Seyirci sayısında, ülkenin iktisadi ve siyasi durumu ile orantılı olarak dalgalanmalar ortaya çıkmıştır.

Tablo 10: Seyirci sayısı

YIL	SEYİRCİ
1927	337.342
1928	352.533
1929	328.328
1930	290.357
1931	273.113
1932	238.407

⁹⁸ Gerard Beton, *Sinema Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s.22

⁹⁹ Scognamillo, a.g.e., s64

1933	246.958
------	---------

Kaynak: Scognamillo, *Dünya Sinema Sanayii*, s.64

Hitler'in rejimi toplumu güçlü bir Almanya yolunda birleştirmek ve dönüştürmek adına "bir Almanya filmine"¹⁰⁰ ihtiyaç duymaktaydı. Hitler'in iktidara geçmesi ile sinema Dr. Goebbels'e teslim edilmiştir.* Başlıca amaç Nazi Partisi'ni ve Nazi Almanyasını öven filmler yapmaktır, Leni Riefenstahl becerisi sayesinde Nazizm'in ihtişamını ve başarısını İrade'nin Zaferi (Triumph des Willens, 1935) filminde beyaz perdeye yansıtmıştır. Savaş öncesinden ikinci Dünya Savaşı süresince Alman Sineması, bir parti sineması olduğundan, geçmişte sergilediği nitelikleri ve özelliklerden yoksun bir propaganda sinemasıdır. Savaşla birlikte Nazi sineması gerçekten de hayat bulmuştur. Yabancı pazarlarda at oynatmış ve büyük paralar kazanmıştır. "1940'ta Amerikan rekabetini tamamen ortadan kaldıran ve Avrupa'nın çoğunu işgal eden Gobbels, özlemini duyduğu tutsak izleyici tipine sonunda kavuşmuştu"¹⁰¹

1930-1939 yılları arasında Alman Sineması 1.174 film üretiyor (yıllık ortalama: 117 film), savaş boyunca (1939-1944) ise sayı 357'ye düşüyor (yıllık ortalama: 59 film). Buna karşın savaşın ilk yıllarında seyirci sayısı iki katına çıkıyor.¹⁰²

Tablo 11: Seyirci sayısı

YIL	SEYİRCİ
1938/39	411 milyon
1940	834 milyon
1941	892 milyon

Kaynak: Scognamillo, *Dünya Sinema Sanayii*

¹⁰⁰ Eric Reintschler, "Almanya: Nazizm ve Sonrası", Nowell-Smith, a.g.e., 429

* Gobbels konusunda Rentschler'in andığı önemli bir kaynak: Saul Friedlander, *Reflections Of Nazizm*, 1989

¹⁰¹ Eric Rentschler, "Almanya Nazizm ve Sonrası", 430, Nowell-Smith, a.g.e

¹⁰² Scognamillo, a.g.e., s.67

Alman sinemasının bu yıllardan sonraki durumu giderek gelişen bir endüstrinin oluşumuna tanıklık eder. Ancak doğal olarak bu gelişimin sınırlarını, özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra, Amerikan Sineması belirleyegelmiştir. Örneğin 1995 yılı hasılatının ülke sinemalarına göre dağılımına baktığımızda bu durum açıkça görülebilmektedir. Bu hasılatın %10.5'ini Alman filmleri oluştururken, %81'i Amerikan filmlerine aittir. Kalan 8,5 luk pay ise diğer ülke filmlerinden oluşmaktadır.¹⁰³ Bu noktada Alman sinema endüstrisinin de durumunun Amerikan Sineması karşısında diğer ülkelerden pek farklı olmadığı görülebilir.

2.2.1.2. FRANSIZ SİNEMASI

Lumiere dönemi kapandıktan sonra Fransa'da sinemanın ilk gelişimi ve bir sanayi olarak yerleşmesi, genel hatları içinde Amerikan Sineması'nın birkaç yıllık bir ara ile uygulayacağı çizgiyi andırır. Fransa'da sinemayı kendilerine bir yeni meslek olarak seçen Charles Pathe, Leon Gaumont ve Georges Melies başından beri sanayileşmeyi hedeflemekteydi. Melies, bir yapımcı-yönetmen-senaryo yazarı, sanat yönetmeni, oyuncu kişiliği ile, daha da öteye giderek bu "eğlence"nin görsel kurallarını bile el yordamı ve deney yolu ile oluşturmaya çalışmaktaydı.

Bütün uğraşlarına rağmen Lumiere'lerden bir sinematograf almayı başaramayan Melies bu başvurusundan birkaç hafta sonra İngiliz William Paul'dan bir cihaz ve Kodak'tan ham film aldı. Yatırım yapabilecek bir servete sahip olan Melies 1897'de, Paris yakınlarındaki Montreuil'de, stüdyosunu kurduğunda 80 bin Frank'ı bu işe ayırmıştı.¹⁰⁴

Sahneden gelme Melies merak saldığı sinemaya tiyatrodaki mevcut olan her şeyi getirmişti: senaryo, oyunculuk, dekorlar, sahne (perde) ayırımı, makyaj. En önemlisi sinemaya masalımsı, fantastik, bilimkurgusal bir boyut kazandırdı ve ilk özel efektleri keşfederek uyguladı.

Georges Melies ilk büyük başarısını, Jules Verne'den ve H. G. Wells'ten esinlenerek çektiği Ay'a Seyahat (Voyage Dans La Lune, 1902) ile kazandı. 280 metrelik film o dönem için masraflı (1.500 altın), öncü bir yapımdır. Filminin özel bir

¹⁰³ Scognamillo, a.g.e., s.68

¹⁰⁴ Scognamillo, a.g.e., s.83

gösterimini düzenleyen Melies, başlıca gezgincileri davet etmesine rağmen kopya başına istediği 550 Frank'lık ücretle tek bir alıcı bile bulamaz. Filmini bir çadır sinemasına ödünç verip, kocaman bir afiş çizen Melies filmi pahalı bulmuş olan gezgincilere her şartını kabul ettirerek büyük bir başarı sağladı. Hatta Ay'a Seyahat Amerika'nın yolunu tutup, Los Angeles'teki ilk yerleşik sinema salonunun açılışına neden oldu.¹⁰⁵ Melies, ilkel sinemaya bir sahne düzeni ve denenmemiş türler getirir. Filmlerin sürelerini arttırarak izleyicinin ilgisini çeken hikâyeler anlatır. Kalabalık figüranlar kullanarak sinema sanatından sinema sanayine geçişte önemli adımlar atmıştır.¹⁰⁶ Sinemanın bir gösteri olduğunu başından beri kavrayan, sinemanın sanayi boyutlarını sezen, 1.000'den fazla film çeken Melies her şeyden önce ticaretten anlamadığı için, Lumiere'ler karşısında sinemadan 1914'de çekildi. Çekildiğindeyse sinema onu çoktan aşmıştı.¹⁰⁷

Sinemada ticari anlamda büyük başarılar kazanan ilk Fransız Sinemacısı Charles Pathe olmuştur. İngiltere'ye seyahati sırasında William Paul'un "Kinetoskop"unu keşfedip, ithalatını yapmıştır. Amerikan Sineması temellerini atmakla meşgulken, Pathe tek başına bir imparatorluk kurup dünya sinema piyasasına hükmetmiştir.. Kocaman, Hollywood'a örnek olacak bir Holding kurmuştur. Kendi gösterim (projeksiyon) cihazlarını imâl etmiş ve bunlarla, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce, Avrupa'daki sinema salonlarının büyük bir kısmını donatmıştır.

Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile Fransa'da kurulan bu önemli sinema sanayisi, doğal olarak sarsılmıştır. İkinci Dünya Savaşı da benzer bir etkiyi hatta daha da fazlasıyla hissettirmiştir. II. Dünya Savaşı'nın sona ermesi ile Fransız Sineması, Amerikan baskısına rağmen, yeniden yapılanıp yapım sayısını arttırmaya gayret göstermiştir:

Tablo 12: Film sayısı

YIL	FİLM
1946	94
1947	74
1948	98

¹⁰⁵ Gerard Beton, *Sinema Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s.16

¹⁰⁶ Rotha, a.g.e., s.76

¹⁰⁷ Scognamillo, a.g.e., s.75

Ancak Alman Sinemasının durumunda pek farklı olmayarak, Fransız Sineması da Amerikan Sinemasının Pazar hakimiyetini kabullenmek durumunda kalmıştır. Beklide Fransa için diğer ülkelerinkinden farklı olan durum, sinemalarındaki "sanat sineması" geleneğinin sağladığı birikim nedeniyle sahip oldukları içerik-biçim zenginlikleridir. Fransız Sineması'nın son otuz yılı yeni yönetmenler ve yeni yaklaşımlar getirmekle birlikte bir taraftan televizyon ile işbirliğini sürdürerek, hükümetten destek görerek ve eskileri yenileri ile harmanlayarak fazla çizgi dışı kalmadan "kalite" ye dayalı gidişatı devam ettirdiler. Bresson'dan (Para/L"ar-gent, 1983) Truffaut'ya (Son Metro/Le Dernier Metro, 1980), Godard'dan (İlk Adı Carmen/Prenom Carmen, 1983) Tavernier'ye (Kırda Bir Pazar/Un Dimanche A La Campagne, 1984) ve Claude Chabrol'a (Yeşil Işık/La Lu-miere Verte, 1986) gibi filmler bunlara örnek olarak gösterilebilir.

2.2.1.3. İTALYAN SİNEMASI

İtalya'da 1898 yılında ilk toplu film gösteriminin yapılmasından sonra, 1903'te Arturo Ambrosio iki belgesel çekmiştir. 1905'te ise, Filoteo Alberini ilk konulu filme imzasını atmıştır. ¹⁰⁸ 1910' lu yıllarda İtalyan Sineması sinemanın sessiz döneminde büyük-görkemli yapımlarla dünya sinemasında önemli bir yere oturmaktadır. Yine bu yıllarda Fransız sinemacı Pathe, gerek yapımcı ve gerekse dağıtımçı olarak İtalyan Sinemasında önemli bir pay sahibi olmuştur. İtalyan Sineması, fazla geniş bir sanayi tabana dayanmamakla birlikte, savaş yıllarını, artan hasılatlar ve uluslararası başarılarla, büyük bir rahatlık içinde geçirmiş, ancak, savaş biter bitmez, fırsat kollayan Amerikan Sineması'nın saldırısı karşısında adeta savunmasız kalmıştır. 1919'da Amerikan tekellerinden örnek alınarak İtalyan Sinema Birliği (Unione Cine-matografica Italiana) kurulmuşsa da 1922-1923'ten itibaren sinema can çekişmeye başlamıştır.

Faşist Partinin 1922'de iktidarı ele geçirmesinden üç yıl sonra, "Sinema yolu ile propaganda yapmak ve kültürü yaymak" amacı ile L.U.C.E. Enstitüsü kurulmuştur. ¹⁰⁹ Bu kuruluş belgeseller ve haber filmleri ile propaganda çalışmalarını sürdürmüşse de sonuçlar dönemin iktidarı açısından pek tatmin edici olmamıştır. 1935'te Sinema Genel

¹⁰⁸ Daha geniş bilgi için bkz. Nowell-Smith, a.g.e., s.154

¹⁰⁹ Scognamillo, a.g.e., s.104

Müdürlüğü (Direzione Generale per la Cinematografia) kurulmuş ve devlete bağlı Sinema Sanayi Millî Kuruluşu (Ente Nazionale Industrie Cinema-tografiche/E.N.I.C.) dağıtım örgütü ile sinema salonlarını ele geçirmiştir. 1937'de Avrupa'nın en büyük sinema kenti olan Cinecitta kurulmuş, kısa bir süre sonra yabancı film ithalatı devletin tekeline girmiştir. İtalyan sinemasının her aşamasını organize ve kontrol eden iktidarın faaliyetlerinin en önemli göstergelerinden birisi film yapım sayılarındaki artış olarak göze çarpmaktadır. Örneğin 1932 yılında yapılan film sayısı 19 iken, bu sayı 1942 yılında 119'u bulmuştur.¹¹⁰

İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan durum Almanya ve Fransa'da yaşananlarla benzeşmektedir. Tüm aşamalarıyla ülke sinemasını kontrol altına alan Amerikan Sinemasına karşı çareler aranmaya çalışılmıştır. Bu dönemde öncülüğünü, Roberto Rossellini'nin Roma Açık Şehir i (Roma Città Aperta, 1945) ve Vittorio de Sica'nın Kaldırım Çocukları (Sciu Scia, 1946), filmlerinin yaptığı "Yeni Gerçekçilik" akımı doğmuştur. Bu akım tüm dünya sinemasında sinemasal anlatım alanında adeta bir çığır açmasına rağmen İtalya'da ticari anlamda ulusal sinemaya bir katkı yapamamıştır. Amerikan Sinemasını hakimiyetini sürdürmüş, İtalyan Sineması ise yarattığı nitelikli filmler, Antonioni, Fellini gibi önemli yönetmenler sayesinde varlığını sürdürebilmiştir. Yine bu döneme ışık tutmak amacıyla, 1952 yılının ilk çeyreğinde gösterime giren yabancı filmlere baktığımızda Amerikan filmlerinin payının yaklaşık %69 olduğunu görmekteyiz. Bu dönemlerde İtalyan Sineması'nı ayakta tutan, sanayiye hareketlendiren büyük yapımlar kadar orta bütçeli "tür" filmleri olmuştur. Özellikle Sergio Leone imzası taşıyan "spaghetti western" filmler bu konuda başı çekmişlerdir. İtalyan Sinemasının 1970'li yıllarını ise kurtaran hiciv-güldürü filmleri ve ülkemizde de örnekleri görülen erotik-avantür filmleri olmuştur.

Daha sonraki yıllar İtalyan Sinemasının televizyon etkisi altında geçen yıllar olmuştur. 1980' lerde uzun metrajlı film yapımı yılda ortalama 8-9 filme düşmüştü ve bunların sadece yarısından daha azı tam olarak dağıtılabiliş salonlarda gösterilebildi.¹¹¹ 1990' lardaki durumda pek farklı değildir. Örneğin 1995 yılında Amerikan filmlerinin

¹¹⁰ Scognamillo, a.g.e., s. 105

¹¹¹ Nowell-Smith, a.g.e. s.672

hasılat payı %65 iken İtalyan filmlerinin payı sadece %20 ve aynı yıl ortak yapımlarla birlikte yapılmış filmlerin sayısı 75' tir.

2.2.1.4. İNGİLİZ SİNEMASI

Robert W. Paul, 1896'da ilk filmlerini çekmiştir. 1900-1905 yılları arasında, Tarihçi Georges Sadoul'un "Brighton Okulu" diye adlandırdığı öncüler sayesinde bir ilk "altın çağ" yaşanılıyor. Sahil kenti Brighton'da ilk çekim stüdyoları kurulmuş, ilk sinema burada merkezileşmiştir.¹¹² Daha sonraki yıllar genel olarak Fransa'daki Sanat Filmi (Le Film d'Art) türüne yakındır ve sinemanın merkezi Brighton'dan Londra'ya geçtiğinde tiyatro sanatçıları sinemaya akın etmeye başlamışlardır. Savaşın başlangıcına kadar geçen sürede bu durum devam etmiş, savaşın başlamasıyla birlikte sansürün de etkisiyle propaganda filmlerine yönelim başlamıştır. Durum ancak savaşın sona ermesiyle birlikte normale dönebilmiştir.

“1927'de, İngiliz Parlamentosu, Sinema Filmleri Yasası'nı (Cinematograf Filme Act) onaylayınca henüz pek sağlam temellere sahip olmayan sanayi bazı yardım ve desteklerden yararlanabiliyor. Yine de, sesli döneme vardığımızda İngiliz Sineması ne kimliğini bulabilmiş, ne de gerçek bir sanayi kurabilmiştir. Yıllık yapım sayısı sessiz dönemin sonunda beliren artışa rağmen, bunun açık bir göstergesidir.”¹¹³

Tablo 13: Film Sayısı

YIL	FİLM
1924	34
1925	23
1926	26
1928	128
1929	80

¹¹² Bkz. Scognamillo, a.g.e.

¹¹³ Scognamillo, a.g.e., s. 89-90

Kaynak: Scognamillo, **Dünya Sinema Sanayii**, s. 90

II. Dünya Savaşı yılları İngiliz Sineması içinde diğer Avrupa Sinemalarından farklı bir seyir izlememektedir. Bu dönemde en önemli gelişme savaşa devam etmekten J. Arthur Rank' in Gaumont-British şirketini yeniden yapılandırma çalışmalarıdır. Savaş sonrası durum ise doğal olarak Amerikan Sinemasının egemenliği altında sürmüştür. 50'li yıllar ve sonrasında İngiliz Sinemasına asıl darbeyi vuran televizyon olmuştur. Televizyonun etkisiyle seyirci sinema salonlarından hızla kaçmıştır:

Tablo 14: 10 Yıllık dönemlerde haftalık seyirci sayısı

Yıl	Haftalık seyirci
1950	26.8 milyon
1960	9.6 milyon
1970	3.7 milyon
1980	2.0 milyon

80' li yıllarla birlikte televizyon kadar sinemaya olumsuz etkisi gerçekleşen video ortaya çıkmıştır. Aşağıdaki tablo bu etkinin boyutlarını açıklıkla ortaya koymaktadır:

Tablo 15: Videonun sinema hasılatına etkisi

Yıl	Sinema Hasılatı (milyon sterlin)	Video Gelirleri (milyon sterlin)
1981	136	19
1982	107	100
1983	125	310
1991	295	540

Kaynak: Scognamillo, **Dünya Sinema Sanayii**, s.93

Görüldüğü gibi İngiliz Sineması ülkenin gelişmişlik düzeyine ters orantılı bir şekilde hiçbir zaman sağlıklı bir sinema endüstrisi oluşturamamıştır. Bunda Amerikan sinemasının etkisinin açık olmasıyla birlikte ülke sinemasının kendi koşulları da rol oynamaktadır. Paul Rotha' nın değindiği gibi, bu ülkedeki sıkıntıların kaynağı, yapım

yetkililerinin muhafazakarlığı ve dar görüşlülüğünde yatmaktadır. Yeni kuramlar ve ilerlemeci düşüncelere sahip, geniş bir bakış açısı bulunan yöneticiler yoktur.¹¹⁴

2.2.2. DOĞU AVRUPA SİNEMALARI

Bu bölümde öncelikle endüstriyel açıdan henüz ciddi bir ilerleme kaydedememiş olan Doğu Avrupa sinemalarını gözden geçireceğiz. Bu ülkelerin Batı Avrupa sinemalarından ayrı bir bölümde değerlendirilmesinin gerekliliğinin söz konusu bu ülkelere göre doğu Avrupa ülkelerinin dünya sinemasında bir ekol oluşturmaktan çok dönemsel olarak yetiştirdikleri nitelikli yönetmenler sayesinde adlarından söz ettirebilmiş olmalarıdır.

2.2.2.1. YUNAN SİNEMASI

Yunan Sineması 50 li yıllara kadar sadece içpazara yönelik, sanayi temellerini kuramamış dar kapsamlı bir sinemaydı. 50'li yılların başlarında Mihail Cacoyanis'in yönettiği, İtalyan Yeni Gerçekçi tarzı hatırlatan Stella (1954) filmi, Yunan Sineması'nı ve filmin başrol oyuncusu Melina Mercouri'yi dışpazarlara tanıtmıştı. 50'li ve 60'lı yıllarda Yunanistan'da çevrilen ve ülkenin, dolaylı dolaysız, turistik propagandasını yapan yabancı filmlerin etkisi altında Yunan Sineması da kendine bir çekidüzen vermeye çalışmıştır ve iç-pazarda geçerli olan ağdalı melodramlar ve duygusal güldürülerle birlikte "prestij" yapımlara da yatırım yapmıştır.

Yunan Sineması endüstrisini kuramamışta olsa başarılı bazı sanatçıların çıkışlarıyla festivallerde ödüller kazanmış ve adından söz ettirmiştir. Cacoyanis ve Kundurus'un 60'lı yıl lardaki bu çeşit ya da bunlara benzer çıkışlarını 80'li yıllarda Costa Ferris (Rembetiko, 1983), 90'larda ise Theo Ange-lopulos (Ulis'in Bakışı, 1994), Pericles Hursoglu (Lefte-ris, 1994), Pandelis Voulgaris (Taş Yılları, 1985) izlemiştir.¹¹⁵

¹¹⁴ Rotha, a.g.e., s. 232

¹¹⁵ Bu bilgiler için ve Yunan Sineması hakkında geniş bir kaynak için bkz. Daniel Goulding, *Post New Wave Cinema in The Soviet Union and Eastern Europe*, Cambridge University Pres, London, 1989, s. 342

Ne var ki dışpazarlara en azından uluslararası şenliklere çıkabilen eserler bile, 200'den fazla televizyon kanalının izlenilebildiği ülkede, 10.000'i aşan seyirciyi zor bulabilmiştir.¹¹⁶ Buna karşın, büyük hasılatlar elde eden Amerikan filmlerinden başka, zaman zaman bir Anne Campion'un, bir Kies-lowski'nin ve de bir Almodovar'ın filmleri de geniş bir seyirci kitlesine ulaşabilmiştir.

2.2.2.2. BULGAR SİNEMASI

Bulgar Sineması, ikinci Dünya Savaşı boyunca çoğunlukla ittifak güçlerinin propagandasını yapan filmler üretmiş ve bu süreçte 1948'de devletleştirilmiştir. Bu dönemde yapılmış tarihi filmlerin en önemlileri: 1953'te Dako Dakovaki'nin yönettiği Boyunduruk *Altında* (*Pod Igoto*), Türkler'e karşı yürütülen son ayaklanmaya (1876) katılan bir köyde geçer. S.S.C.B. ile bir ortak yapım olan, Sovyet yönetmeni Sergey Vasiliev tarafından yönetilen Şipka Kahramanları (*Geroite na Chipka*, 1955) Türk-Rus Savaşı'nda (1878) Bulgar gönüllülerinin kahramanlıklarını anlatmaktadır.¹¹⁷ Birkaç örnek daha vermek gerekirse: Valo Radev'in *Şeftali Hırsızı ve Keçi Boymuzu*, Ranghel Valcanov'un *Güneş ve Gölgesi*, Todor Stojanov'un *Garip Düello'su* gibi. Ancak ağırlık tarihi yapımlardadır (*Shibil*, Zakhan Jandov, 1967; *Sadakat İçin Sadakat*, Nikola Korabov, 1975; *Julia Vreska*, Ni-kola Korabov, 1978).

Bugün ise yapım ve dağıtım özelleştirilmiştir ancak -her yerde olduğu gibi- seyirciyi çeken ve sinema salonlarını dolduran Amerikan filmleridir. Bugün dağıtımcılardan Duga Film, 1992'de, 20th Century Fox ile anlaşmış; Sunny Film, İngiliz Rank ve Amerikan "majors"larından UIP ile ve Bright Ideas (Parlak Fikirler) şirketi Warner Brothers'ı dağıtmaktadır. Sonuçta Amerikan Sineması piyasanın % 85'ini ele geçirmiştir ve ne yazık ki yerli yapım 8-10 filmi aşamamaktadır.¹¹⁸

¹¹⁶ Scognamillo a.g.e., s.149

¹¹⁷ Marek Hendrykowski, "Doğu Avrupa'da Değişen Durumlar", Nowel-Smith, a.g.e., s.714

¹¹⁸ Scognamillo, a.g.e., s.142

2.2.2.3. ÇEKOSLOVAK SİNEMASI

Çekoslovakya'da sinemanın başlangıcı Bohemya Sineması'na bağlıdır ve bu sinema Birinci Dünya Savaşı'nın bitiminde Çekoslovak Sineması'na dahil olmuştur. Çek sinemasında bireyler ve toplulukların mahkum oldukları karşı konulmaz bir felaket düşüncesine ve kötü bir kader prizmasından bakılan ulusal tarihe her zaman saplantılı bir ilgi olmuştur. Hendrykowski, bunun tüm Doğu Avrupa sinemasında görüldüğünü söyler.¹¹⁹

Geçmişe kıyasla Çekoslovak Sineması, iniş çıkışlarına rağmen ve ülkenin imkânları dahilinde hızla gelişip, yapım sayısını arttırmıştır. Savaş sonrası yeni yönetmenlerin, yeni atılımların dönemidir: W. P. Binovec *Halkın Özgürlüğü İçin* (1919); J. Rovensky, *Eski Kitabın Sırrı* (1921) gibi filmler yönetmiş, Lamac, *İyi Asker Şvayk* (1925) ve *Şvayk Rus Cephesinde* (1926) ile klasik sayılacak bir diziyi başlatmıştır. Bu dizinin devamı, Gustav Machaty, *Şvayk Sivil Hayatta* (1927) ile gelmiştir.

Bu arada Çekoslovak Sineması ilk sesli ürünlerini de vermeye başlamıştır. Daha önce kendini *Erotikon* (1927) filmi ile tanıtan yönetmen Gustav Machaty, *Vecd* (Extase, 1933) ile ilk uluslararası ödülleri kazanmış ve oyuncusu Hedy Hess-ler, Hedy Lamar adı ile, Hollywood'un yıldız oyuncularından biri olmuştur.*

Savaş ve işgal yıllarında Çekoslovak Sineması'nın bütün imkânları Almanların eline geçmiştir. Bu ara Slovak Sineması'nın de temelleri atılmıştır. Savaşın bitiminde sinema devletleştirilip yeniden düzenlenmiş, bunun bir sonucu olarak Karel Stekly'nin *Deniz Kızı* (1947) filmi uluslararası bir ilgi çekmiş ve Jerry Trinko, canlandırma filmleri ile ustalığını sergilemiştir. Çekoslovak Sineması asıl 60'lı yılların ilk yarısında kendinden söz ettirmeye başlamış; festivallerde ödüller kazanmış ve kendi Yeni Dalga akımını kurmuştur. *Bir Gün Bir Kedi* (Vojtech Jansy, 1963), *Bir Sarışının Aşkları* (Milos Forman, 1965), *Loş Işıklandırma* (Ivan Passer) gibi filmler yeni Çekoslovak Sineması'nın örnek eserleri arasına yerleşirler.

¹¹⁹ Hendrykowski, a.g.e., s.712

* Scognamillo bu bilgileri aktarmakta ancak kaynak göstermemektedir.

Bu filmlerde kurgusal ile belgeselin ince bir karışımı ve görünüşte masum filmlerde bile görülen komünist temalar Çek film okulunun gelişiminin karakteristik bir özelliğidir. 1992'de Çekoslovakya'da sadece 5 film çevrilmiştir. Bir yıl sonra devlet tekelinin sinemadan kalkması ile yapım sayısı 16'ya çıkmış, fakat Amerikan sineması yinede Çek sineması üzerindeki baskısını sürdürmüştür. Çekler endüstrileini kurmaya çalışmışlar ama çok da başarılı olamamışlardır.¹²⁰

2.2.2.4. MACAR SİNEMASI

Macaristan'da çekilen ilk sinema filmi 1901 tarihini taşır ve dansla ilgili kısa bir belgesel görüntüdür. 1940 yılında Macaristan'da 36 film çekilmiştir. 187 yabancı film ithal edilmiş ve sinema sayısı 591'i bulmuştur. O yıla kadar Macar Sineması, toplam olarak 200 kadar uzun konulu film çevirmiş bulunmaktaydı. Durum yeterli görülmediği için 1941'de hükümet tarafından alınan bir kararla ithal filmlerin belirli bir sayısının Macarca'ya seslendirilmesi şart koşulmuştur. Yasa çıktığında %10 olarak tespit edilen miktar bir yıl sonra %33,5'e çıkartılmış ve 1948'de sinema tamamen devletleştirilmiştir.

50'li ve 60'lı yıllarda Macar Sineması daha az kalıplaşmış, daha az şematik boyutlara kavuşmuştur. Savaş yıllarındaki melodramların, duygusal güldürülerin, bol Çigan müzikli operetlerin ve yıldız oyunculara (Katalyn Karady, Pal Javor) dayalı filmlerin yerini daha gerçekçi, daha toplumcu ve ideolojik filmler almıştır. Zoltan Fabri (*Profesör Hannibal*, 1956), Miklos Jancso (*Kantat*, 1963), Andrai Kovacs (*Duvarlar*, 1967) bu tür bir yenilemenin önde gelen temsilcileri olmuştur.

Macar sineması ne yazık ki Çek sinemasına benzer bir şekilde Amerikan sinemasının baskısı altında varlığını sürdürmektedir. Macar filmleri güçlükle iç pazarda 30.000 seyirci toplarken Bodyguard 557.000 izleyiciyi çekebilmektedir.

¹²⁰ Rotha, a.g.e., s.240

2.2.2.5. POLONYA SİNEMASI

Polonya'da ilk film çekimleri 1908'de bir Fransız ekibi tarafından gerçekleştirilmiştir. Ancak Polonya sinemasının kendisini bulabilmesi için uzun bir yoksunluk döneminden geçerek endüstrisini –Amerikan etkileriyle- kurabilmesi gerekmektedir.

1960'larda bir devlet sineması olan Polonya Sineması yılda 65 kadar film üretmekte iken; 70'li ve 80'li yıllarda bu sayı 30-40'a zor ulaşabilmekteydi.¹²¹ 1970'li yıllar Polonya sanatı için göreceli olarak açık bir dönemdi. Polonya sineması bu dönemde önemli bir gelişme gösterdi. Bu on yıl, aynı zamanda Kieslowski'nin ilk önemli filmlerini yaptığı dönem oldu.¹²²

2.2.2.6. YUGOSLAV SİNEMASI

Yugoslav Sineması aslında Slovenya, Hırvatistan, Bosna, Sırbistan, Karadağ ve Makedonya sinemalarından oluşmuştur. Başlangıcı ise Makedonyalı Manakis Kardeşler'in ilk çekimlerine bağlanabilir. Bu ülkenin sineması 1945 yılında bir şekilde devletleştirilebilmiş ve 1950'lere kadar suskun kalmıştır.

Yugoslav Sineması 60'lı yıllarda son derece enteresan son derece şaşırtıcı filmler üretmiştir. Bunlardan bazıları: Stiglic, Dokuzuncu Daire (1960), Karadağlı Bulajic, Kozara (1962), Dusan Makavejev (İnsan Kuş Değildir, 1965; Korumasız Suçsuzluk, 1968; Bir Gönül Sorunu, 1967), Vit-roslav Mimica (Visevica Adası'nın Prometheus'u, 1964), Alexander Petroviç (Mutlu Çingeneler de Gördüm, 1967)...¹²³

70'li yıllarda Yugoslavya, yabancı filmcilerin sık sık kullandıkları, İspanya'dan daha ucuz buldukları bir mekân olmuştur.

80'li yıllarda ise Makavejev çarpıcı çalışmalarını sürdürürken (Montenegro, 1981; Manifesto, 1989), Emir Kusturica, Babam İş Gezisinde (1985) ile uluslararası bir ün kazanmıştır.

¹²¹ Boleslaw Michalek and Frank Turanj, *The Modern Cinema of Poland*, New York, 1998, s.49

¹²² Bkz., http://www.kameraarkasi.org/sinema/yonetmen/dir_yabanci/k/krzysztofkiesslowski.html

¹²³ Hendrykowski, a.g.e., s.718

2.2.2.7. ROMANYA SİNEMASI

Romanya Sineması da, diğer Doğu Avrupa ülkeleri gibi, inişli çıkışlı başlangıçlardan sonra İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda devletleştirilmiştir ve yaklaşık olarak yarım yüzyıl sürece bütün küçük ülke sinemalarında olduğu gibi, sanayinin gücüyle değil de, bir dizi sanatçının gayretleri ile kendini ifade edebilmiştir.

Yıllık 5 ile 10 uzun konulu ve bir o kadar kısa belgesel ve canlandırma filmi ile Romanya Sineması ve yarım yüzyıl boyunca ülkenin tek yapım/dağıtım kuruluşu olan Bucuresti Film 50'li yılların sonlarında ve 60'lı yıllarda bir çıkış yapmıştır.

Romanya Sineması'nı dışpazarlara tanıtan ilk çalışmalardan biri Fransız yönetmeni Louis Daquin'ın çektiği Bara-gan'ın Devedikenleri (1957) oluyorsa da, Romanya'yı gerçekten temsil eden filmlere şu örnekleri verebiliriz: Asılmışlar Ormanı (Liviu Cilei, 1965), Alevlerin Altında Kış (Mir-cea Murasan, 1965), Uslu Bir Delikanlının Sabahları (Andrev Blaier, 1966).

2.2.3. DİĞER ÜLKE SİNEMALARI

Avrupa dışında, kendi içinde ve bulundukları coğrafyalarda belirli dönemlerde önemli ticari başarılar sağlamış bazı ülkelerin sinemaları bu bölümde kısaca değerlendirilecektir. Burada Yeşilçam sinemasının zaman zaman etkileri altında kaldığı Mısır ve Hindistan sinemaları önemlidir.

2.2.3.1. MISIR SİNEMASI

Mısır'a "sinematograf", Lumiere Kardeşleri'nin kameramanları ile girmiştir ve ilk gösteri 1896'nın Ocak ayında, İskenderiye'deki bir kahvede yapılmıştır. Mısır Sineması 1920'li yıllarda ürün vermeye başlamıştır, 1927'de Filistin kökenli İbrahim Lama, Çölde Bir Öpücük (Quabla fi-al-Sahra) filmini çekmiş, ondan iki yıl önce ise (1925) İstanbul'dan Kahire'ye geçen Vedat Örfi Bengü, Mısır'ın ilk büyük film şirketlerinden biri olan, İsis Film'in başına geçerek oyuncu ve yönetmen olarak 14 kadar film üretmiştir: Allah'ın Çağrısı (1926), Hayatın Cilvesi (1926), Çöl Kızı (1926),

Mumya (1926), Çöl Ateşler İçinde (1927), Kara Gözlü Adam (1927), Mısır Gökyüzünün Altında (1928) gibi.¹²⁴

1914'ten sonra artan sinema salonlarına rağmen yıllık yapım 3-4 filmle sınırlı kalmaktadır. Sesli filmin gelişi ile Mısır Sineması, hem en tutulan türü olacak olan şarkılı/şarkıcıli filmlere bir geçiş yapmıştır, hem de yıllık yapım sayısını arttırarak (12 film) geniş bir dışpazara (Ortadoğu ve Afrika) açılmıştır. 12 Ekim 1935'te, Mısır Bankası'nın katkıları ile, Gize'de ülkenin en modern stüdyoları (Mısır Stüdyosu) açılmış, sinemaya sermaye aktarılmış, yeni şirketler kurulmuş ve sinema sanayisi ülkenin ikinci sanayii haline getirilmiştir. İkinci Dünya Savaşı dönemi yapımı ve dağıtımı arttırmış; 1945'te 80'den fazla film çekilmiştir; Kahire, Arap dünyasının Hollywood'u oluyor ve Kahire stüdyolarından çıkan filmler, yıldızlar (Yusuf Vehbi, Abdülvahap, Ummü Gülsüm) geniş bir dışpazara (Habeşistan, Sudan, İran, Irak, Lübnan, Suriye, Tunus, Fas, Cezayir, Hindistan, Endonezya ve Türkiye) ulaşmıştır.

Bu arada yönetmen Kemal Selim, El Azima (1939) filmi ile dikkat çekmiş ve toplumsal konulara eğilmiştir (Perdenin Arkasında, 1937, Sefiller, 1944, Cuma Gecesi, 1945), oyunculuktan yönetmenliğe geçen Yusuf Vehbi ise müzikli filmlere imzasını atmıştır. (Gawhara, 1942; Aşk ve İntikam, 1954; Amina, 1950). 1952'de Kral Faruk'un düşürülmesi ile Mısır Sineması popüler türleri aşarak kendi ülke sorunları ile ilgilenmeye başlamış ve gerçekçiliği seçmiştir, yeni, kimileri yurt dışında yetişen yönetmenlerle. Aynı zamanda Mısır, kapılarını yabancı sinemaya, büyük Amerikan filmlerinin çekimlerine açmıştır. Bu dönemde Yusuf Şahin, ilk önemli filmi olan Bab el Hadid'i (1957) çekmiştir.

1961'de Mısır Sineması genel örgütünün kuruluşunun ardından Mısır film endüstrisinin fiilen ulusallaştırılışı bir süre için Mısır'daki ciddi sinemacılığa biraz destek sağlamıştır, fakat ulusallaştırma mali bir felaket olacaktı. Mısır sineması 1960'larda İslam dünyası'nda yaşanan türden bir gelişme yaşamadı.

Mısır film endüstrisi 1972'de lav edildi ancak Kahire'deki Yüksek Film Enstitüsü çalışmaya devam etti. Armes'in yazdığına göre, Mısır kendi sinemacılarını kendi ülkesinde yetiştiren tek Arap ülkesidir.¹²⁵

¹²⁴ Scognamillo a.g.e., s.179

¹²⁵ Roy Armes, "Arap Dünyası", Nowell-Smith a.g.e., s. 755

2.2.3.2. İRAN SİNEMASI

İran Sineması, ilk örneklerini Mirza İbrahim Han'ın, 1900-1903 yılları arasında çektiği saray filmleri ile vermiştir. İran'daki sinema sanayisi ise, bir yarım yüzyıl sonra yabancı film ithalatı ile kazanç sağlamış olan Dr. Kuşan'ın, Tahran'da stüdyolar inşa ettirip ticari yapımlara yönelmesi ile bir şekil kazanmaya başlamıştır. Kuşan, örnek olarak Batı Sineması'nın türlerini seçmiştir.

Fransa'da eğitim görmüş olan genç yönetmen Gaffari ise, zor şartlar altında ülkenin gerçek yüzünü filmlerinde yansıtmaya koyulmuştur ve Kentin Güneyi (1959), Kamburun Gecesi (1964) gibi filmlerle bir "sanat sineması'nın temellerini atmıştır. Gaffari'nin çizgisini belgesellerden (Ateş, 1961; Marlik, 1964) gelen yönetmen Golestan da gerçekçi yaklaşımlar ve değerlendirmelerle izlemiştir ¹²⁶(Tuğla ve Ayna, 1964). Bu ara İran Sineması ortak yapımlara da yönelmiştir.

1960'lar İran için hem petrol ve sermayenin getirdiği özgürlük ortamı hem de İslami rejimin varlığından doğan kısıtlamanın yaşandığı bir dönem olmuştur. 1960'ların sonunda niteliksiz melodramlar, komediler ve aksiyon filmleri üreten sinema endüstrisi daha sonra "yeni dalga" diye anılacak olan bir akımın ilk örneklerini de veriyordu. "Yeni dalga filmleri 1960'ların sonu ile 1979 devrimi arasında evrim geçiren garip bir film kültürüne gelişme kazandırdı."¹²⁷

İslami devrimden sonra (1978-1979) Şah dönemindeki İran Sineması iyiden iyiye sarsılmıştır, yapımcıların, yönetmenlerin, sanatçıların bir kısmı yurt dışına kaçmıştır, bir kısmı bir süre tutuklanmıştır, bir kısmı ise yeni düzene uyumuştur. Daha sonra ise azalan kadroları ve sinema salonları ile sinema bir yeni yapılanmadan geçirilmiştir. Artan yapım sayılarını şu şekilde gösterebiliriz:

Tablo 16 : İran Sineması'nda Yıllara Göre Film Sayıları

YIL	FİLM
1979/80	14
1980/81	16

¹²⁶ Bkz. Scognamillo a.g.e., s.180

¹²⁷ Hamit Nafisi, "İran Sineması", Nowell-Smith a.g.e., s. 768

1981 /82	12
1982/83	11
1983/84	22
1984/85	56
1985/86	57
1986/87	49
1987/88	46

Kaynak: Scognamillo, Dünya Sinema Sanayii

İlk yılların devrimci filmlerinden sonra konu seçiminde bir esneklik belirmeye başlamıştır. Şah döneminden kalma yönetmen Abbas Kiarostami, Cumhuriyet Sineması'na katılıp, 1991'de Roodhar'da yer alan ve 50.000 kişinin ölümüne neden olan deprem felaketini bir üçlüde (Arkadaşımın Evi Nerede?/Khaneh-ye Dost Kojast?, 1989; Hayat Devam Ediyor/Zendegi va Digar Hich, 1990; Zeytin Ağaçları Arasında, 1991) ele almıştır, (Yakın P/an/Name-ye Nez-dik, 1990) uluslararası platforma çıkmıştır ve Oscar adayı olmuştur.

Devlet desteği ile yaşamını sürdürebilen İran Sineması 1993'te bir atağa kalkmıştır ve 125 uluslararası şenliğe 179 filmle katılmış ve 34 ödül kazanmıştır.

2.2.3.3. HİNDİSTAN SİNEMASI

Hindistan'da sinema 1896 yılında Bombay'ın Watson Ote li'nde yapılan bir ilk "sinematograf" gösterisi ile başlamıştır ve üç yıl sonra Hiralak Sen'in Kalkuta'da çektiği bazı sahne oyunu bölümleri ile devam etmiştir.14-15 değişik dilin ve 179 kadar lehçenin konuşulduğu Hindistan'da sesli sinema sorunlar yaratmıştır. Artık Hint Sineması denildiğinde ayrımlar yapmak gerekmiştir çünkü Hint Sineması demek Bombay'da merkezileşen Hindi Sineması, başını Satyajit Ray'ın çekeceği Bengal Sineması, 1.500 sinema salonuna sahip¹²⁸ Tamil Sineması, yine Bombay'da faaliyet gösteren Marathi Sineması, hacim olarak ülkenin ikinci yapım bölgesi olan Malayalan

¹²⁸ Scognamillo, a.g.e. s.190

Sineması, Bangalor'u kapsayan Kannada Sineması, Gujarati Sineması ve Keşmiri, Pahari, Pencabi, Assamaisi, Bihani, Rajastani, Bihari, Telugu, Oriya sinemaları demektir. 1950'lerden itibaren Hint Sineması, uluslararası platformda, eğitimi İngiltere'de görmüş olan yönetmen Satyajit Ray ile özdeşleşmiştir ve Ray, belgesel bir yaklaşımla film den filme (Pater Panch, 1954; Aparajito, 1957; Apu'nun Dünyası, 1959) Hindistan'ın gerçek yüzünü beyaz perdeye yansıtmıştır. Ray'dan sonra da Bimal Roy, İki Avuç toprak (1953) ile aynı çizgiyi izlemiştir.

.1960'ta kurulan Film Finans Kurumu, 1968'den itibaren genç yapımcılara kredi sağlamaya başlayınca yapım hacmi artmıştır, yeni şirketler kurulmuştur, yeni ve genç yönetmenler ilk filmlerini çekmişlerdir. Bu dönemde Hint sinemasının farklı kesimleri arasında bir uzlaşma oluşturulmuştur. Hatta "Ray'ın önderlik ettiği bir Tüm Hindistan filmleri, grubu da kurulmuştur".¹²⁹ 60'lı yılların sonunda kapalı ve açık sinema salonlarının sayısı 4.750'dir, seyirci sayısı ise 2 milyara yakındır.

2.2.3.4. ÇİN SİNEMASI

Çin'e sinema 1900'ların başlarında giriyorsa da, Batı bu ülkenin sinemasını 1934'te Moskova Film Festivali'nde ödül kazanan Balıkçının Şarkısı filmi ile keşfetmiştir. Bu oldukça geç bir keşiftir, çünkü 1920'lerden beri merkezi Şanghay olan batılı modellerden kesin şekilde uzak kalan, kendini Hayatın Kenarında (1936), Üç Çağdaş Genç Kız (1933) gibi filmlerle ifade eden bir Çin Sineması mevcuttu. 1949'da Mao iktidara geçiyor, sinema devletleştiriliyor ve merkezlerini Changchun, Pekin ve Şanghay'da kuruyor. Ne var ki çoğu devlet sinemalarında olduğu gibi bazı ilk ilginç çalışmalardan sonra (Çin'in Kızları, 1949; Ak Saçlı Kız, 1950, Liang Chan-Po ve Tchu Ying Tai'in Aşkları, 1954) sinema, didaktik ve ideolojik propagandanın kurbanı olmuştur.

¹²⁹ Ashish Rajadhyaksha, "Hindistan: Ulusu Filmleştirme", Nowell-Smith a.g.e., s.782

1960'larda çeşitli türlerde başarılı filmler yapıldı. "bu dönemde yapılan canlandırma filmleri Çin resminin ruhunu yakalıyordu".¹³⁰ Uzun metrajlı film yapımı 1967'den 1972'ye dek fiilen durdu. Daha sonra ise hızla artışa geçti.

1980'den başlamak üzere Çin Sineması'nın hacmi büyümüştür. 35 stüdyo faaliyet göstermekte, yıllık ortalama film sayısı 150'yi bulmaktadır.¹³¹



¹³⁰ Esther Yau, "Devrim Sonrası Çin", Nowell-Smith a.g.e.,s.790

¹³¹ Scognamillo, a.g.e. s.197

3. BÖLÜM: 1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI VE ENDÜSTRİ İLİŞKİLERİ

Burada yapacağımız çalışmanın içeriği sinema endüstrisi kavramı ışığında Türk Sinemasının izlediği tarihsel süreç içerisinde nasıl bir endüstri haline dönüşemediğinin nedenlerine kimi zaman rakamlar ve istatistikler kullanarak açıklık getirmek olacaktır. Kanımızca bu sürecin doğru anlaşılabilmesi için bu tarihsel işleyişin açıklıkla biliniyor olması gereklidir ki, günümüz Türk Sinema araştırmalarında karşılaşılan en büyük güçlük bu noktada yaşanmaktadır. Bu nedenle böyle bir çalışmada tarihsel bağlamda da Türk Sinemasına dair bir değerlendirme yapmayı gerekli bulmaktayız.

3.1. TÜRK SİNEMASI VE EKONOMİ

Bir ülkenin sineması ve sinema endüstrisi, o ülkenin ekonomik, sosyal ve siyasal ortamından bağımsız düşünülemez. Osmanlı döneminde ülkemize gelişinden Yeşilçam dönemi ve sonrasına değin Türk Sineması bazı parlak dönemlerinin bulunmasına rağmen bir türlü endüstriyel bir yapı oluşturmamıştır. Fakat bundan daha dikkat çekici ve üzerine düşünülmesi gerekli olan şey, bu parlak dönemlerde dahi sinema ile uğraşan insanların çoğunluğunun bir endüstriyel yapının oluşturulmasına dair kaygılarının bulunmamasıdır. Türk Sinemasının çalışma anlayışı hep günü (filmi) kurtarmaya yönelik olmuştur çoklukla.

3.1.1. TÜRK SİNEMASININ ENDÜSTRİYEL TARİHİNİ YAZMAK

Türk sinemasının tarihi bugüne dek klasikleşmiş birkaç önemli kaynak dışında yazılmış değildir. Söz konusu eserler de akademik çevreler tarafından zaman zaman

bilimsel, açık ve tarafsız olmamakla eleştirilmektedir.¹³² Sinemamızın ekonomik tarihi ise tıpkı ideolojik, toplumsal ya da karşılaştırmalı tarihi gibi henüz yazılmamıştır.* Oysa sinema hem bir sanat hem de sanayidir. Bazı ülkelerde büyük bir endüstri, başka büyük sektörler kadar devasa bir ekonomik alan ve özellikle Amerika gibi bir ülkede inanılmaz karlar getiren iş koludur. Elbette her ülkede aynı şekilde gelişme imkanı bulamamıştır. Tezimizde açıklamaya çalıştığımız gibi bu o ülkelerin tıpkı diğer alanlardakine benzer koşullarıyla, ekonomik bağımlılıklarıyla, iktisadının izlediği yolla çok yakından ilgilidir.

Bir sanat olarak sinema diğer sanatlarla karşılaştırıldığında en masraflı olanıdır, çünkü tekniğe, araçlara, buluşlara, günden güne gelişen teknolojiye çok sıkı bir şekilde bağlı bulunması bunun nedenidir. Sanatçı elbette bireydir, ancak sinema söz konusu olduğunda, her ne kadar yönetmen sineması diye bir kavram var olsa da, kolektif çalışma devreye girer. Scognamillo'nun belirttiği gibi "sinema iktisadi bir boyutu gerektiren, kendi iktisadına sahip olan tek sanattır."¹³³ Türk sinemasının iktisadının nasıl bir seyir izlediğini ortaya çıkarmak da, bu sinemayı anlamak için olmazsa olmaz bir önkoşuldur.

Böyle bir tarihçeyi yazmak sinemamıza dair rakamları kullanmayı zorunlu kılar. Yapım şirketleri, seyirci sayıları, film maliyetleri, emek fiyatları, sinema salonlarına ait rakamlar birer birer incelenmeli ve bunların sinema estetiğini nasıl etkilediği gösterilmelidir. Bu konuda Scognamillo'nun yayımladığı makalelerin dışında¹³⁴ ve birkaç akademik öğrenci tezi haricinde çalışma yapılmamıştır. Geçmişe dair kaynaklara ulaşmak zordur, tanıkların çoğu hayatta değildir, birçoğu da bilgileri sağlıklı verememektedir.¹³⁵ Bu konuda çalışan başka yazarlar da aynı soruna değinmişlerdir, Örneğin Altuğ Işığın çalışmasında verilerin gerçekten değerlendirilmeye değer olup

¹³² Bu konuda en son Scognamillo'nun Türk sinema tarihi kitabı münasebetiyle Yeni İnsan Yeni Sinema dergisinde çıkan tanıtım yazısına bakılabilir. Bkz. "Türk Sinemasının Tarihini Yazmak", Necati Sönmez, Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, s.17, s.56

* Çalışmaların detayı için bkz. Bölüm 3.1.2

¹³³ Giovanni Scognamillo, *Dünya Sinema Sanayii*, Timaş yayınları, İstanbul, 1997, s.10

¹³⁴ Giovanni Scognamillo, "Türk sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş 4", Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, Mayıs-Haziran 2002, sayı. 12, s.54

¹³⁵ Bu konuda yapmış olduğumuz araştırmada ne yazık ki, röportaj yaptığımız birçok Yeşilçam emekçisi bilgileri abartılı ya da güvenilir bir şekilde aktarmışlardır. Gerekli birçok şirketin kaynaklarına da ulaşamamış ve kullanamamış durumdayız.

olmadığını sormaktadır,¹³⁶ ya da Abisel'in bu konudaki makalesi son derece sınırlı bir kaynakçaya ve veriye dayanmaktadır.¹³⁷ Böylesi bir çalışma ortamında Türk Sinemasının Ekonomik tarihini yazmanın zorlukları ve buna teşebbüs eksikliğinin nedenleri ortadadır. *

Evensel tanımlaması içinde, hem büyük bir endüstri dalı, hem bir sanatsal anlatım biçimi, hem de ideolojik bir araç olarak görülen sinema sanatı ülkemizde daha sınırlı bir anlama sahip olmaktadır. Türk sinemasının kronolojisine kısaca bakmak endüstriyel faaliyetin sinema alanında nasıl eksik olduğunu ya da aynı kelimeyi kullanacak olursak sınırlı olduğunu görmeye yetecektir. Türk sinemasının ekonomik tarihini yazmak bu sınırlılığın, bu eksikliğin tarihini yazmak anlamına gelir. Abisel'in saptamasında olduğu gibi Türkiye'de sinema endüstrisinin bir yönü (hammadde) fazlasıyla eksiktir ve bu eksik olan yönde bugüne dek sinemamızın ana sorunlarını yaratmaktadır.¹³⁸ Hammaddesi ve bu hammaddeyi işleyecek aygıtları yurtdışından elde eden film yapım endüstrimiz ülke ekonomisi üzerinde de sürekli bir yük olmuştur. Elbette bu noktada uluslararası ekonomik ilişkilerin sinemamızı nasıl etkilediği de karşılatırmalı olarak incelenmelidir. Tezimizde yaptığımız gibi dünya sinema sanayiinin nasıl işlediği ve bunların ülkemizdeki işleyişten farkı ve olumlu olumsuz yönleri ele alınmalıdır. Dünya sinema sanayii çok farklı görünümlere sahiptir ve bunları değerlendirmek sinemamızın gelecekte izleyeceği endüstriyel yönü belirlemek, tartışmak açısından son derece önemlidir. Ekonominin globalleştiği günümüzde bu ilişkileri göz önüne almak bütünsel bir kavrayış sağlar.

3.1.2 TÜRK SİNEMASININ EKONOMİSİ HAKKINDA YAPILAN ÇALIŞMALAR

Sinema endüstrisinin sorunlarına ilk kapsamlı yaklaşımı geliştiren Nijat Özön olmuştur. Özön, *Türk Sineması Tarihi* adlı kitabının son bölümünde yerli film

¹³⁶ Altuğ Işığın, *Türkiye'de Film Yapımcılığı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üni. Radyo- TV Sinema bölümü, Ankara, 1998, s.6

¹³⁷ Abisel Nilgün, "Türk Sinemasında Film Yapımı Üzerine Notlar", Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara, İmge yay., 1994

* Bu konuda bir ekleme daha yapmak gerekirse , Abisel'in yayınlanmamış doktora tezi de "yetersizlik"ten dem vurmaktadır. Bkz. Nilgün Abisel "Türk Sinemasının İşleyişi ve Sorunları", Ankara Üni., Ankara, 1978, s.4

¹³⁸ Abisel, a.g.e. s.1

endüstrisini de ele almış ve söz konusu bölümde tarihsel bir çerçeve çizmeye çalışmıştır.¹³⁹ Bu eser yayımlanışından uzun süre sonra yeniden bir tıpkıbasım yapmış ve sinema endüstrisi konusundaki uzunca bölümüyle bu konuda önemli bir kaynak durumundadır. Özön'ün yaklaşımına göre, Türk sineması için endüstriyel açıdan iki ayrı çağ söz konusudur: II.Dünya Savaşı öncesi ve sonrası.¹⁴⁰ Özön'e göre Türk sineması endüstrisinin gelişimi, sinemanın bir sanat olarak geçirdiği dönemlerle sıkı sıkıya bağlantılıdır. Özön, bir taraftan 1950'lerde yapımcılıkta yaşanan büyük sıçramayı göstermeye çalışırken, diğer yandan da bu yükselişin ardında yatan çarpıklıklara dikkat çekmeye çalışmaktadır.

Türk sinemasının endüstriyel gelişiminin sinemamızın sanat olarak geçirdiği dönemlere bağlı olduğu yaklaşımı Işığın'ın tartıştığı gibi¹⁴¹ Film üretimindeki artışla sinemanın dilinin oluşumu arasında estetik düzey anlamında bir nedensellik bağının kurulması demektir. Ekonomik çöküşün sanatsal dilin yetersizliğine bağlanması görüşü Türk sineması üzerine yapılmış bazı çalışmalarda¹⁴² aynı kesinlikte dile getirilmiştir. Günümüz perspektifinden baktığımızda bu yaklaşımın kuşkulu olduğu muhakkaktır.

Özön, eserinde , doğu ve batı dünyası arasında yaptığı ikili bir ayrımı temel alarak, bir dizi karşılaştırmaya gitmektedir. Türk sineması, "normal" ya da "olması gereken" seyrinden* farklı bir gelişim göstermiştir. Yapımcılık alanında uzun yıllar boyunca sinemamızda önemli sayılabilecek bir hareket gerçekleşmezken, II. Dünya Savaşı sonrasında bir "patlayış" meydana gelmiştir.¹⁴³ Özön'e göre yüzeyde parlak olan bu ani sıçrama, gerçekte o kadar da sevinilecek bir şey değildir. Öncelikle bu canlanmanın sağlam ve oturmuş bir endüstriyel zemini yoktur. Dahası, Türk. sineması, stüdyosuz endüstri kurma işini bulan ilk sinemadır. Bu endüstriyi kuranlar ise, Özön'ün deyimiyle, batılı anlamda rasyonel birer girişimci olmaktan çok, alaturkalıklarından sıyrılmayan bulunduğu söylenen bölgeye hücum eden, dağarcıktan yoksun birer altın arayıcısıdır.

¹³⁹ Bu konuda özellikle bkz. Işığın, a.g.e., s.8

¹⁴⁰ Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi* (tıpkıbasım), Antalya Kültür Sanat Vakfı yayını, Antalya, 2003, s.199 ve sonrası.

¹⁴¹ Işığın, a.g.e., s8

¹⁴² Örneğin: Enis Batur, "Türk Sineması: Meslek için Lokavt, Sanat İçin Nakavt, *Ve Sinema*, 1989, sayı.8; Selim Öztürk, "Sinemanın Ölümü", *Ve Sinema*, sayı.2, 1986, s.130

* Batıda gerçekleşmiş genel geçer iktisadi seyri kastediyoruz

¹⁴³ Özön, a.g.e, s.200

“bir petrol endüstrisinin kurulması teknik bilgiye, büyük sermayeye, düzenli çalışmaya, elde edilen kazancın büyükçe bölümünün endüstriyle ilişkili yeni kuruluşları yatırımlarına bağlıdır. Oysa sinema endüstrimizde buna rastlanmaz, daha çok, çeşitli işleri deneyip eli boş çıktıktan sonra, sırtına ufacık daracığını vurup talihini bir kez de altın bulunduğu söylenen bölgede aramaya çıkan “altın arayıcıları”na rastlanır.¹⁴⁴

Bu "Altına Hücum" nedeniyle de yerli endüstri, başı boş ve düzensiz çalışan, çarpık işleyen bir endüstridir. Niteliksel değil, niceliksel bir sıçrayış söz konusudur. Bu bağlamda Türk sineması sağlıklı olup, en ufak bir iktisadi dalgalanmada bunalıma girmektedir. Özön'e göre bunun bir nedeni de, II. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda, sağlam bir yapı kurmak için varolan önemli bir fırsatın kısa vadeli kişisel çıkarlar için harcanmış olmasıdır. Özön bu noktada ideal endüstriyel işleyiş tipi olarak Hollywood'daki stüdyo sistemini temel almaktadır. Yerli endüstrimiz, bu batılı örneğinin tam zıddıdır: hem altyapı ve teknoloji, hem de sektörde yer alanların zihniyeti açısından. Bu çerçevede de yerli girişimcilerin ve onların kurmuş olduğu iktisadi işleyişin irrasyonelliğinden, doğruluğundan yakınmaktadır. Öte yandan Özön, Türk sinemasının yabancı filmlerin rekabeti karşısında korunmadığından, yerli yapımcılığı kaliteye özendiren yasala düzenlemelerin mevcut olmadığından yakınmaktadır. 1948'deki Belediye Rüsumları Kanunu'ndaki değişikliğin yerli filmler lehine bir düzenleme ve yabancı filmlerin rekabetine karşı bir koruma getirdiğini söyleyen yazar, korumadaki kimi yanlışlıklar sonucunda, niteliğin özendirilmediğini, sadece niceliğin özendirilmesi nedeniyle de film sayısının endüstrinin altyapısının kaldırabileceğinin ötesine geçtiğini belirtmektedir. Özön, az sayıda ama güçlü bir kaç şirket yerine, yılda bir filmi zor tamamlayabilen çok sayıda küçük ve zayıf şirketten oluşan endüstrinin ortaya çıkışında bu kanunun etkili olduğunu belirtmektedir. Üretim ilişkilerine, iktidar yapılanma ve ulusal sinemanın uluslararası pazar içerisindeki konumuna eğilmekten çok, batılı endüstrilerle yerli endüstrinin farklarını sıralayıp, bu farkların irrasyonellik ve başı boşluktan kaynaklandığını

¹⁴⁴ A.g.e., s.199

söylemektedir. “İktisadi işleyişe ilişkin açıklamaları ve yer verdiği istatistikler, daha çok nitelik ve sanatsal düzeyin düşüklüğünü eleştirme işlevine hikmet etmektedir”¹⁴⁵. Gerçekten de Özön örneğin aşağıda örneğini verdiğimiz tablodaki gibi sinemamızdaki estetik düzeyin düşüklüğünü ortaya koyma amacındadır:

Tablo 17 :Türkiye ile Mısır arasındaki savaştan sonraki gelişmelerini gösteren karşılaştırmalı tablo. ¹⁴⁶

	1939				1945			
	Nüfus (mil)	Salon	Seyirci	Film	Nüfus (mil)	Salon	Seyirci	Film
Türkiye	17	130	12	3	18	200	19	4
Mısır	15	130	0.6	14	18	200	40	32

Özön’ün amaçladığı , yerli filmlerin Türk sinema diliyle konuşmasıdır. Fakat Özön’e göre, bunun mümkün olamayacağını sadece üretilen filmler değil, bu filmlerin üretildiği endüstriyel işleyiş ve onun ardındaki zihniyet de göstermektedir. Özön’ün çalışmasında kendisini hissettiren ve seçkin olarak nitelenebilecek tavır, eserlerini vermiş olduğu dönemde faal olan pek çok başka, yazar tarafından da paylaşılmıştır. Hem sanat, hem de endüstriye ilişkin hakim olan bu yozluk ve seviyesizlik düşüncesi, Türk sinemasının, istisnai bir kaç yapım ve kışı dışında incelenmeye ve çözümlenmeye değer olmadığı inancının geçerlilik kazanmasını beraberinde getirmiştir. Sinemamızın ekonomik yapısı sıkça eleştirilmiş ancak bütünsel bir analiz yapılmamıştır. Dönem filmleri de kıyasıya ve acımasızca eleştirilmiştir: "Ama insaf edilsin, kişisel bir yana... ne denli üretken de olsalar, [bu yönetmenlerin] filmlerinin görülmeye, izlenmeye, üzerinde durulmaya değer

¹⁴⁵ Işığın, a.g.e., s.9

¹⁴⁶ Özön, a.g.e., s.201

Özön bu tabloda Türkiye ile Mısır’ın savaş sonrasında son derece hızlı bir geliştiğini göstermekte ardından da niceliksel olarak Mısır’a göre yüksek olan üretimin niteliğinin düşüklüğüne vurgu yapmaktadır.

olduğunu ileri sürececek birisi var mı? Belki kendileri dahil olmak üzere?”¹⁴⁷ Bu durumun nedenlerini araştırıp nedenlerine çözümleyici yaklaşımlar getirmek yerine bu tür kişisel eleştiriler yazılmakla kalınmıştır. Ancak bu tutumun ardında bazı yazarlara göre çözümsel bir rehavetten çok, dönemin politik karşıtlıkları yatmaktadır. Niteliksizlik nedeniyle ürünlerine karşı çıkılan yapımcı ve yönetmenler, sıkça gerici, muhafazakar ya da tutucu olarak değerlendirilmiştir ki günümüzde de bu tavrı görmek mümkündür.*

Türk sinemasının endüstrisi konusunda Özön’ün söz konusu eserinin yanı sıra 1964 yılında yaptığı Sinema El Kitabı isimli çalışmasında¹⁴⁸ Hollywood’un ekonomisini anlattığı, yerli yapımların Hollywood karşısındaki durumunu irdelediği bir kısım yer almıştır.

Türk Sinemasının birkaç tarihinden birini yazmış olan¹⁴⁹ Giovanni Scognamillo 1997 yılında yazdığı Dünya Sinema Sanayii adlı kitabında¹⁵⁰ ele alan dünya sinemasının ekonomik gelişimine bölümlemeler vasıtasıyla yaklaşmakta Türk Sinemasının ekonomik tarihini yazma konusunda bir çabasının olduğunu belirtmektedir: “Dünya sinemasını ele alan bu çalışmada Türk sinemasının adı neden hiç geçmiyor. Yoksa dünya sinemasına dahil olmadığında mı? Pek tabii ki öyle değil, aksine Türk sineması tarihin boyunca birçok kez dünya sinemasının ayrılmaz bir parçası olduğunu ispat etmiştir ve ispat etmeyi sürdürecektir. Bu kitapta Türk sinemasının yer almamasının tek nedeni sinemamıza ait benzer bir çalışmanın, Türk sinemasına yönelik bir iktisadi tarihin tasarılarımızın arasında yer almasıdır.”¹⁵¹ Yazar bu planını tezimiz hazırladığı sırada gerçekleştirmemiş olsa da yine de kitap halinde değilse de makale şeklinde yayımlamıştır. Yeni İnsan Yeni Sinema dergisinde 9-10-11-12. sayılar arasında çıkan Türk Sinemasının Ekonomik

¹⁴⁷ Taha Arslan, “Akıntıya Karşı Kürek Çeken Eşkıya”, Sinema Dergisi, 1997, s.28

* Örneğin ülkemizde manevi gelenekleri anlatan ya da dinsel bir bağlam içeren bir film yapmak hemen gerici damgası yemek için yeterli olmaktadır. Örn: *Gülün Bittiği Yer* filmi.

¹⁴⁸ Nijat Özön, Sinema El Kitabı, Elif Yayınları, İstanbul, 1964

¹⁴⁹ Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, Kabalıcı yay., İstanbul, 1998

¹⁵⁰ Scognamillo, 1997 a.g.e.

¹⁵¹ A.g.e., s.10-11

Tarihine Giriş başlıklı yazılarında Scognamillo rakamların konuştuğu, bol verili, yol gösterici bir “giriş” denemesi ortaya çıkarmıştır.¹⁵²

Zaman zaman sinema yazınıımızda ekonomik açıdan sinemamıza değinen incelemeler yer alabilmektedir. Altuğ Işığın’ın *Türk Film Yapımcılığı* başlıklı tezi ve bu tezden hareket eden yine *Yeni İnsan Yeni Sinema* Dergisinde yayımlanan¹⁵³ makale dizisinde bu bağlamda bir bakış kullanılmıştır.

Gene tabloya baktığımızda son dönemlerde Türkiye Sinemasının ekonomisi ile ilgili çalışmaların yavaş yavaş artmakta olduğu görülmektedir. Eski araştırmacıların yanı sıra üniversitelerdeki araştırmalar, tezler de konuya yeni boyutlar getirmekte, açılımlar yapmaktadırlar. Ancak başta belirttiğimiz gibi rakamlar, dönemlerin tanıklarıyla yapılması gereken röportajlar, istatistikler yani hasılı konuyla ilgili verilerin eksikliği araştırmalara ne yazık ki sekteye uğratmaktadır. Nihayetinde Özön’ün dediği gibi “.... Bütün belgeler, reklamlar, afişler, tanıtma yazıları ancak yardımcı belgelerdir. Bozulmaya , toptan yok olmaya son derece elverişli maddelerdir.”¹⁵⁴

3.1.3. TÜRK SİNEMASININ EKONOMİSİ HAKKINDA YENİ GÖRÜŞLER

Oğuz Adanır’ın, son dönemde yayınlanan bir yazısında şunlar ifade edilmektedir:

"Daha önce de yazmış olduğum gibi, Türkiye’de sinematografik üretimin başlangıç tarihi 1950’li yılların sonudur. Çünkü bu tarihe kadar çekilmiş toplam film sayısı 50 dolayındadır. Dolayısıyla yüzyıl başını bir başlangıç noktası olarak alırsak Türkiye’de yıl başına bir film üretimi ancak düşmektedir. Bu durumda süreklilik taşıyan bir film üretim sektöründen söz edebilmek mümkün değildir... Türkiye’de

¹⁵² Scognamillo, 2002, a.g.e.

¹⁵³ Işığın, 2003, a.g.e.

¹⁵⁴ Özön, a.g.e.,s.2

sinematografik üretim. 1960'lı yılların başından itibaren bir '*manifaktür*' görünümü almayı başarmıştır. Bugüne kadar bu görünümde radikal bir değişiklik olduğunu söyleyebilmek oldukça güçtür."¹⁵⁵

Bu yaklaşım, 1950'lerden öncesini yadsımak, bu tarihe kadar neden 50'den fazla film yapılmadığını anlamayı engeller. Madem ki 50'lerden önce sinematografik üretim yoktur ne olmuştur, ya da olmamıştır ki Türk sineması kendi endüstriyel yapısını oluşturamamıştır? Örneğin son dönemlerde akademik çevrelerde sinemamızın son yıllarına odaklanılıp tarihinin göz ardı edilmesi günümüzdeki endüstriyel yapıyı anlamayı, sinemamızın geçirdiği değişiklikleri, ekonomik alanın sanatsal çerçeveyi nasıl etkilediğini saptamayı olanaksız kılmakta, araştırmacıların ulaşabileceği kaynakları da giderek daha uzak hale getirmektedir.

"İktisadi açıdan ama özellikle de sanatsal açıdan tümüyle boşa geçen yıllar olarak tanımlanan 1950 öncesinin nostalji alanına kapatılmış olması ve akademik düzeyde incelenmeye değer bulunmamasında, Özön'ün çalışmalarında somutlaşan yaklaşımın önemli bir rolü olmuştur. Öte yandan, günümüzde dahi iktisadi çalışmaların yapılmaya değer görülmemesi bu söylemsel çerçeveden kaynaklanmaktadır."¹⁵⁶

Bülent Görücü 1990'lı yıllara ilişkin bir çözümleme denemesinde Türk sinemasındaki krize ilişkin söylentilerin gerçeklik payını ortaya koymaya çalışır. Film sayılarına ve izleyici sayılarına dayanarak, günümüzde "1980' li yıllara dek pek bir değişikliğin olmadığını öne sürer.¹⁵⁷ Bu yargı, Işığın'a göre Adanır'ın yukarıda örnek verilen köklü bir değişimin yaşanmadığına ilişkin sözleriyle benzerlik taşımaktadır. Görücü sonra yapılan filmlerin sanatsal düzeyinin eleştirisine yönelir, bu Adanır'ın

¹⁵⁵ Oğuz Adanır, "Gerçeklerden Kaçamayız", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Ankara, Doruk yay., 1996, s.6

¹⁵⁶ Işığın, a.g.e., s.14

¹⁵⁷ Bülent Görücü, "1990'lar Türk Sinemasına Kısa bir Bakış", *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, 1997, sayı 1., s.32-41

sinematografik üretim. 1960'lı yılların başından itibaren bir '*manifaktür*' görünümü almayı başarmıştır. Bugüne kadar bu görünümde radikal bir değişiklik olduğunu söyleyebilmek oldukça güçtür."¹⁵⁵

Bu yaklaşım, 1950'lerden öncesini yadsımak, bu tarihe kadar neden 50'den fazla film yapılmadığını anlamayı engeller. Madem ki 50'lerden önce sinematografik üretim yoktur ne olmuştur, ya da olmamıştır ki Türk sineması kendi endüstriyel yapısını oluşturamamıştır? Örneğin son dönemlerde akademik çevrelerde sinemamızın son yıllarına odaklanılıp tarihinin göz ardı edilmesi günümüzdeki endüstriyel yapıyı anlamayı, sinemamızın geçirdiği değişiklikleri, ekonomik alanın sanatsal çerçeveyi nasıl etkilediğini saptamayı olanaksız kılmakta, araştırmacıların ulaşabileceği kaynakları da giderek daha uzak hale getirmektedir.

"İktisadi açıdan ama özellikle de sanatsal açıdan tümüyle boşa geçen yıllar olarak tanımlanan 1950 öncesinin nostalji alanına kapatılmış olması ve akademik düzeyde incelenmeye değer bulunmamasında, Özön'ün çalışmalarında somutlaşan yaklaşımın önemli bir rolü olmuştur. Öte yandan, günümüzde dahi iktisadi çalışmaların yapılmaya değer görülmemesi bu söylemsel çerçeveden kaynaklanmaktadır."¹⁵⁶

Bülent Görücü 1990'lı yıllara ilişkin bir çözümleme denemesinde Türk sinemasındaki krize ilişkin söylentilerin gerçeklik payını ortaya koymaya çalışır. Film sayılarına ve izleyici sayılarına dayanarak, günümüzde "1980' li yıllara dek pek bir değişikliğin olmadığını öne sürer.¹⁵⁷ Bu yargı, Işığın'a göre Adanır'ın yukarıda örnek verilen köklü bir değişimin yaşanmadığına ilişkin sözleriyle benzerlik taşımaktadır. Görücü sonra yapılan filmlerin sanatsal düzeyinin eleştirisine yönelir, bu Adanır'ın

¹⁵⁵ Oğuz Adanır, "Gerçeklerden Kaçamayız", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, Ankara, Doruk yay., 1996, s.6

¹⁵⁶ Işığın, a.g.e., s.14

¹⁵⁷ Bülent Görücü, "1990'lar Türk Sinemasına Kısa bir Bakış", *Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi*, 1997, sayı 1., s.32-41

yazısı için de söz konusudur. “Tinti ve Alper’in yaklaşık olarak aynı dönemde yayınladıkları bir yazıda da iktisadi durum tek cümleyle geçilmekte, varsayımsal bir kapitalizmin kültürel ve sanatsal boyutunun eleştirisine girilmektedir”¹⁵⁸: “Türkiye sinemasının yaşadığı krizin ve kriz üzerine yapılan tartışmaların düğümlendiği noktanın sadece bir ekonomik kriz olarak değil, aynı zamanda yaşanan politik ve sosyal ortamın belirleniminde entelektüel bir kriz olarak okunması gerekir”¹⁵⁹ Yazarlar ekonomik alanı bir kenara bırakarak, Fredric Jameson’un teorilerine dayanarak yerli filmlerin başarısını bu filmlerin postmodern karakterlerine ve kitle kültürü oluşlarına bağlamaktadırlar. Sözü edilen yazarlarda kendini hissettiren şey şudur, endüstrinin özünde bir değişiklik olmadığını vurgulayıp, kültürel ve sanatsal sorunlarda yoğunlaşmaktadırlar. Değişmeyen bu iktisadi yapı ise Özön’ün 1962 de tarif ettiği “çarpık ve yoz” endüstriyel işleyiştir.

Bahsettiğimiz türde yaklaşımlar gereken tarihsel önemi verememekte ya da bazı gerekli görüş açılarını ıskalamaktadırlar. Oysa yapılması gereken sadece sinemanın ekonomik tarihini yazarken değil, örneğin ideolojik tarihini yazarken de tarihsel eleştiri metodunu izlemektir. Türkiye’de sinema sektörünün tarihsel gelişimine dönmek, yapımcılığın bu süreçte geçirdiği evrime ve sektör içerisinde oynadığı role bakmak da bir zorunluluk olarak karşımıza çıkar. Özön’ün eserinde yaptığı gibi dönemsel bölümlenmelere gitmek, tarihsel yaklaşımın kategorize etme özelliğini kullanmak bize geniş bir perspektif sağlar. Tarihsel yaklaşım, dönemsel olarak girilen bunalımların, hep aynı yapının bunalımları olup olmadığı konusunda da önemli ipuçları sağlar.¹⁶⁰ Böylesi bir boyutun göz önünde tutulmasının Türk Sineması açısından sağladığı başka bir avantaj, yerel pazardaki gelişmelerin ne denli uluslararası film pazarıyla ilişkili olduğunu anlaşılır kılmasıdır. Biz de bir sonraki bölümde tarihsel açıdan Türk sinemasına kuşkusuz ekonomi odaklı olarak yaklaşacak, kronolojik ayrımları ve

¹⁵⁸ Işığın, a.g.e., s.15

¹⁵⁹ E.Tinti, Emin Alper, “İstanbul Kanatları Altında ve Eskiya Üzerine Düşünceler” Görüntü Dergisi, 1997, s.4-10

¹⁶⁰ Örneğin, Özön Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi’ne yazdığı makalede, Yusuf Kaplan Dünya Sinema Tarihi içerisinde yer alan yazısında bu tür bir yaklaşımı kullanarak belirttiğimiz avantajları ortaya koyarlar. Bkz. Yusuf Kaplan, “Türk Sineması”, Dünya Sinema Tarihi, Kabcı yay. İstanbul, 2003, s.740-745

değişiklikleri görmeye çalışacağız. 90'lara kadar sinemamızın iktisadi seyrini ortaya koyarak sinema sanatımızın nasıl geliştiğini analiz etmeye çalışacağız.

3.2. TÜRK SİNEMASINDA EKONOMİK DÖNEMLER, OLAYLAR VE KOŞULLAR

Basitçe kronolojik bir süreç takip edilerek Türk Sinemasının tarihine bir anlamda ekonomik boyutlarıyla bir yaklaşımda bulunacağız. Bu yaklaşım kanımızca bugünlerde bulunulan yeri doğru anlayabilme açısından faydalı olacaktır.

3.2.1 BAŞLANGICINDAN 1950'LERE TÜRK SİNEMASININ EKONOMİK DURUMU

Nijat Özön, "Türkiye'de Türklerin çevirdiği ilk film" olarak Fuat Uzkınay'ın 1914'te çektiği *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* adlı filmi anar.¹⁶¹ 1914 yılında bol sayıda yabancı filmin girdiği Türkiye pazarında henüz bir tek Türk filmi vardır. Batı ise altın çağını yaşamaya başlamıştır. "Amerika'da Chaplin *Keystone* dizisini çevirirken, Fransa'da Louis Feuillade *Fantoma* ile olay yaratır. İtalya'da 417 filmlik bir yapım skalası vardır ve bunun içinde *Cabiria* gibi üstünyapımlar da yer almıştır."¹⁶² Yapımcılığın daha sonra Osmanlı ordusunda kurulan sinemacılık kolu olan Merkez Ordu Sineması Dairesi'nde devam ettiğini belirten Özön, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nden sonra kimi yarı askeri kurumların yapımcılık faaliyetlerini sürdürdüklerinden bahsetmektedir. Burada gündeme gelen kurumları sayacak olursak:

¹⁶¹ Bu konuda sinema tarihçilerimiz arasında yıllardır süren bir tartışma söz konusudur. Bazı yazarlar bu filmin varolmadığını belirtmişlerdir. Önemli sinema tarihçilerimizden Burçak Evren bu filmin varlığı konusunda son dönemde bir tanık bulunduğunu yazmıştır. Bkz. Burçak Evren, "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı'nı Gören bir Tanık", *Antrakt Sinema Dergisi*, Ocak-Şubat sayısı, s.12; Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi*, Bilgi yayınevi, Ankara, 1968, s.13

¹⁶² Scognamillo, a.g.e, s.24

- 1- Merkez ordu Sinema Dairesi
- 2- Mûdafaa-i Milliye Cemiyeti
- 3- Malul Gaziler Cemiyeti
- 4- Osmanlı Donanma Cemiyeti¹⁶³

Bunlardan ilki olan Mûdafaa-i Milliye Cemiyeti, 1918'e dek iki uzun metrajlı filmin yapımını üstlendikten sonra, I. Dünya Savaşı'nın yenilgiyle sonuçlanmasıyla birlikte araç gereçlerini Malul Gaziler Cemiyeti'ne devretmiştir. Malul Gaziler Cemiyeti ise Mütareke Dönemi'nde dört film çektikten sonra kapanmıştır. Türkiye'deki ilk özel yapımevi olan Kemal Film ise 1922'de kurulmuş ve yapımcılık faaliyetlerini İpek Film devreye girinceye dek tek başına sürdürmüştür.¹⁶⁴

Kemal Film son derece önemlidir çünkü artık özel sektör Türk sinemasına adımını atmıştır. Şakir Seden, Fuat Uzkınay, Ali Öztuna tarafından imzalanan bir anlaşma ile kurulmuştur.¹⁶⁵ Ne yazık ki Kemal film konusunda çok detaylı incelemelere hiçbir kaynakta rastlamıyoruz. Abisel'in sözü geçen tezinde sadece değinerek geçtiği Kemal Film kanaatimizce son derece önemli ve sinemamızın temelini atan bir kuruluştur.* Kemal film 6 uzun metrajlı film üretiminden sonra feshedilir.¹⁶⁶

“Türkiye'de sinemanın ve film yapımcılığının gelişiminin, Fransa ve Amerika gibi ülkelerin gelişiminden oldukça farklı özellikler sergilediğini göstermektedir. İlk sinemacılığın salt gösterim biçiminde başlaması, bu gösterimlerin batıya göre ancak bir kaç yıl gecikmeyle yerleşik salonlara taşınması, ilk yapımcılık girişimlerinin ise resmi kurumlarda yapılan belgeseller biçiminde ancak I. Dünya Savaşı'nın ikinci yarısından itibaren gerçekleşmesi, Batıda yaşanan endüstriyel gelişimden çok farklı bir görüntü arz etmektedir. İkinci olarak, özel

¹⁶³ Abisel a.g.e, s.4; Scognamillo,2001, s.95, Özön, 1968, s.14, Kaplan, a.g.e, s.740

¹⁶⁴ Işığın, 2003, a.34

¹⁶⁵ Scognamillo, a.g.e., s.95, Abisel, a.g.e., s.4

* Scognamillo ve Özön de bu fikirdedir ancak onların da aktarabildikleri bilgi sınırlı kalmıştır.

¹⁶⁶ Şükran Esen, “Türk Sinema Endüstrisi Oluşmalı”, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Doruk yay., Ankara, 1996 s.26

sektörden gelen ilk yapımcılık girişimi ancak 1922'de yani batıdaki ilk denemelerden yaklaşık yirmi beş yıl sonra gerçekleşebilmiştir. Bu da özel sektörün gelişiminin Batıya göre hayli ağır seyrettiğine işaret etmektedir.”¹⁶⁷

Gerçekten de alıntıladığımız saptamalar son derece önemlidir. Türk Sineması birçok farklı ülkenin sinema endüstrisi gibi Batı'dan farklı bir yolda ilerlemiştir, Scognamillo'nun deyişiyle “geri kalmış”tır.¹⁶⁸ Elbette ülkemizin kendine özgü koşullarını konuşmak gerekir. Bu özgül koşulların oluşumunu 19. yüzyılın ortalarına dek geriye götürmek mümkündür. Osmanlı imparatorluğu, 19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren dünya kapitalizmiyle giderek hızlanan bir bütünleşme sürecine girmiştir. Bu çerçevede dış ticaret oranı giderek artmış; bir yandan yurt dışına hammadde ihracatı artarken, öte yandan da batılı mamul mal ithalatı çoğalmıştır. Artan ticari ilişkiler çerçevesinde sinemanın ülkeye giriş biçimini de belirleyen kimi iktisadi ilişkiler gelişmiştir. İlk, dış pazar arayışına giren batılı sanayiler, yeni girdikleri pazarlarda bayilik usulüyle çalışmışlardır. Diğer bir deyişle, belli bölgelerdeki satışlardan ve bu satışların denetiminden sorumlu olan yetkili temsilciler belirlemişlerdir. Sözgelimi Sigmund Weinberg*, 19. Yüzyıl'ın son çeyreğinde Alman ve Avusturyalı büyük fotoğraf malzemesi üreticilerinin yetkili satıcılığını yapmıştır. İkinci olarak, bayilik sistemi çerçevesinde, batılı sanayi sermayesiyle yerel ticari sermaye arasında bir çıkar ortaklığı oluşmuştur. Yerel pazarlarda, batılı sanayicilerin yetkili bayiliğini yaptıkları için önemli bir güce sahip olan dağıtımcılardan oluşan bir tüccar kesimi sivrilmeye başlamıştır.¹⁶⁹

Uzkinay'ın çektiği ve uzun süre ilk yerli film olarak kabul edilen Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı (1914), bir yönetmenlik ya da kameramanlık örneği olarak değerlendirilebilmesine karşın, gerçek anlamda bir yapımcılık denemesi olarak kabul edilemez.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Işığın, a.g.e., s.35

¹⁶⁸ Scognamillo, 1997, s.34; “geri kalmak” elbette öznel bir kelimedir ve biz sadece aktarmakla yetinelim.

* Weinberg sinema tarihçilerinin ortak yargısıyla “Türkiye’ye sinemayı getiren adam” olarak anılır.

¹⁶⁹ Zafer Toprak, Milli İktisat- Milli Burjuvazi, Tarih Vakfı yay., İstanbul 1995, s.67

¹⁷⁰ Işığın, a.g.e., s.3; Özön, 1968

Kemal Film'den devam edecek olursak, Kemal Film'in feshinden sonra devreye giren İpek film 1928'de kurularak ikinci özel sinema şirketi olarak yerini almaktadır.¹⁷¹ Şirketin beyni ise Muhsin Ertuğrul'dur.¹⁷² 1932'de İpek film tarafında ilk sesli film stüdyosu kurulur. İpek Film düşük bütçeli filmler yaparak, o dönemde yaygınlaşacak olan "düşük bütçeli filmler" geleneğinin doğmasına neden olur.¹⁷³ "1930'ların sonuna kadar Türkiye'de film demek İpek film demektir"¹⁷⁴ ve bu durum 1938-39'a kadar devam eder. Yapıma yönelik 1940'larda ortaya çıkmaktadır 1943'te Necip Erses'in *Ses Film'i*, 1944'te Faruk Kenç'in *İstanbul Film'i* ev ardından *Halk Film'i* görmekteyiz.¹⁷⁵

Bu büyük firmalar sinema işinden kar elde etmekte ve sermayelerini artırmakta son derece şanslı olmuşlardır. Kendilerine ait salonları yani filmlerini kesinlikle satabilecekleri mekanları da mevcuttu. Bu şirketler hem üretici, hem başka salonlara film satan dağıtımçı hem de salon sahibi göstericiydiler. Bu söz konusu şirketlerin nasıl bir konumda olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.*

Yerleşik sinemaya geçmekteyken batıdaki şirketleri, uygulamalarını doğudaki pazarlara sevk etmesi de üzerinde durulması gereken bir noktadır. Dikkat çekmek isteriz ki, örneğin *Pathe* gibi bir sinema devi Ortadoğu ve balkanlara dağıtım ağıları oluşturarak ve sinema salonları kurdurarak ulaşmaya çalışmıştır. Bir çok ülkenin önemli şehrinde kurulan bu sinemalardan biri de İstanbul'dadır.¹⁷⁶ Tepebaşı Pathe sineması olarak bilinen sinema budur. 1915 yılından sonra İstanbul'daki salon sayısı zaten bir düzine kadardır. Pathe ise sinema salonu sayısını üçe çıkarmıştır.

¹⁷¹ Efdal Sevinçli, Muhsin Ertuğrul, Broy yay., İstanbul, 1987, s.67

¹⁷² Scognamillo a.g.e., s.9

¹⁷³ İpek film'in yayın organı İstanbul Sinemaları dergisinden bu konudaki önemli bir alıntıyı aktarmak bu kurumun mali anlayışını görmek açısından yararlı olacaktır: Aktaran, Abisel, a.g.e., s.8
"İlk senelerde bu kadar ümit ve arzu ile doğuşunu alkışladığımız milli filmciliğimiz niçin inkişaf etmiyor? Memleketimizde çevrilen beş altı Türkçe filmin arkası niçin gelmedi? Bunların birçok sebepleri vardır. Bir defa şunu bilelim ki gerek Amerika'da gerek Avrupa'da hazırlanan her filmin masarifine bütün dünya iştirak eder, çünkü bu filmler bütün dünyada gösterilir. Halbuki Türkiye'de yapılan herhangi bir Türkçe sözlü film en fazla Yunanistan, Suriye ve Mısır'da gösterilmesi imkanı olduğundan fazla para getiremiyor ve bunun için de imal masarifinin o filmin getireceği hasılatı uygun bir nispette olması zarureti karşısında kalınıyor. Bu şekilde memleketimizde yapılan filmlerden istisnasız hiçbirinin hasılatı imal masarifini örtmemiştir."

¹⁷⁴ Scognamillo, a.g.e., s.9

¹⁷⁵ Agah Özgüç, Türk Film Yapımcıları Sözlüğü, Fiyap yayını, İstanbul, 1996, s.10

*Bu konuyu Işığın söz konusu çalışmasında detaylıca anlatır: Işığın, a.g.e., s.37

¹⁷⁶ Abisel, 1989, s.21-22; Işığın, a.g.e., s.35

Sinemamızın adını andığımız yerli film şirketleriyle gerçek uzun metrajlı filmler üretmelerine kadar geçen süreçte yabancı dağıtım firmalarının sinema salonları kurarak filmlerini ülkemizde göstermeleri de yer almıştır.

3.2.2 YERLİ YAPIMCILIĞIN BAŞLANGICI

1950'li Yıllarla birlikte ülkemizde yapım şirketleri, stüdyolar, platolar, sinemalar ile sinema üretimi o dönemde yeterli sayılan bir temele oturmuştur. Ancak gerçek bir sinema sanayii oluşmasına, sağlam temeller oluşmasına yetecek olanaklar ve koşullar elbette ki yoktur. 1946 yılında Yerli Film Yapanlar Cemiyeti kurulur. Ve aşağıdaki yapım şirketlerini bünyesinde toplar:¹⁷⁷

Elektra Film.....	Yorgo Saris
Sema Film.....	Ertuğrul Tokdemir
Halk Film.....	Fuat Rutkay
Doğan Film.....	Muhsin Ertuğrul
Birlik Film.....	İskender Necef
Şark Film.....	Hikmet Aydın
Ankara Film.....	Refik Kemal Arduman
Ant Film.....	Turgut Demirağ
Atlas Film.....	Nazif Duru, Murat Köseoğlu
İpek Film.....	İhsan İpekçi
İstanbul Film.....	Faruk Kenç ¹⁷⁸

Türk Sinemasında başlangıcından bugüne dek 850 civarında yapım şirketi kurulmuştur.* Bu şirketlerin çoğu kısa süre içerisinde bazen tek bir film sonunda batmış, yok olmuştur.

¹⁷⁷ Bu bilgiler için bkz. Scognamillo, a.g.e., s.97

¹⁷⁸ Daha ayrıntılı bilgiler için bkz. Özgüç, a.g.e., s.10

* Bu sayı Özgüç, Scognamillo ve Abisel'de yer almıştır ancak kesin bir sayı değildir.

Yerli film yapımcıları derneğinin kuruluşundan iki yıl sonra önemli bir gelişme daha ortaya çıkar ki bu da “*belediye rüsum indirimi*”dir.¹⁷⁹ Yapılan değişiklik sonucunda yerli filmlerden alınan %75’lik rüsum dilimi %25’e indirilir. 50’li yıllarda Türk sinema endüstrisinin önemli kavşaklarından birinin aşıldığını söylemek doğru olur. Bu noktada 50’li yıllardaki yerli film sayısını bir tablo ile göstererek üretimin nasıl arttığını anlatabiliriz:

Tablo 18: 1950’lerde Film Yapım Sayısı

YIL	YAPIM SAYISI
1950	22
1951	36
1952	56
1953	42
1954	51
1955	62
1956	51
1957	60
1958	81
1959	79

(Kaynak: Giovanni Scognamillo, “ Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş-2”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Ocak-Şubat 2002, s.36)

Çok partili siyasal hayata geçiş ve 1950’de iktidarın el değiştirmesi, enflasyonist ekonomi politikasının film yapımına etkisi küçük sermayeli film üreten firmaların ortaya çıkması ve dolayısıyla film sayısının da artışı olmuştur.* Yeni şirket sayısı ve film üretimi karşılaştırması da şu tabloda görülebilir:

¹⁷⁹ Abisel, a.g.e., s.15

* 50-59 yılları arasında üretilen film sayısı 565’tir. bkz. Özön, 2003, s.256

Tablo 19: Yeni Kurulan Şirketler ve Film Sayıları

YIL	FİLM SAYISI	YENİ ŞİRKET SAYISI
1950	22	5
1951	36	10
1952	56	9
1953	42	10
1954	51	15
1955	62	17 ^a
1956	51	12
1957	60	21
1958	81	18
1959	79	9

(Kaynak: Giovanni Scognamillo, “ Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş-2”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Ocak-Şubat 2002, s.36)

Bu dönemin özelliklerinden biri de Abisel’in yorumuyla, Mısır dini filmlerinin yansıması olarak dini açıdan izleyici sömürerek gişe yapmaya çalışan yapımların ortaya çıkmasıdır. Aynı zamanda Amerikan filmlerinin de ithalat bakımından birinci sırada yer almış olmasıdır. Kuşkusuz bu durum savaş sonrası siyasal ortamında Amerika ile sıkı ilişkiler ve müttefik olmak gibi bir durumun sonucudur.

Film sayısının sanatsal alanda niteliksel tek değişiklik tiyatrocu yönetmen ve oyuncuların giderek etkilerini yitirmesidir. Gerçekten de tiyatrocuların etkisi azalmakta * sinema dilini geliştirmeye başlayan yönetmenler de kendi tarzlarını kullanmayı denemektedirler. Bu yönetmenler arasında Lütfi Akad, 1952-55 yılları arasında çektiği filmlerle diğer yönetmenlere yol açmıştır. ¹⁸⁰1960’lara kadar yönetmenlerimizin çektikleri filmler kendi sinemalarını oluşturma dönemlerinin ürünleri olmuştur. Yapıtları genellikle Amerikan gangster filmlerinin ya da yerli yazarların eserlerinin

* Bu noktada belirtelim ki sinemamızın tarihinde çok önemli olan ve dönemlendirme denemelerinde de Muhsin Ertuğrul ya da” tiyatrocular dönemi” olarak adlandırılan dönemin özelliklerine ekonomik çizgiyi izlediğimizden pek değinmiyoruz. Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Özön, 2003, a.g.e.; Scognamillo, 2003, a.g.e.; Özgüç, a.g.e.

¹⁸⁰ Özön, 1968, s.25

sinemaya uyarlanması ve melodram türünün kullanılması olmuştur. Örnek verecek olursak:

Lütfi Akad: Ak Altın (John Huston, Sicera Madre'nin Altınları)

Vurun Kahpeye (H. Edip)

Atıf Yılmaz: Yaşamak Hakkımdır (Fritz Lang, Bir Kez Yaşarsın)

Hıçkırık (Kerime Nadir), Dağları Bekleyen Kız

(Esat M. Karakurt)

Osman Seden: Kanun Namına (Marcel Carne)

Memduh Ün: Üç Arkadaş (Chaplin, Şehir Işıkları)¹⁸¹

Bu geleceğin usta yönetmenleri dışında yüksek film sayısını oluşturan diğer filmlerin büyük bir kısmı melodram tarzında ve fazlasıyla kolay tüketilir filmler olmuşlardır. Çoğu sinema tarihlerinin film listelerine girmekten başka geleceğe kalamamış, özgün eserler değillerdir.

1960'a geldiğimizde ise Türk sineması yapım sayısı açısından son derece verimli yıllara girmiş olmaktaydı. Özgüç'e göre yılda 85 film, Abisel'e göre ise 95 filme ulaşılmıştı.¹⁸² Çoğalan yapım şirketlerinin yanı sıra özellikle Anadolu'ya film ulaştırabilmek için kurulmuş olan işletmecilik sistemi de ortaya çıkmıştı. Bu on yılın film sayısını görececek olursak:

Tablo 20 : 1960'lı Yıllarda Film Yapım Sayısı

YIL	FİLM SAYISI
1960	85
1961	123
1962	131
1963	117
1964	181
1965	215
1966	241
1967	209

¹⁸¹ Abisel, a.g.e, s.11

¹⁸² Abisel, a.g.e., s.12; Özgüç, a.g.e, s.10

1968	77
1969	231

(Kaynak: Agah Özgüç, 80. yılında Türk Sineması, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara,1994, s.24)

Tablo 21: 60'lı Yıllarda Sinema Salonlarındaki Artış

YIL	SİNEMA SAYISI
1960	170
1965	245
1966	281
1967	320

(Kaynak: Agah Özgüç, 80. yılında Türk Sineması, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara,1994, s.24)

Yapım sayısı yine yapım şirketlerindeki artışla birlikte yükselmiştir. Ancak 1965'ten yılından itibaren sürekli iş yapan birkaç şirket bu yükü taşımıştır. Bu yılın sonunda renkli filme geçilmiştir. Renk olayı sorunlu bir şeydir, çünkü henüz deneme aşamasında olan renkli filmin maliyeti yüksektir. Siyah beyaz filmin tarihe karışması ise 1975'leri bulur. Film sayısındaki artışa paralel olarak film sektöründeki teknisyen ve sanatçı kadrosunun da artışa geçmesi, iş kapılarının açılması beklenebilir. Ancak böyle bir artış olmamıştır. Yeni yönetmen sayısı son derece azdır. Scognamillo'nun deyişiyle "hızlı yönetmenler" bu dönemde fazlasıyla film çekmiştir.¹⁸³ Aşağıdaki tabloda bu çarpıcı durum görülmektedir:

Tablo 22: 60'lardan itibaren bazı yönetmenlerin çektikleri film sayıları

YIL	YÖNETMEN	FİLM SAYISI
1960-1986	Atıf Yılmaz	87
1960-1986	Orhan Elmas	86
1960-1975	Semih Evin	99

¹⁸³ Scognamillo, a.g.e, s.192

1960-1979	Aram Gülyüz	123
1960-1986	Osman Seden	128
1960-1977	Nejat Saydam	102
1961-1986	Ülkü Erakalın	157
1963-1986	Orhan Aksoy	77
1963-1986	Yücel Uçanoğlu	118
1965-1978	Mehmet Aslan	89
1966-1986	Yavuz Figenli	112
1967-1986	Çetin İnanç	134

(Kaynak: Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, Kabalcı, İstanbul, 1998, s.192-192)

1960'lı yılların düşünsel özgürlüğü de önemlidir, sinemaya yeni bir soluk, yeni düşünsel olanaklar gelmiştir. Ancak ticari sinema doğal bir şekilde bildiği konulara devam etmeye, garanti teknikleri kullanmaya devam etmiştir. Endüstrinin altyapısı aynı kalmış ve yabancı film yapımının bir miktar azalması sayesinde sayısını arttıran yerli yapımları koltuk sayısının karşılamaması, yıldız sisteminin ortaya çıkışı, renkli filmin maliyetleri artırması gibi sorunlar yerli filmciliği nerdeyse bir krize sokmuştur.¹⁸⁴

3.2.3 KRİZ DÖNEMİ: 1970'LER VE 1980'LER

1970'lerden 80'lerin sonlarına kadar uzanan süreç Türk sineması için bir kriz dönemidir. "En geç 1990'lardan itibaren ise yabancı dağıtım firmalarının artan müdahaleleriyle gelişen bir yeniden yapılanma gerçekleşmiştir"¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Turan Gürkan, "Türk Sinemasındaki Bunalım Artarak Sürüyor", Cumhuriyet, 23 Ocak 1974

¹⁸⁵ Altuğ Işığın, "1970'lerden 1990'lara Türkiye'de Sinema Endüstrisi" Yeni Film Dergisi, sayı.2, s.33

Yerli olduğu kadar yabancı filmleri de etkileyen genel krizin temelinde, izleyici sayısındaki sürekli düşüş yatmaktadır. 1966 yılında toplam 90 milyon olan izleyici sayısı ¹⁸⁶ 1984 yılında 56 milyon, 1994'te ise 11 milyona kadar gerilemiştir.

Tablo 23: İzleyici sayıları

YIL	İZLEYİCİ SAYISI (milyon kişi)
1984	56.2
1989	20.9
1994	10.9

Kaynak: DİE verileri

Bu dönemde yukarıdaki sayıların yansıttığı gibi seyirci sayısında ciddi bir düşüş meydana gelmiştir.

1970'li yıllar film sayısının son derece arttığı, siyah beyaz filmlerin tarihe karıştığı, televizyonun Türkiye'ye girdiği, ekonomik ve siyasal çalkantıların ülkeyi kritik günlere sürüklediği yıllar olarak nitelendirilebilir. Yine de belirtmemiz gerekir ki Türk sineması dönemin ilk yarısında (70'ler) Yapım konusunda rekorlar kıran bir ülke sineması izlenimi vermektedir.

Tablo 24: 70'lerde yapılan film sayıları

YIL	FİLM SAYISI¹⁸⁷
1970	224
1971	265
1972	300
1973	209
1974	189
1975	225

¹⁸⁶ Özön, 1968, s.253

¹⁸⁷ Scognamillo, a.g.e., s.103-104

1976	164
1977	124
1978	126
1979	193

(Kaynak: Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, Kabalcı, İstanbul, 1998, s.103-104)

Tablo 25: 70'lerde Yapımcılığa Giren Şirketler

YIL	ŞİRKET
1970	26
1971	39
1972	38
1973	33
1974	26
1975	19
1976	19
1977	8
1978	14
1979	25

TOPLAM: 247 ŞİRKET

(Kaynak: Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, Kabalcı, İstanbul, 1998, s.103-104)

1970'lerde Türk sinemasında farklı bazı gelişmeleri saptayabiliriz. Örnek vermek gerekirse yapım giderleri giderek artmaya başlamış ancak toplam maliyet miktarı aynı kalmıştır. Son yıllara kadar maliyetleri düşürmeye çalışılmıştır, örneğin çalışan ücretlerinden kesintiler yapılmış, senaryoların bazı sahnelerinden fedakarlık yapılmış, işletmecilerden alınan yapım öncesi avansların miktarı aşılmamıştır. Ancak ham film ithali bu dönemde zorlaşmış ve üreticiler sıkıntıya girmişlerdir. Küçük yapımcılar ne yazık ki ithal edemedikleri için gerekli malzemeleri karaborsadan

karşılamak zorunda kalmışlardır. Ucuz maliyetli karete ve seks filmleri furiasının ortaya çıkışında bu ekonomik zorlukların etkisi büyüktür.¹⁸⁸

“...yine yetmişli yıllarının ortalarından itibaren iyice belirginleşen ekonomik krize karşı kimi sinemacılarımız bulduğu seks filmleri formülü ve bir sonraki on yıla damgasını vuracak olan arabesk müzik sanatçılarının merkeze alındığı öyküleri içeren ‘şarkılı melodram’ türü sinemamızın bu dönemdeki genel görünümünü belirler”¹⁸⁹

Bu dönemdeki şirketlerle ilgili değinilebilecek bir başka husus da aynı adreste ve ünvanda bir iki değişiklik olan firmaların bulunmasıdır. Saner ünvanlı üç firma birden vardır ve üçü de film yapıyormuş gibi görünmektedir.” Şu sonuca varılabilir: Aynı kişi ya da kişilerin benzer ünvanlarla birden fazla şirket kurmaları ya da akrabaları adına değişik şirket kurmaları sinemamızda yaygın olarak görülen bir durum olmaktadır.”¹⁹⁰ Aşağıdaki tablo bu durumu göstermektedir.

Tablo 26: Yıllara Göre Yapım Firmaları Sayıları

KURULUŞ YILI	KAPASİTELERİ TASDİKLİ FİRMALAR	TASDİKSİZ FİRMALAR	TASDİKSİZ VE İŞ ALANLARI BELİRSİZ	TOPLAM
1950-60	3	4	4	11
1960	2	3	1	6
1963	-	1	2	3
1964	2	2	1	5
1965	-	1	-	1
1968	-	1	2	3
1969	-	2	1	3
1970	2	1	-	3
1971	4	-	-	4
1972	5	1	-	6

¹⁸⁸ Abisel, a.g.e., s.13

¹⁸⁹ Cem Güzel, “1960’lı Yıllar ve Sinemamız”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni yönelimler 2*, Bağlam yay., İstanbul, 2001, s.199

¹⁹⁰ A.g.e., s.30

1973	2	-	-	2
1974	2	-	-	2
1975	8	-	-	8
1976	6	-	-	6
BELİRSİZ	14	-	1	15
TOPLAM	50	16	12	78

(Kaynak :Nilgün Abisel, Türk Sinemasının İşleyişi Ve Sorunları, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü)

70'li yıllarda televizyon tek kanallı olmakla birlikte yaygın bir hal almaya başlamıştı. "Halk bu yeni teknolojinin büyümesine ve rahatlığına kapılıp onun peşine gidince, Türk sineması yalnız kaldı."¹⁹¹ Türk sinemasının en büyük desteği olan aile seyircisi salonlardan çekilince meydan ucuz yapımlara kaldı. Bahsettiğimiz karete filmleri, western taklidi ürünler, seks filmleri bu dönemde iyice yaygınlaştı.¹⁹²

Bu yıllarda televizyonun yayına başlamasının yanında video olgusu Yeşilçam sinemasını belirli bir kargaşanın içine soktu, TRT ve Yeşilçam karşılıklı birbirilerini dışladılar. Yeşilçam hem televizyonu sinemadan saymadığı hem de seyirciyi elinden aldığı, ekonomik olarak sıkıntıya soktuğu için televizyona karşı tavır aldı. TRT televizyonu kadroları ise bir yandan kendilerini sinemanın dışında bir olay olarak değerlendirdikleri, bir yandan da asıl Yeşilçam'ın temsil ettiği popüler sinemaya karşı oldukları için Yeşilçamlı yönetmenleri ve senaryocuları kendilerine yaklaştırmadılar. TRT'nin işbirliği yaptığı yönetmenler öncelikle Yeşilçam çizgisinin dışına çıkmak isteyen yönetmenler oldular. Bu arada TRT Yeşilçam'a karşı kendi içinden yönetmenler de yönetmeye çalıştı.¹⁹³ Ayrıca TRT yayımladığı Yeşilçam filmleri konusunda da oldukça seçkin davranmaya özen gösterdi.¹⁹⁴

Televizyon Yeşilçam'a hem rekabet ediyor hem de bir şeylerin değişmesini sağlıyordu. Henüz tek kanallıydı ama çok etkili ve yeniydi, bu yüzden insanların

¹⁹¹ Esen, a.g.e, s.27

¹⁹² Bu konuda özellikle Özgüç'ün çalışması önemlidir. bkz. Agah Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, Kitle yay., İstanbul, 1998

¹⁹³ Mahmut Tali Öngören, "TRT ile İlişkiler", *Milliyet Sanat Dergisi*, 15 Temmuz 1989, s.47

¹⁹⁴ Engin Ayça, "Yeşilçam'a Bakış", *Türk sineması Üzerine Düşünceler*, Doruk yay., Ankara, 1996, s.145

cazibesine kapılması kolaydı. Ahmet Oktay'ın sözleriyle “televizyonu artık evlerimizden, odalarımızdan, kısaca ve en geniş anlamıyla söylersem, Mahremiyetimizden ayıramayacağımız artık kesindir.”¹⁹⁵ Ya da Özön'ün eğretilmesiyle “izleyici kaybı etkisiyle olmasa bile sinema endüstrisinin televizyonun yol açacağı başka etkenlerle adanıklılı değişiklikler göstermesi beklenir. *Televizyon, film yutan bir canavardır.*”¹⁹⁶

Tablo 27: 1970’li Yıllarda Sinema Salonları¹⁹⁷

1970	1550 Sinema salonu
1975	812 Sinema salonu

(Kaynak: Giovanni Scognamillo, Türk Sinema Tarihi, Kabalcı, İstanbul, 1998, s.103-104)

DÖNEMİN FİLM MALİYETLERİ:

1965 siyah beyaz bir filmin ortalama maliyeti 250 bin TL.

1971 siyah beyaz bir filmin ortalama maliyeti 120 bin-250 bin TL.

1971 renkli bir filmin ortalama maliyeti 350 bin- 1200 bin TL.

Tablo 28: Seyirci Sayıları

YIL	SEYİRCİ SAYISI (milyon)
1970	110
1980	76

70’li yıllarda ve özellikle bu yılların ikinci yarısında mesleki kuruluşlar birden ve adeta zincirleme halinde artmaktadırlar. 1976 yılına bakıldığında:

¹⁹⁵ Ahmet Oktay, “Türkiye’de Popüler Kültür” YKY yay., İstanbul, 1997, s.250

¹⁹⁶ Nijat Özön, Karagözden Sinemaya, cilt.2, Kitle yay., İstanbul, 1995, s.338

¹⁹⁷ Sayfadaki tablolar, Scognamillo, 2001, s.104

Türk Filmciler Derneği
 Film-San
 Oyuncular Birliği
 Görüntü Yönetmenleri Derneği
 Işıkcılar Derneği
 Set Elemanları Derneği
 Film Yönetmenleri Derneği
 Senaryo Yazarları Derneği
 Yönetmen Yardımcıları Derneği

gibi mesleki kuruluşlarla karşılaşmaktadır. Çoğunun ömrü kısa olmuş, bir kısmı 12 Eylül yönetimi tarafından kapatılmıştır. Bu örgütlenmelerle ilgili olarak 5 Kasım 1977'de sinema sanatçıları ve emekçilerinin Ankara'ya yürüyüşünü özellikle anabiliriz. "Kutlamak gerekir ikinci MC'yi en başta Erbakan'ı sonra Türkeş'i ve daha sonra da Demirel'i... Peyniri 70'e çıkarmak, Türk parasının değerini düşürmek, ... belki beceridir ama sinema sanatçılarını sokağa dökcek yönetim marifetini MC'den başkası gösteremezdi."¹⁹⁸

1980'lere geldiğimizde önce tabloları, yapım sayılarını verip ardından yorumlamaya girişelim. Bu on yılın yapım sayısı şu şekilde ortaya çıkar:

Tablo 29: 80'lerde film Yapım Sayıları

YIL	YAPIM SAYISI
1980	68
1981	71
1982	72
1983	78
1984	126
1985	123
1986	184

¹⁹⁸ İlhan Selçuk, "Beyaz Perde Yürüyor", Cumhuriyet, 4 Kasım 1977

1987	186
1988	117
1989	99

(Kaynak: Giovanni Scognamillo, “ Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş-2”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Ocak-Şubat 2002, s.36)

Bu tablodan da görüldüğü üzere, 1980 yılındaki 68 filmle Türk sineması sayısal olarak 30 yıl öncesine göre geriliyor ve 4 yıl sonra toparlanıp yeniden 200'lere yaklaşıyor. Ancak dikkat etmek gerekir ki 1984 yılından sonraki artışın ana nedeni, bu yıllarda video için çok sayıda filmin çekilmiş olmasıdır.¹⁹⁹ Videonun geri çekilmeye başlamasıyla birlikte film sayısı yeniden düşme eğilimine girmiştir. “Video Yeşilçam’ın bir gelir kaynağı kapısı olarak görülmüştür ancak bu iki alanı birbirinden ayırmak gerekir.”²⁰⁰ Videoculuğun kendine özgü koşullarıyla seslendiği farklı pazar hala prodüktörlük sistemi benzeri bir sistemi ayakta tutmuştur ancak sinema filmciliğinin kendilerini yeniden üretme koşullarına yardımcı olmamıştır.

“Türk sineması boşalmakta olan sinemadaki seyircisini video cihazlarıyla evinde yakalamaya çalışmış TRT yayınlarının rekabetini bu yoldan oldukça etkili bir şekilde alt edebilmiştir. 1983-1990 yılları arasındaki bu dönemi Türk sinemasının “son baharı” kabul etmek yanlış sayılmaz.”²⁰¹

Bu ‘son bahar’ı gösteren en önemli veri sinema seyircisinin sayısındaki azalmadır:

Tablo 30 :Yerli Film İzleyicisi

YIL	YERLİ FİLM İZLEYİCİSİ (milyon)
1979	52

¹⁹⁹ Bu konuda özellikle bkz. Nilgün Abisel, “Türk Sinemasında Film Yapımı Üzerine Notlar”, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge yay., Ankara, 1994, s.114

²⁰⁰ Bülent Görücü, Zahit Atam, “1980 Sonrasında Türk Sineması Seyirci İlişkileri”, **Görüntü**, 1997 sayı.4, s.21-25

²⁰¹ Halit Refiğ, “Türk Sinemasının Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, (der.Süleyma Murat Dinçer), Doruk yay., Ankara, 1996, s.186

1980	38
1981	41
1982	33
1983	35
1984	26
1985	21
1986	20
1987	11

(Kaynak: Giovanni Scognamillo, “ Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş-2”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Ocak-Şubat 2002, s.36)

Tablo 31: Sinema Sayıları

YIL	SAYI
1969	2954
1988	460
1989	250

(Kaynak: Giovanni Scognamillo, “ Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş-2”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Ocak-Şubat 2002, s.36)

Dönemin önemli gelişmelerine baktığımızda şunları sıralayabiliriz:

1980- Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi bir Milli Sinema Kongresi düzenler

1982- Birinci Milli Kültür Şurasında Kültür Ve Turizm Bakanlığı Sinema Dairesi Müdürü Cihat Çiftçili'nin başkanlığında bir Türk Sinema Komisyonu kurulur.

1984- Türk sinemacıları Heyeti Ankara'da Başbakan Turgut Özal ile görüşüyor

1985- Filmciler ve Yapımcılar Derneğinde Sinema Kanunu toplantısı yapılıyor

1986- Sinema ve Video Yasası yürürlüğe giriyor

1987- Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği Türker İnanoğlu başkanlığında kuruluyor.

1988- Başbakan Özal sinema emekçilerini barındıracak bir huzurevinin temelini atıyor.

1988- Devlet Bakanı Kahveci “Off-shore Media” tasarısını sunuyor.

1989- Cumhurbaşkanı Kenan Evren Sesam’ı ziyaret ediyor.

1989- Üçüncü Sinema Şurası toplanıyor.

1989- Yeni Sinema Yasası TBMM’ye sunuluyor.²⁰²

Türk sinema pazarının girdiği küçülme süreci içerisinde yabancı sermaye yasasında yapılacak değişikliklerle birlikte yabancı film şirketlerinin piyasaya girebildiği 1989 yılı özellikle önemlidir.²⁰³ Bu durumda yerli yapımcılar için kriz ağırlaşmaya başlamaktadır. Bunun bu yılda yerli üretimin düşüşünden de anlamak mümkündür. Aşağıdaki tablo yerli film izleyicisinin yabancı filmlere göre nasıl bir düşüş izlediğini göstermektedir:

Tablo 32: Toplam Seyirci Sayısının Yerli Ve Yabancı Filmlere Dağılımı

YIL	YERLİ FİLM	YABANCI FİLM	TOPLAM
1984	26.7	29.5	56.2
1990	5.6	13.5	19.1
1994	1.7	9.2	10.9

(Kaynak: Işığan, Die Verileri)

Tablo 33: 1984-1994 Arasındaki Toplam Seans Sayıları İle Yerli Ve Yabancı Filmler Arasındaki Dağılım

YIL	TOPLAM SEANS	YERLİ FİLM	YABANCI FİLM
1984	89.2	54.6	34.6
1989	42.1	22.3	19.8
1994	22.0	9.3	12.7

²⁰² Scognamillo, a.g.e., s.24

²⁰³ Burçak Evren, “Hollywood’un Önlenemeyen İstilası”, *Türsak Sinema Yılıhğı* 1993, İstanbul, 1994, s.34-36

(Kaynak: İ.Altuğ Işığın, Yeşilçamdan Önce Türkiye’de Sinema Sektörü, Yeni Film, say:1, Nisan-Haziran, 2003)

Görüldüğü gibi, izleyici kaybının büyük boyutlara ulaştığı 19980’lerden 1990’lara uzanan süreçte yerli yapımcılık 1960’larda kazandığı endüstri görünümünü yitirmiştir.

3.3. 90’LI YILLAR VE SONRASINDA EKONOMİK AÇIDAN TÜRK SİNEMASI

Daha önce kısmen değindiğimiz gibi yerli film izleyici sayısının giderek düştüğü, sinema salonlarının yabancı dağıtım şirketlerinin neredeyse organik gösterim mekanları olarak boy gösterdiği 80’li yıllar, teknolojik gelişmelerin, batılı pazar stratejilerinin sinemamızda büyük değişimler meydana getirmeye başladığı; bir yeniden doğuş yaşanacak olan ya da bazı yazarların deyişiyle “yeni Türk sineması”nın ortaya çıkacağı 90’lar öncesinde bir gerileyişin, geleceği hazırlamakta olduğu yıllardır. Bu bölümde rakamlara dayanarak bu geçiş dönemine ışık tutmayı amaçlıyoruz.

3.3.1. 80’LERDEN 90’LARA GÜNÜMÜZ İŞLEYİŞİNİ HAZIRLAYAN KOŞULLAR

Türk sinemasında izleyici sayısı 80’lerin başından 90’lı yılların ortasına kadar belirgin bir düşüş göstermiştir. 80’li ve 90’lı yıllarda yaşanan gerilemenin boyutunu görebilmek için söz konusu verileri bir tablo ile gösterelim:

Tablo 34: Toplam Seyirci Sayısı

YIL	İZLEYİCİ SAYISI (milyon)
1984	56.2
1989	20.9
1994	10.9

Görüldüğü gibi 1994 yılında 11 milyon gibi bir toplama düşmüş olan izleyici sayısı 1960'larda 90 milyon civarında idi.²⁰⁴ Bu düşüş toplam izleyici sayısının %80'inin kaybı anlamına gelmektedir. Daha vahim bir tabloyu göz önüne koymak için aşağıdaki verilere bakalım.

Tablo 35: 10 Yıllık Dönemde Yerli-Yabancı Film Karşılaştırması

YIL	YERLİ FİLM	YABANCI FİLM	TOPLAM
1984	26.7	29.5	56.2
1990	5.6	13.5	19.1
1994	1.7	9.2	10.9

Tabloyu okuduğumuzda yerli filmlerin izleyici kaybının %95'lere vardığı, yabancı filmlerin ise %70 gibi bir kayıp yaşadığı görülebilir. Aynı zamanda bu tablolar bize şunu da gösterir: 90'lara gelindiğinde yabancı filmlerin toplam izleyici sayısından aldıkları pay fazlasıyla artmıştır. Burçak Evren 1987 yılının ardından yani yabancı şirketlerin Türkiye'de şubelerinin açmaya başladıkları tarihten itibaren yerli filmlerin izleyici kaybının giderek hızlandığını yazmıştır.²⁰⁵ Türk film yapımcılığının bu gerileyişinin nedenini anlayabilmek yabancı filmlerin Türkiye'de yaptıkları dağıtım ve gösterim stratejilerinin Türk film pazarını nasıl etkilediğini bilmeyi gerektirir. Buna belki tek bir kelimeyle Yeşilçam'da bir "kriz" yaşanmıştır denebilir.

Elbette 1980'lerde Silahlı Kuvvetlerinin Türkiye'de yönetime el koyuşlarının dönemin Türk film sektörü üzerindeki etkilerini de gözden kaçırmamak gerekir. "Cumhuriyete geçişin ardından ülkenin siyasal iklimine her daim damgasını vuran ordu bu kez 1980 darbesiyle gündemdeydi ve bu genel havadan dönemin Türk sineması da etkilenecekti."²⁰⁶ Türk sosyal hayatının bekçiliğini yapan ordu elbette filmlerdeki 'zararlı' toplumsal göndermeleri ve 'ahlaksız' konuları da denetleyecekti. Ancak ilginçtir ki Türk sineması bu dönemde en önemli başarılarından birine de imza atmıştır.

²⁰⁴ Özön, 1968, s.253

²⁰⁵ Burçak Evren, "Hollywood'un Önlenemeyen İstilas" **TÜRSAK Sinema TÜRSAK Sinema Yıllığı 1993**, İstanbul, 1994, s.35

²⁰⁶ Uğur Vardan, "1980'lerden Sonra Türk Sineması", **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2003

Yılmaz Güney imzalı Yol filmi Costa Gavras'ın Missing (Kayıp) filmiyle birlikte Cannes Film şenliğinde Altın Palmiye'yi almıştır. 80'ler ve 90'lar sinemasının rengini belirleyen eğilimleri birkaç başlıkta toplamak istersek bunların YOL'dan farklı mecralarda ilerlediğini anlarız. 80'lerde kadın filmleri denilen tür boy göstermiş bu konuda birçok film yapılmıştır. Aynı zamanda rejimin bahsettiğimiz özelliğinden dolayı aile komedileri ve Özal'ın liberal görüşünün topluma damgasını vurmasından doğan, bireylerin hikayelerini anlatan filmler ile 'ortadirek' denilen orta-alt sınıfın halini yansıtan komedi filmleri bu dönemin başat film temalarını oluşturur. Başta bahsettiğimiz niceliksel düşüş Özön'ün 50'ler sineması hakkında söylediğine benzer bir şekilde sanatsal olanla atbaşı gidiyordu. Devlet sinemaya her zamankinden daha uzaktı.

“.... Türkiye'nin düşük ekonomi ikliminde devlet sinemayı görmezlikten geliyordu. Çünkü başbakan Özal'ı hayattaki en önemli kültürel faaliyeti çizgi roman ve de özellikle Gosciniy-Morris ikilisinin ünlü karakteri Red Kit'in maceralarını okumaktan öteye gitmiyordu.”²⁰⁷

Teknolojik ve yapısal dönüşümlerin yaşanmakta olması yerli filmlerin gösterime girmesini azaltan bir başka etken olmuştur. İzleyici kaybını Türk sinemasının niteliksiz ürünlerine bağlamak da mümkündür. Enis Batur ve Altuğ Işığan da aynı vurguyu yaparlar.²⁰⁸ Buna televizyon ve videonun gelişimini ve yaygın hale gelişini, sadece video ve televizyona yapılan filmlerin yani sektöre bir şekilde sermaye akışının ortaya çıkmasını da eklemek doğru olur.* Örneğin 1984-1988 arasında film üretimindeki artışın nedeni video filmleridir. 35 ya da 16 mm çekilen filmler daha sonra videoya aktarılmaktadır. Bu nedenle yıllık film yapımı verilisini doğru okumak çok önemlidir.

²⁰⁷ Vardan, age.

²⁰⁸ Enis Batur, “Türk Sineması: Meslek İçin Lokavt, Sanat İçin Nakavt”, *Ve Sinema*, Sayı 8, s.59; Altuğ Işığan, 2003, s.34

* Video ve televizyon için çekilen filmlerin sinemamızın sanatsal düzeyini düşürdüğünü de eklemeliyiz.

Tablo 36: Yapılan ve Gösterime Giren Film Sayıları

YIL	FİLM SAYISI	GÖSTERİME GİREN FİLM
1989	99	12
1990	74	12
1991	33	17
1992	39	10
1993	82	11
1994	82	16
1995	37	10
1996	37	10

(Kaynak: Scognamillo, Türk Sineması Tarihi, S.424)

Bu verilere göre sekiz yıl içerisinde çekilen 483 filmin 385'i sinemada gösterilmemiştir. Bu filmlerin çoğu video ya da televizyon filmleri olup sinemamız açısından pek bir anlamı yoktur. Türk film izleyicisi televizyon ve videoya kaymış sinemada da en fazla yabancı film izler olmuştur. Warner Brothers ve UIP gibi Amerikan şirketlerinin tekeline giren sinema salonları bu şirketlerin filmlerini gösterir olmuşlardı. Yinede yabancı film seyircisi de ciddi bir düşüş yaşamıştı:

Tablo 37: Yabancı Film Seyircisi

YIL	SEYİRCİ SAYISI(milyon)
1978	22.5
1980	24
1982	32
1984	29.5
1986	19.8

1988	12.5
1990	13.5
1992	10.1

Kaynak: Scognamillo, 2003, s.427

Görülebileceği gibi düşünüş hem yerli hem yabancı filmlerde meydana gelmiştir. Ancak yabancı filmler yine de belli bir seyirci sayısını her zaman muhafaza etmiştir. 1989 yılında Özen Film, Warner Brothers ve UIP'nin içinde bulunduğu şirketler grubu İstanbul'da gösterime dokuz film sokmuş ve bunlar için 174 gösterim merkezinden 87'sini kullanmıştır. Yani bu firmalar salon sayısı açısından dağıttıkları filmlerini çok rahat bir şekilde izleyiciye ulaştırabilmekteydiler.

Tablo 38: 23 Aralık 1989'da İstanbul Sinemalarında Gösterim Mekanlarının Dağıtımçı Firmalar Arasındaki Paylaşımı*

FİRMA ADI	HAFTA*SALON	FİLM SAYISI	FİLM BAŞINA HAFTA *SALON
ÖZEN FİLM	39	4	9.75
UIP	24	2	12
WARNER BROS	24	3	8
MAGNUM FİLM	15	1	15
AVŞAR FİLM	13	1	13
YENİ TUAL	9	1	9
FİLM POP	8	1	8
73 FİLM	6	1	6
MET	5	1	5
İTER	5	1	5
ERLER FİLM	5	1	5

* 6 adet filmin dağıtımçı firması belirlenememiştir.

İFA	4	3	1.33
Z FİLM	2	1	2
YÖNTEM	2	1	2
YILDIZ	2	1	2
ART	1	1	1
AYNA	1	1	1
STANDART	1	1	1

Kaynak: Altuğ Işığın , 2003, s.41

Tabloda görebileceğimiz gibi başat dağıtım ve yapım şirketleri az sayıda filmi çok sayıda gösterim mekanında gösterebilmişlerdir. Örneğin Warner Brothers ve İFA Filmin bu tarihte İstanbul'da gösterime soktuğu film sayısı üçtür. Ancak bu firmalardan Warner Brothers toplam 24 gösterim biriminde filmlerini vizyona çıkarırken, İFA Film sadece 4 birimde izleyiciye ulaşabilmiştir.

1950-60 yıllarında Türk sinema seyircisi genellikle orta sınıftan izleyicilerden oluşmaktadır. 80'li yıllar daha karmaşık çok kullanılan bir kelimeyle "lumpen" bir seyirci kitlesine sahiptir. Avantür filmlerinin, arabesk ve seks filmlerinin, sulu aile komedilerinin, şablonik video ürünlerinin tüketicisi olan bir kitleden bahsediyoruz. Türk* entellektüelleri de birden bire Türk sinemasını keşfediverir oldular. Sinema dışından aydınlar "ağır" filmler üretmeye giriştiler. Aynı zamanda "80'li yıllarda sanki bir anda eski kuram ve uygulamalar alt üst oldu. Ruhbilimsel incelemelerden ve düz öykülerden hoşlanmadığı söylenen seyircinin karşısına, genç soyludan marjinal olanına bir dizi sorunlu, bunalımlı, çatışmalı, uçta, iletişimsiz karakterler dizildi."²⁰⁹ Bu filmler daha önce bahsettiğimiz seyirci sayısı giderek düşen filmler arasında yer aldılar. Amerikan dağıtım şirketlerinin yoğun bombardımanının karşısında, teknik açıdan kusursuz filmlerine Türk sineması bir çok zaafi içinde barındıran filmlerle elbetteki direnemiyordu. Sözünü ettiğimiz filmler, Uğur Vardan'ın yerinde saptamasıyla²¹⁰ kameranın arkasına geçen yönetmenlerin batı entelektüel dünyasının önemli isimleri Antonioni, Tarkovski yada Bergman türü büyük ustaların yapıtlarını andıran filmler

* Belki de bunların çoğu için 'entel' kelimesi daha uygun olacaktır.

²⁰⁹ Scognamillo, a.g.e., s.428

²¹⁰ Vardan, a.g.e., s.747

çekmeye soyunup, daha çok *biçim* üzerinden başarılı olmayı hedefleyen yapıtlarıydı. Bunun sonucu olarak çoğu sıkıcı ve pek de anlaşılmayan filmler 80'lerde görülmeye başlandı. Bir anlamda seyirci de haklıydı. 80'lerin Türk filmi seyircisi gişede bu filmlerin aksine genel itibarıyla komedi filmlerini tercih etmekteydi.

Tablo 39: 1984, 1985, Ve 1986 Yıllarında Gişe Başarısı Sağlayan Türk Filmleri

1984	1985	1986
Kayıp Kızlar	Alev Alev	Ah Belinda!
Atla Gel Şaban	Orta Direk Şaban	Adı Vasfiye
Şabaniye	Katma Değer Şaban	Mavi Mavi
Fahriye Abla	Boynu Bükükler	Acıların Çocuğu
Gıgıriye'de Cümbüş	Sosyete Şaban	Kan
En Büyük Şaban	Dul Bir Kadın	Yanlış Numara
Postacı	Büyük Seçim	Öksüzler
Seni Seviyorum	Dağınık Yatak	Yılanların Öcü
Davetsiz Misafir	Tele Kızlar	Keriz
İmparator	Patron Duymasın	Bekçi

Kaynak: Film Market, sayı:16, Ocak, 1984

Tablomuzdaki filmlerden Kayıp Kızlar 31 milyon 800 bin TL hasılat ile 1984 yılında, Alev Alev 25 milyon 678 bin 873 TL ile 1985 yılında, Ah Belinda 40 milyon 456 bin TL ile 1986 yılında gişe şampiyonu olmuştur. Bu da izleyicilerin tercihleri çok açıkça göstermektedir.

80'lerin sonlarına doğru Türk sineması İslami dünyanın sorunlarını beyaz perdeye aktaran filmlere de sahne olmuştur. Mesut Uçakan ve Yücel Çakmaklı yaptıkları filmlerle öne çıkmış ve gişe başarısı da sağlamışlardır. Lanet, Reis Bey,

Yalnız Değilsiniz, Sonsuza Yürümek, Minyeli Abdullah, Minyeli Abdulah-2 gibi filmler gişede başarılı olmuş ancak sinemasal anlamda kalıcı olmamıştır.*

FİDA Film'in bir araştırmasında dönemin izleyicilerinin beğenileri şu şekilde belirlenmiştir:

Tablo 40 : İzleyici beğenileri

TÜRLER	İZLEYİCİ (%)
Macera	27.20
Duygusal	20.99
Güldürü	15.84
Korku	6.82
Bilimkurgu	6.74
Erotik	2.19
Ödüllü	0.92
Çizgi film	0.18
Tercihsiz	19.62

(Kaynak: Scognamillo, a.g.e, s.426)

Bu tablo elbette ki açıklamayı gereksiz kılmaktadır. İzleyiciye hoşnut olduğu filmleri verebilmek onları memnun edebilmek için elbetteki yeni yöntemler, yeni çareler bulunmaya çalışılmıştır. Örneğin: “sineplekslerin” hayatımıza girmesi 80’lerin ikinci yarısına denk gelir.* Bu azalan izleyici sayısının arttırılması yönünde büyük salonların iki ya da üçe bölünmesiyle uygulanmış bir çözümdür. Bu sayede boş koltuk sayısı

* 1995 yılında “Türk Sinema TV’sinde İslami Endişeler ve Çizgi Dışı Oluşumlar” alt başlığıyla yayınlanan Fleşbek adlı eser -ki İslami kesim tarafından alternatif sinema tarihi olarak nitelendirilmektedir- 80’li yılların sonu ve 90’lı yılların başını “İslami duyarlılıklı filmlerde zirve yılı” olarak nitelendirmektedir. Ancak belirttiğimiz gibi bu filmler Vardan’ın deyişiyle sadece “tezli film” olmakla kalmış fazlası ise olmamıştır.

* Salonların bölünmesi batıda bizden çok daha önce 1970’lerde başlamıştır. Terry Guback, “The Evolution Of The Motion Picture Bussines İn The 1980s”, *Journal Of Communacation*, Vol.9, sayı:2, s.60-77, aktaran Işığın, 2003, s.41

azalmakta, farklı filmler ile farklı zevklere hitab edilebilmekte ve hem sayı hem de çeşitlilik açısından daha geniş bir yelpazeye ulaşılmaktadır. 89 yılında İstanbul'da sadece Beyoğlu'ndaki Lale Sineması iki salonludur.** Bu süreç sinema işletmecilerini uzun vadede salonları bölmenin yanında büyük dağıtıcılarla çalışmaya da yönlendirmiştir. Dağıtımçı firmalar bu çok salonlu sinemalara sattıkları “paket”leriyle filmlerini gösterme şansı bulabilmekte ancak yerli filmler ne yazık ki bu süreçte, bu paketlerde nadiren yer alabilmektedirler. Yabancı filmlerin sektöre girişini kolaylaştıran yasal düzenlemeler ne yazık ki anlattıklarımızdan hareketle Türk filmlerinin üretim ve gişe şansını olumsuz etkilemiştir. Burada Zeki Demirkubuz'un C Blok adlı filminin yapım sürecini anarak durumun vehametini anlayabiliriz.²¹¹ C Blok'un 600 milyon TL'si Kültür Bakanlığı, 300 milyon TL'si borçlanma yoluyla sağlanmış, film 900 milyon TL'ye mal olmuştur. C Blok Moda Cep Sinemasında rica minnet iki hafta oynayabilmiştir. Bu sürede 1500 seyirci filmi izlemiş ve 100 milyon TL zarar edilmiştir. 90'lı yılların yeniden doğan, yeniden canlanan sinemasını anlayabilmek bir çok şeyin elden gittiği ama aynı zamanda bir çok şeyin de ilk kez uygulandığı, değişimlerin yaşandığı 80'ler dönemini nesnel gözlüklerle değerlendirebilmekten geçer.

3.3.2. 90'LAR TÜRK SİNEMASINDAKİ EKONOMİK DURUM

1990'larda Türk sinemasının başlıca özelliği daha öncede değindiğimiz gibi Amerikan şirketlerinin Türkiye'de doğrudan pazara girmeleri olmuştur. Elbette bu şirketler filmlerin pazarlama ve promosyonlarında kullandıkları stratejileri de beraberinde getirecekti. Yavaş yavaş bu filmlerin pazarlama çalışmalarında Türk sinema sektörü alışmadığı yöntemlerle karşılaşmaya başladı.

“..... o döneme kadar yerli filmlerin tanıtımı için
kullanılan geleneksel uygulamalar –sinema önlerine

** Bu eğilim 90'lı yılların başında özellikle metropollerde kendini gösterecektir. Bu konuda özellikle bkz. Antrakt Sinema Yılı, 1994

²¹¹ Altuğ Işığın, “Zeki Demirkubuz İle 22-09-97 Tarihli Görüşme”, a.g.e., s.41

yerleştirilen fener afişleri, mahalle aralarında gezen
çığırkan abralar, küçük gazete ilanları- yerini yavaş
yavaş yeni tanıtım ve promosyon yöntemlerine
bıraktı.”²¹²

Türk sinemasındaki ekonomik zorluklar Amerikan şirketlerinin filmlerini ve pazarlama stratejilerini getirdikleri döneme kadar hatta bu dönemde yönetmenleri farklı mecralara yöneltti. Örneğin bazı yönetmenler geçimlerini sağlamak için televizyon dizileri çekmeye başladılar: Zeki Ökten *Saygılar Bizden*(1992), Feyzi Tuna *Süper Baba*(1996), gibi.... Bu bir anlamda sinema ile televizyon sektörünün artık kaçınılmaz olan ilişkilerinin de bir nevi başlangıcıydı.

Film yapım koşulları da film üreten sanatçıların farklı kaynakları yaratmalarını ve değerlendirmelerini de zorunlu kıldı. 90’lar Eurimages *gibi önemli bir kurumun filmlere kredi desteği verdikleri yılların başlangıcıdır. Görücü Eurimages’in önemli yanının verdiği kredilerde değil başka bir yerde olduğunu altını çizmektedir: “Eurimages’in kuruluşunda Amerikan sinemasının yaygınlığı ve ulusal sinemaları etkilemesi yatmaktadır.”²¹³ Anlayacağımız Avrupalılar Amerikan sinemasına karşı bir ortaklık oluşturarak hep birlikte kendi sinemalarını korumaya çalıştılar, Eurimages bunun adıydı. Bu fon Türkiye dahil Avrupa Konseyi üyesi ülkelerden oluşmaktadır.²¹⁴ Eurimages desteği film yapımına ve ayrıca Avrupa filmlerinin gösterimine yer veren sinema salonlarına vermektedir. “Patrikte ve belli ölçüler içinde bir üye ülkenin ortak fona aktardığı para şu ya da bu şekilde arttırılarak ya da eksiltilecek o ülkeye dönmektedir.”²¹⁵

Scognamillo’nın aktardığına göre 1990-96 yılları arasında Eurimages 900 bin-1,500 milyon Frank tutarında film başına yardımı Türk sinemasına aktarmıştır. Bu filmlerden belli başlıları: Robert’in Filmi(1991, Canan Gerede), Ateş Üstünde

²¹² Süheyla Kırca, “Sinema Endüstrisinin pazarlama ve Promosyon Stratejilerinde Yönelimler: Amerika ve Türkiye”, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003, s.98

* Avrupa Yaratıcı Sinemasal Ve Görsel-İşitsel Yapıtların Ortak Yapım Ve Yayınlarını Destekleme Fonu.

²¹³ Görücü, “19990’lar Türk Sinemasına Kısa Bir Bakış”, *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı:1, 1997, s.37

²¹⁴ Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması II.Cilt*, Kitle Yayınları, Ankara, 1995, s.10

²¹⁵ Scognamillo, a.g.e., s.431

Yürümek(1991, Yavuz Özkan), Seni Seviyorum Rosa(1991, Işıl Özgentürk), Çıplak(1992, Ali Özgentürk), Mavi Sürgün(1993, Erden Kıral), Balkan Balkan(1993, Gyula Maar), Şahmaran(1993, Zülfü Livaneli), Aşk Ölümünden de Soğuktur(1994, Canan Gerede), İstanbul Kanatları Altında(1995, Mustafa Altıoklar), Sende Gitme Triyandafiridis(1995, Tunç Başaran), Akrebin Yolculuğu(1996, Ömer Kavur), Eşkya(1996, Yavuz Turgul), Hamam(1996, Ferzan Özpetek), Usta Beni Öldürsene(1996, Barış Pirhasan), Kuşatma Altında Aşk(1997, Ersin Pertan), Nihavend Mucize(1997, Atıf Yılmaz), Ağır Roman(1997, Mustafa Altıoklar)

Olumlu gibi görünen bu yardımın özellikle gözden kaçırılmaması gereken bir yanı vardır. Avrupa filmlerini Hollywood'a karşı savunma amacı güden Eurimages'in desteklediği filmlere bakıldığında bu filmlerin aslında Amerikan filmlerinin Avrupa versiyonu olabildiklerini görmekteyiz.

“Senaryoda üç önemli nokta var: Birincisi adam akıllı bir senaryo bulmak lazım. Artık iyi niyetler ve güzel bir konu yetmiyor. O konuyu güzel bir senaryoya dönüştürmek gerekiyor. İkinci önemli nokta anlatım tarzı. Onu bilmek lazım. Bu hikaye nasıl anlatılacak?..... Üçüncüsü ise içerik”²¹⁶

Eurimages'in Türkiye temsilcisi Faruk Günaltay destekledikleri filmlerle ilgili olarak bu formülü verirken aslında Amerikan film piyasasının yaptığı şeyi kastetmektedir. Şablon tümüyle 'satmak' üzerinedir. Adam gibi bir senaryo derken satacak, para getirecek senaryo kastedilmektedir. Bu formülde Avrupa sinemasının özelliklerinden, onu Hollywood'dan ayıran herhangi bir özellikten dem vurulmamaktadır.

Eurimages'in yanında 1990'ların başında 1991 yılında, Türk Sinema tarihinde ilk kez devlet sinemaya yardım elini uzattı. 1989'da kültür Bakanlığı 1990 yılı bütçesinde Türk Sinemasına bir altyapı oluşturmak amacıyla 14 milyar TL.'lik bir bütçe ayırmıştı.²¹⁷ 1992 yılında Kültür Bakanlığı %50'si hibe, %50'si 5 yıl vadeli ve

²¹⁶ Antrakt, Sayı:26, Kasım 1993, Aktaran, Görücü, a.g.e., s.38

²¹⁷ Onaran a.g.e., s.10

%15 faizli film başına 500 milyon TL.'lik bir kredi kararı verdi. 1993 yılında bu miktar 600 milyon TL. ye çıktı. Eurimages'in yanısıra devletin sağladığı bu destekten de bir dizi film yararlandı.

1991: Ah Gardeşim (Kadir İnanır), Aldatacağım (Orhan Elmas), Ateş Üstünde Yürümek (Yavuz Özkan), Bir Kadın (Ümit Efekan), Bir Kadın Düşmanı (Hüseyin Karakaş), Mem-ü Zin (Ümit Elçi), Seni Seviyorum Rosa (Işıl Özgentürk), Uzlaşma (Oğuzhan Tercan), Uzun İnce Bir Yol (Tunç Başaran).

1992: Berlin in Berlin (Sinan Çetin), Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri (İrfan Tözüm), Çıplak (Ali Özgentürk), Denize Hançer Düştü (Mustafa Altıoklar), Dönersen Işık Çal (Orhan Oğuz), Düş Gezginleri (Atıf Yılmaz), Gölge Oyunu (Yavuz Turgul), İki Kadın (Yavuz Özkan), Mavi Sürgün (Erden Kıral), Sarı Tebessüm (Seçkin Yaşar), Vagon (Semir Aslanyürek), Zıkkımın Kökü (Memduh Ün),.

1993: Amerikalı (Şerif Gören), Ay Vakti (Mahinur Ergun), Balkan Balkan (Gyula Maar), Bir Sonbahar Hikayesi (Yavuz Özkan), C Blok (Zeki Demirkubuz), Çözümler (Yusuf Kurçenli), Gece Melek ve Bizim Çocuklar (Atıf Yılmaz), İz (Yeşim Ustaoglu), Kız Kulesi Aşıkları (İrfan Tözüm), Manisa Tarzanı (Orhan Oğuz), Tersine Dünya (Ersin Pertan), Yabancı (Hasan Kırıcı), Yolcu (Başar Sabuncu).

1994: Aşk Ölümünden de Soğuktur (Canan Gerede), Babam Askerde (Handan İpekçi), Böcek (Ümit Elçi), Garip Bir Koleksiyoncu (Nurettin Özel), Yumuşak Ten (Orhan Aksoy).

1995: Aşk Üzerine Söylenmemiş Her şey (Kavur, Tözüm, Kurçenli, Kıral, Ökten), İstanbul Kanatlarımın Altında (Mustafa Altıoklar), Yerçekimli Aşıklar (Oğuz, Özgentürk, Pirhasan, Ün, Yılmaz).

1996: Mektup (Ali Özgentürk), Mum Kokulu Kadınlar (İrfan Tözüm).

Kültür Bakanlığının verdiği bu destek ortaya ilginç bir tablo da çıkardı. Devlet filmlere destek vermeye başladı, fakat ne yazık ki bu iş doğru düzgün gerçekleşemedi. İlk desteklerin verilmesi sırasında dedikodular ortaya çıkmaya başladı. Paralar tanıdıklara verildi* Desteği alıp film çekmiş gibi gösterenler ve parayı ceplerine

* Halit Refiğ, 'parayı elbette tanıdıklarına vereceğim' demişti.

indirenlerden bahsedildi.²¹⁸ Komisyonların çalışmaları ve projeleri değerlendirişleri ağır eleştiriler aldı. Devlet buna rağmen desteğini sürdürmüş gibi gösterdi ve 1997 Aralıkta sürpriz bir şekilde Türk Sinemasına ağır bir darbe vurdu. Belediye rüsm vergisi yerli filmler için %0'dan %10 'a çıkartıldı, %25 olan yabancı film rüsmü %10'a düşürüldü.

Bu noktada duraklayıp biraz daha ufuk açıcı olması bakımından 90'lardaki film üretim rakamlarını incelemeyi doğru buluyoruz.

Tablo 41: 1991-1995 Yılları Arasında Gişe Başarısı Elde Eden Filmlerin Seyirci Sayıları

1991 YILI²¹⁹	Yönetmen	Gişe Hasılatı
Yalnız Değilsiniz	Mesut Uçakan	950 milyon
Minyeli Abdullah II	Yücel Çakmaklı	750 milyon
Camdan Kalp	Fehmi Yaşar	612 milyon
Piano Piano Bacaksız	Tunç Başaran	600 milyon
Uzlaşma	Oğuzhan Tercan	460 milyon
Gizli Yüz	Ömer Kavur	250 milyon
Sonsuza Yürümek	Mesut Uçakan	249 milyon
Sahibini Arayan Madalya	Yücel Çakmaklı	125 milyon

Kaynak: Antrakt, sayı:4, Ocak 1992

²¹⁸ Bu konuda özellikle bkz., Görücü a.g.e., s.37; Işığın a.g.e., s.78; Scognamillo a.g.e., s.430

²¹⁹ Sadece bu yıl için elimizde gişe rakamları mevcuttur.

1992 Yılı	Yönetmen	Seyirci Sayısı
Mem-ü Zin	Ümit Elçi	130,000
Kurdoğlu	Yücel Çakmaklı	78,026
Düş Gezginleri	Atıf Yılmaz	54,022
Seni Seviyorum Rosa	Işıl Özgentürk	17,067
İki Kadın	Yavuz Özkan	17,151
Benim Zaferim	Ünal Küpeli	10,407
Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri	İrfan Tözüm	8,589
Devlerin Ölümü	İrfan Tözüm	1,303

Kaynak: Antrakt 1992 Sinema Yıllığı

1993 Yılı	Yönetmen	Seyirci Sayısı
Amerikalı	Şerif Gören	354,656
Berlin in Berlin	Sinan Çetin	235,000
Gölge Oyunu	Yavuz Turgul	102,200,
Sarı Tebessüm	Seçkin Yaşar	54,043
İskilipli Atıf Hoca	Mesut Uçakan	36,100
Sarı Mersedes	Tunç Okan	36,000
Dönersen	Orhan Oğuz	30,000

Islık Çal		
Yolcu	Başar Sabuncu	18,000
Çizme	İsmail Güneş	12,129
Mavi Sürgün	Erden Kıral	9,393
Zıkkımın Kökü	Memduh Ün	5,000

Kaynak: Antrakt, sayı:29, Şubat 1994

1994 Yılı	Yönetmen	Seyirci Sayısı
Bize Nasıl Kıydınız	Metin Çamurcu	156,738
Kız Kulesi Aşıkları	İrfan Tözüm	58,320
Yengeç Sepeti	Yavuz Özkan	39,000
Şahmaran	Zülfü Livaneli	37,189
Tersine Dünya	Ersin Pertan	24,207
Yumuşak Ten	Orhan Aksoy	20,615
Beşinci Boyut	İsmail Güneş	18,400
Gece, Melek ve Bizim Çocuklar	Atıf Yılmaz	13,274
Çözümler	Yusuf Kurçenli	2,843

Çıplak	Ali Özgentürk	2,388
Balkan Balkan	Gyula Maar	1,422
C Blok	Zeki Demirkubuz	1,342
Manisa Tarzanı	Orhan Oğuz	1,078
Ay Vakti	Mahinur Ergun	1,030
Buluşma	Artun Yeres	220

Kaynak: Antrakt 1994 Sinema Yıllığı

1995 Yılı	Yönetmen	Seyirci Sayısı
İş	Faik Ahmet Akıncı	205,735
Bay E	Sinan Çetin	137,000
Bir Kadının Anatomisi	Yavuz Özkan	42,057
Aşk Ölümünden de Soğuktur	Canan Gerede	20,155
Ölümsüz Karanfiller	Mesut Uçakan	19,326
Babam Askerde	Handan İpekçi	5,600
Böcek	Ümit Elçi	4,806
Sekizinci Saat	Cemal Gözütok	4,351
Karanlık	Kutlu Ataman	1,738

Sular		
Sokaktaki Adam	Bilket İlhan	1,750

Kaynak: Türsak Sinema Yıllığı 1995

Rakamlara baktığımızda 1991 yılında 33 film, 1993 Yılında 82 film, 1994 yılında 72 film ve 1995 yılında 35 film çekildiğini görebiliriz. Sinemamızda 1980-1990 arasında ki yıllık ortalamanın 109 film olduğu düşünülürse 90'ların ilk beş yılında çok büyük bir düşüş olduğunu söylememiz mümkün değildir. Çünkü 1980'ler video dönemiyle büyük bir artışa sahne olmuştur. 90'larda bu unsur artık söz konusu değildir. Yinede yıllık film ortalaması 70 civarındaydı. Çarpıcı bir veride 1993 yılında Bodyguard filminin de 867,200 seyirci sayısı ile o yılın nerdeyse tüm yerli filmlerinin toplamına erişmiş olmasıdır.²²⁰ 1995 yılında daha da çarpıcı bir tablo vardır. Arslan Kral filmi 815,651 seyirci ile o yılın tüm Türk filmlerinin iki katına ulaşır! Buradan çıkacak sonuç Türk filmleri açısından 90'lı yıllarda 80'lere göre bir gerilemenin söz konusu olmadığıdır. Aksine bahsettiğimiz destekler vasıtasıyla sinema gemimizin yabancı filmlerin dalgalarına karşı yürümeyi sürdürdüğüdür. Daha bütünlüklü bir liste ise şu şekilde yapılabilir:

Tablo 41: 1990'lı Yıllarda Önemli Filmlerin Gösterim Yılı ve Seyirci Sayıları

FİLMİN ADI	GÖSTERİM YILI	SEYİRCİ SAYISI
Ağır Roman	1997	374,000
Amerikalı	1993	354,656
Aşk Ölümünden de Soğuktur	1995	20,155
A Ay	1996	1,604
Babam Askerde	1995	5,600
Bay E	1995	137,000
Benim Zaferim	1992	10,407

²²⁰ Görücü, a.g.e., s.36

Berlin in Berlin	1993	235,000
Beşinci Boyut	1994	18,400
Bir Kadının Anatomisi	1995	42,057
Bize Nasıl Kıydınız	1994	156,738
Böcek	1995	4,806
Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri	1992	8,589
Çizme	1993	12,129
Çıplak	1994	2,388
Çözölmeler	1994	2,843
Devlerin Ölümü	1992	1,303
Direjan	1997	15,146
Dönersen Işık Çal	1993	30,000
Eşkıya	1996/97	2,565,123
Fikrimin İnce Gülü	1993	36,000
Gece Melek Ve Bizim Çocuklar	1994	13,274
Gölge Oyunu	1993	100,200
Hamam	1997	132,714
İki Kadın	1992	17,151
İskilipli Atıf Hoca	1993	36,100
İstanbul Kanatlarımın Altında	1996	471,300
İz	1992	205,735
Işıklar Sönmesin	1996	95,072
Kurdoğlu	1992	78,269
Karanlık Sular	1995	1,738
Kız Kulesi Aşıkları	1994	58,320
Kuşatma Altında Aşk	1997	11,700
Masumiyet	1997	22,854

Mavi Sürgün	1993	9,393
Mektup	1997	73,000
Mem-ü Zin	1992	130,000
Mum Kokulu Kadınlar	1996	239,000
Nihavend Mucize	1997	77,315
Otostop	1996	21,878
Ölümsüz Karanfiller	1995	19,326
Robert'in Filmi	1992	5,670
Sarı Tebessüm	1993	54,023
Sekizinci Saat	1995	4,351
80. Adım	1996	5,200
Seni Seviyorum Rosa	1992	17,678
Sokaktaki Adam	1995	1,750
Sonsuza Yürümek	1992	145,000
Şahmaran	1994	37,188
Tabutta Rövaşata	1996	7,101
Tersine Dünya	1994	24,207
Yengeç Sepeti	1994	39,019
Yolcu	1993	18,000
Yumuşak ten	1994	20,615
Zıkkımın Kökü	1995	5,000

Kaynak: Antrakt 1992-94 Sinema Yıllıkları,

Bu yıllarda sinemamızın estetik kulvardaki konumu ise biraz tartışmalıdır. Nasıl ki 1980'ler suya sabuna dokunmaya, belirli bir tavrı yansıtmayan ve estetikten yoksun filmlerin egemenliğinde geçtiyse 90'larda da bazı sayılı film hariç bu tablo değişmemiştir. Örneğin Reis Çelik'in Işıklar Sönmesin adlı filmi güneydoğuda süren savaşı anlattığını iddia etmekte ancak bunun kıyısından bile geçmemekte kuru bir hikaye anlatmaktaydı. İslami filmler keza belli bir kesimin sözcülüğünü yapmak adına

ortaya çıkmışlar ancak gişe hasılatından başka bir şey yapamamışlardı. Bazı ‘modern’ yönetmenlerse biçimsel denemeler yapmayı sinema yapmak sanmaktaydılar. Örneğin Ali Özgentürk Çıplak filmi için şu açıklamayı “Film yapacak para vardı. Bağımsızdım ve başka hiçbir şey için değil bu bağımsızlık için çektim filmi. Ne dramaturji için ne öykü anlatmak için, ne kahramanları kahraman yapmak için, ne bir mesaj için, ne de kendimi bir yönetmen olarak ispat etmek için.”²²¹ Bülent Görücü “Bu kadarına da pes” diyor²²², biz de saptamakla yetiniyoruz. Bir başka estetik eğilim de sinemacılarımızın hasılat yapmakta ki çareyi Amerikan sinemasının klişelerine ve filmlerine başvurmalarıdır. Amerikalı, Berlin in Berlin, İstanbul Kanatları Altında, Eşkıya gibi filmler bu eğilimin ürünleridir, sansasyonel bir hikayeye sahip, seyirlik olarak cinselliği kullanan, baş rol oyuncularını popüler ve tanıtımları iyi yapılmış filmler toplamları.

Televizyon olgusunun ve desteğinin önemini unutmayalım. Kültür Bakanlığının desteği ve Eurimages katkısı gibi televizyonda Türk sinemasına bir şekilde destek sağladı. Amerikan eğlence endüstrisini biçimleyen entegrasyon ve büyük firmalar söz konusu olmamakla birlikte yinede bu dönemde yavaş yavaş televizyon, reklam ve sinema arasında grift ilişkilerin oluşmaya başladığını söyleyebiliriz.*

“Reklam yönetmenliğinden film yönetmenliğine geçmek veya film yönetmenliği yanı sıra reklam filmleri yapmak gibi eğilimler 1990’lardan beri bu iki sektörün etkileşimine veya çoğu zaman beraber çalışmalarına yol açtı.”²²³

Bu yıllarda özel televizyon kuruluşlarının film yapımına katkısı aslında çok fazla olmamakla birlikte söz konusu edilmeye değer. Bun destek Scognamillo’nun

²²¹ Antrakt, sayı:31, Nisan 1994

²²² Görücü, a.g.e., s.40

* Örneğin Sinan Çetinden yapacağımız bir alıntı bu ilişkinin bir yönünü açıkça göstermektedir: “Yaptığım filmlerden para kazanmıyorum, ama kaybetmiyorum da. Sinemacılık yeteneğimi kullanarak reklam filmi çekiyorum ve parayı oradan kazanıyorum.”,

“Sinan Çetin’den”, <http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/sinancetinden.html>, 29,07,2003

²²³ Kırcı, a.g.e., s.99

kelimeleriyle “sadece gösterim avansı”²²⁴ dır. Türkiye Radyo Televizyon Kurumu(TRT) bu gösterim avansını vermek yerine televizyon filmlerini sinema filmi olarak vizyona çıkarmayı tercih etti. TRT’nin yapımcılığını yaptığı bazı filmlerini sıralayalım:

Tablo 42: 90’lı Yıllarda TRT’nin Yapımcılık Yaptığı Filmler

Suyun Öte Yanı	1991
Hoşçakal Umut	1993
İşgal altında	1993
Yalancı	1993
Yaz Yağmuru	1993
Aylaklar	1993
Batık Aşklar Müzesi	1993
Cadı Ağacı	1994
Gerilla	1994
Düş, Gerçek ve de Sinema	1995
Özlem, Düne...Bugüne... Yarına	1995
80. Adım	1995
Yahya Kaptan	1996
Deniz Bekliyordu	1996
Solgun Bir Sarı Gül Gibi	1996
Yaban	1996

TRT’nin bu filmleri ulusal yarışmalarda ciddi başarılar da kazandılar. Fakat çok popüler olamadılar. 1994 yılında 3984 sayılı kanunla yayıncılıkta TRT tekelinin kaldırılmasının sonucu olarak kurulmaya başlayan özel kanalların desteklediği filmler ise genelde daha popüler filmlerdi. Örnekeleyecek olursak:²²⁵

²²⁴ Scognamillo, a.g.e., s.421

²²⁵ Bu veriler için Bakınız Scognamillo, a.g.e., s.432

Tablo 43: Özel TV Kanallarının Desteklediği Filmler

ATV	Ağrı'ya Dönüş	1993
	Ay Vakti	1993
	Bir Sonbahar Hikayesi	1993
	İz	1993
	Manisa Tarzanı	1993
	Bir Aşk Uğruna	1994
Kanal 6	Cazibe Hanımın Gündüz	
	Düşleri	1992
	Düş Gezginleri	1992
	İki Kadın	1992
	Zıkkımın Kökü	1992
	Amerikalı	1993
	Gece, Melek ve Bizim	
	Çocuklar	1993
	Kız Kulesi Aşıkları	1993
KANAL D	Yengeç Sepeti	1994
	Bir Kadının Anatomisi	1995
SHOW TV	Tersine Dünya	1993
TGRT	Kurdoğlu	1991
	Bısr-ı Hafi Bir Zamanlar	
	Sarhoştur	1992

Televizyon ve sinema arasındaki ticari ilişkide, bazı yapımcıların film bütçelerinin bir kısmının TV kanallarından sağlamaları aynı zamanda televizyonu tanıtım ve promosyon aracı olarak kullanmaları özellikle 90'ların ikinci yarısında öne çıkan yandır. Filmin yapım aşamasında yapımcı televizyon ile anlaşmakta bu anlaşmaya göre kanal filmin gösterim hakkını satın almakta ve gösterime girene kadar

tanıtım-promosyonunu yapmaktadır. Son dönem popüler filmlerinde TV yıldızlarının kullanılması bu işbirliğini daha bir katmerlemektedir. Örneğin 2001 Ocak ayında vizyona giren Hemşo filminin yıldızı Okan Bayülgen aynı zamanda bir televizyon yıldızıdır. Bayülgen gibi diğer televizyon ve özellikle Talk Show yıldızları programlarına filmlerin oyuncularını konuk olarak çağırmakta ve bu şekilde promosyon yapmaktadırlar. Ağır Roman filmiyle birlikte aynen batıdaki gibi web sitelerinin promosyon ve tanıtım amaçlı kullanılması gündeme gelmiştir.

FİDA Film'in web sitesinden promosyon faaliyetlerine dair yapacağımız alıntı sektörün büyük firmalarından birinin 90'ların sonu 2000'lerin başında vaad ettiklerini göstermek açısından bilgilendirici olabilir.²²⁶

21. yüzyıla ayak uyduran birçok çağdaş marka, pazarlama stratejisi olarak reklam yayımlarını çeşitli promosyon faaliyetleri ile desteklemeyi seçmiştir. Reklamverenlerin ürün ve hizmetlerine ilişkin detaylı bilgileri, seçkin sinema seyircilerine aktarmaları için çeşitli sinema aktiviteleri düzenlenmektedir.

Sinema fuayeleri, sampling ve stand kurma gibi daha birçok faaliyetle etkin hale gelirken; bilet gişelerinden yapılan kupon ve broşür dağıtımı da reklamverenler için diğer bir alternatif haline gelmiştir.

Yeni ürün tanıtımları, çeşitli kampanyalara ilişkin bilgiler, ürün sampling'leri, ulaşılması güç bir hedef kitleyi temsil eden sinema seyircisine sinema içerisinde ulaştırılmaktadır.

Tüm bunların yanısıra reklamverenlerin halkla ilişkiler faaliyetlerini destekleyecek bir diğer seçenek sinema sponsorluğudur.

Sinema sponsorluğunun sunduğu bazı ayrıcalıklar;

- * Sinema salonlarının şirket /ürün ismi ile anılması. (PEUGEOT Cinacity gibi)
- * Fuayede yapılacak aktivitelerle şirket / ürün tanıtımının yapılması.
- * Sinemada yıl boyunca reklam avantajı.
- * Salon ve fuayenin ürün kimliğine uygun görsel hale getirilmesi.
- * Şirket çalışanlarına ya da müşterilere özel film gösterimi yapılması.
- * Bilet arkalarının gişe veya büfenin reklam amaçlı kullanımı.

²²⁶ FİDA Film'in resmi web sayfasından aynen alıntıdır, http://www.fidafilm.com/ffinc/tr/ff_03_01.asp, 07,03,2003

Görüldüğü gibi anlatmaya çalıştığımız sürecin vardığı nokta budur. Bu konuda son on yılda yaşanan gelişmeleri Kırca'dan alıntıyla şöyle toparlarsak:

“Yayın tekelinin sona ermesiyle televizyon, filmlerin izleyiciye tanıtılması sürecinde etkin bir araç oldu film öncesi kokteyl, basın toplantıları ve bunların televizyonda haber değeri taşıması filmlerin tanıtım ve promosyon etkinliklerinin en temel unsurları haline geldi.

1990'larda soundtrack anlayışı gelişti. Diğer bir deyişle film müzikleri pazarlanmaya ve klipleri yapılmaya başlandı.

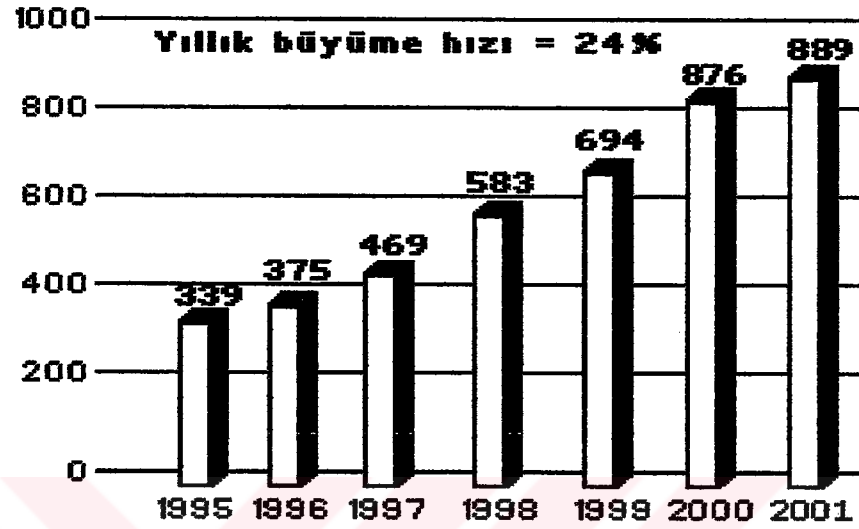
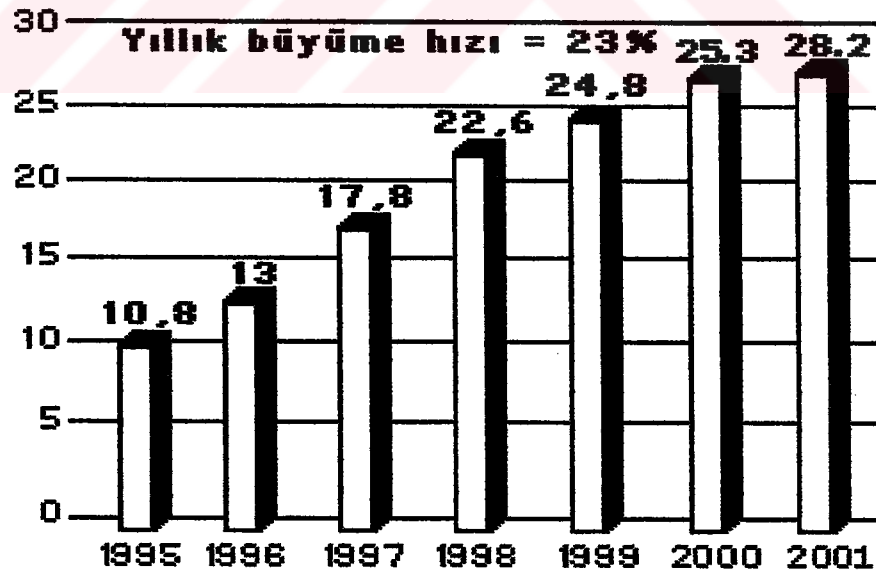
‘Kamera arkası’ olarak tabir edilen film setinden görüntüler daha yapım aşamasında filmlerin televizyonda tanıtımı için kullanılan önemli görsel malzemeler oldu.

İnternet etkin bir şekilde tanıtım ve promosyon faaliyetleri için kullanılmaya başlandı.”²²⁷

90'lı yıllarda Türk sinemasında yabancı şirketlerin girişi, Eurimages desteği, Kültür Bakanlığı katkıları, gelişen teknoloji ve medyanın promosyonel etkisi sonucu başlayan yükseliş ivmesi 2000'li yılların başına kadar sürmüştür. sinema endüstrimiz bir şekilde kendini var etmeye çalışmaktadır.

Aşağıdaki tablolarda görüleceği gibi, 90'lı yıllarda salon sayılarında bir artış olduğu gözlenmektedir. Bunun başlıca nedeni özel sektörün, yabancı dağıtım şirketlerinin de desteği ve ortaklığıyla, sinema sektörüne dağıtım ve gösterim faaliyetlerinde bulunarak girmeleridir. Bu sayede sinema salonları gerek nicelik gerekse nitelik yönünden gelişmeler göstermiştir. Bu gelişmenin doğal bir sonucu olarak yine 90'lı yıllarda izleyici sayıları da artış göstermiştir.

²²⁷ Kırca, a.g.e., s.98

Tablo 44: SALON SAYISIKaynak: www.afm.com.trTablo 45: SEYİRCİ SAYISI(Milyon)Kaynak: www.afm.com.tr

Söz konusu dağıtım ve gösterim işletmelerinin profesyonel anlamda pazarlama ve satış geliştirme yöntemlerini kullanma yönelimleri sonucunda, sinemanın

tüketici kitlesi üzerine demografik anketler ve çalışmalar yapılmış, ürünlerini satmayı amaçladıkları hedef tüketici kitlesinin özellikleri ve beklentileri saptanmaya çalışılmıştır. Örneğin bu tür bir çalışmanın sonucu olarak, yaş, eğitim seviyesi ve cinsiyet özelliklerine göre Türk Sinemasında seyirci profilinin şu şekilde oluştuğu görülmektedir:

Tablo 46: İzleyici Profili Tabloları:

YAŞ PROFİLİ:

YAŞ GRUBU	ORAN (%)
0-14	50
15-24	34
25-39	10
40 ve üzeri	6

EĞİTİM SEVİYESİ PROFİLİ:

DÜZEY	ORAN (%)
Üniversite	66
Lise	30
Diğer	4

CİNSİYET PROFİLİ:

CİNSİYET	ORAN (%)
Kadın	42
Erkek	58

Kaynak: www.afm.com.tr*

* AFM Sinemalarının internet web sitesinden 23/06/2003 tarihinde alınmış olan bu tablolar daha sonra yeniden süzenlenen web sitesinde yer almamaktadır.

Görüldüğü gibi Amerikan ana akım filmlerinin hedef kitlesi genç ve yetişkin ve aynı zamanda eğitilmiş kesim olduğu için hem görüntü açısından hem içerik açısından kolay algılanabilecek yapımlar daha çok ön plana çıkmaktadır. İstatistiklerdeki oranlar aşağı yukarı Amerikan sinemasında görülen oranlardır.²²⁸ Türk sinema sektörü bu tabloyu 90'ların başından itibaren aynen ithal etmiştir.



²²⁸ Bkz. Reine W. Wellcos, "How To Make or Break it at the Box Office", *Los Angeles Times*, Jun. 15

SONUÇ

Başlangıcından bugününe kadar, sanatsal ve ticari boyutlarının işleyişi, çakışma, çatışma ve çelişkileriyle bir tartışma konusu olan ve bu tartışma konularında bir uzlaşım alanı sağlanamayan sinemanın, her iki açıdan da (sanatsal ve ticari) bakıldığında karmaşık bir işleyiş yapısı olduğunu görmekteyiz. Gerek sanatsal bir olgu olarak, görsel ve işitsel bir çok sanat dalını barındırması, bunların bir karışımı, birlikte uyumlu kullanımlarından oluşması ve gerekse ticari bir olgu olarak, yapım sürecinden dağıtımına, gösterimine kadar, prodüksiyon (yapım) ve dağıtım-pazarlama gibi ticari faaliyetlerle, oldukça karmaşık, büyük bir ekip çalışması gerektiren ve uzun süreli bir çabanın ürünü olan sinema, günümüzde bir “yedinci sanat” dalı olduğu kadar, büyük paralar yatırılan ve bu yatırımlar karşılığında yapımcılarına büyük karlar getiren bir iktisadi faaliyet olma durumundadır. Üretim sürecinin karmaşık ve yüksek maliyetli olması sinemayı salt bir sanat olmaktan çıkarmaktadır. Hatta günümüz gelişmiş sinema sanayileri ve bunların işleyişi, çıkardıkları filmlere bakıldığında, sanat olmaktan çok bir ticari faaliyet, bir iş kolu olarak görüldükleri ortadadır.

Bu nedenle sinema ve genel olarak bir ülkenin ulusal sinemasından bahsettiğimizde daha çok o ülke coğrafyasındaki sinemanın ekonomik yapısından ve işleyişinden söz etmiş olmaktadır. Sinemanın sanatsal yönünden çok, üretim girdileri, bütçesi olan ve pazarlama çalışmaları gerektiren pazara sunulmuş bir kültürel tüketim ürünü oluşu bu çalışmamızda konu olmuştur. İktisadi faaliyet alanında ve bu alanın tüm güncel bilimsel ve mali koşul ve kriterleriyle oluşan “pazar piyasası” içerisinde onun kurallarına göre oluşan sunulan bir üründür. Üretilen diğer ticari mal ve hizmetlerin üretiminden tüketimine kadar geçen sürecin aynısı sinema ürünü yani tek başına bir film için de geçerlidir.

Bu durum ışığında, sinemanın ticari olarak varlığını sürdürebildiği bir sinema endüstrisinden söz edebilmemiz, onun üretim, satış ve ithalat ihracat boyutlarında sağlıklı bir ticari başarı düzeyine ulaşabilmesine bağlı bulunmaktadır. Üretilen ürün

satılabilmesi, yatırımcısına kazanç sağlayabilmesi ve sağladığı bu karlar ve bu sağladığı karlardan tasarruflarıyla kendi yatırım finansman kaynaklarını oluşturabilmelidir.

Yapım, gösterim, dağıtım aşamalarından geçerek üretim-tüketim döngüsünü tamamlayan sinema endüstrisinde tüketim sonucunda elde edilen karlar üretim faktörleri yada aktörleri arasında adil dağılmalı (gelir dağılımı) ve bu dağılım sinema sektörü içerisinde kalarak yeni film yatırımlarına kaynak oluşturabilmelidir. Sektörün kendi iç dinamikleriyle kendisini besleyebilmesi, yatırımlar yapımlar için gerekli tasarrufu sağlayabilmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir. Adeta Türk sinema tarihi boyunca ola gelmiş ticari faaliyetin kayıt dışılığı ve düzensizliği ortadan kaldırılmalı ve bunun için kurumsal yasal çerçeve oluşmalıdır. Bu konuda öncelikli görev, sinema sektöründeki meslek kuruluşlarına düşmektedir. Sinema yönetmen, oyuncu ve yapımcıları gibi dernekler, işlevsiz olmaktan çıkıp sektörde ticari birer çıkar grubu (ekonomik aktör) olarak çalışmalıdırlar. Bu meslek çalışanlarının sektörde bireysel hareketleri, sektörün ticari işleyişinin düzenlenmesi ve üretken olabilmesi karşısında bir engel oluşturmaktadır.

Öte yandan Türk Sinemasının bir endüstri olarak var olabilmesi ve bu varlığını sürdürebilmesi, bir ürün ve bir marka olarak Türk Sinemasına bakılabilmesi, ulusal bir sinema ve doğaldır ki ulusal bir sinema endüstrisinin varlığı ve öneminin görülebilmesi gerekmektedir. Henüz gelişmemiş bir endüstri olması nedeniyle devletin diğer tüm sektörlerde olduğu gibi devletin yatırımı teşvik edici bir rol üstlenmesi gerekmektedir. Bu gerekliliğin kültürel, ticari ve siyasal bir çok nedeni sayılabilir. Ancak bizim burada asıl konumuz ticari boyutu olmuştur. Bir ülkenin kültürel ve sosyal yaşamı için o coğrafyada üretilmiş her kültür ürününün varlığını sürdürebilmesi için bir endüstrisinin oluşması mutlak gerekmektedir.

Ülkemizde sinema önceleri sadece gösterim boyutuyla ticari bir ürün olarak görülmüş ve karlar sadece dış alımla sağlanmaya çalışılmıştır. Ancak özellikle 2. dünya savaşı sonrasında sinemanın tüm dünyada oluşturduğu ticari kazanç pastası türk yatırımcıları da bu alana yatırım yapmaya itmiş ve bu yıllar yapım konusunda en

verimli yıllar olarak geçmiştir. Ancak tüm bu verimliliğe rağmen fiziksel yapım koşulları ve çalışma koşullarıyla düzenli bir üretim sürecinin gerçekleştiğini söyleyemeyiz. Bu nedenle 1970 li yıllardaki seks filmleri furyası ve televizyon etkileri, 80 lerdeki video furyası, günümüzde ise korsan vcd lerin sinema sektörüne büyük ticari kayıplar verdirmesi kaçınılmaz olmuştur. Türk sinema endüstrisi günümüzde, yılda ancak 5-10 filmin yapılan, bunların da ancak 1-2 sinin gişede kazanç sağlayan, kazancı daha çok ithal filmlerin dağıtım ve gösterimlerinden sağlar bir durumdadır. Buradan elde edilen gelirlerin sektör içerisinde kalması sağlanmalı ve bu tasarruflar yatırımlara dönüştürülebilmelidir.



KAYNAKLAR

1. TÜRKÇE KİTAPLAR

ABİSEL, Nilgün, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, İmge Kitabevi, Ankara, 1994

ABİSEL, Nilgün, **Sessiz Sinema**, Ankara Uni. SBF Yayını

ABİSEL, Nilgün, **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995

ADANIR Oğuz, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, Kitle Yayınları, İzmir, 1994

AKÇURA, Gökhan, **Aile Boyu Sinema**, YKY, İstanbul, 1995

ALTHUSSER, Louis, **Lenin ve Felsefe**, İthaki yayınları, İstanbul, 1999

ARMAĞAN, İbrahim, **Sanat Üstüne Toplumbilimsel Bir Deneme**, Hatipoğlu Yayınevi, Bostanlı, 1998

ATAY, Simber, **Film Eleştirisine Dair**, İdeart, İzmir, 1991

BATUR, Enis, **Modernizmin Serüveni**, YKY, yay., İstanbul, 1998

BAZIN, André, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1966

BERTON, Gerard, **Sinema Tarihi**, İletişim yay., İstanbul, 1998

BÜKER, Seçil, **Sinema Yazıları**, Doruk Yayınları, Ankara, 1997

BÜKER, Seçil, **Sinemada Anlam Yaratma**, İmge Kitabevi, Ankara, 1991

DERMAN, Deniz, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1-2, Bağlam yayınları, İstanbul, 2001

DİNÇER , Süleyma Murat, Türk Sineması Üzerine Düşünceler, Doruk yay., Ankara, 1996

DORSAY, Atilla, Sinemamızın Umut Yılları, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1989

DORSAY, Atilla, 12 Eylül Yılları ve Sinemamız: 160 Filmle 1980-90 Arası Türk Sinemasına Bakışlar, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1995

ERAKALIN, Ülkü, Yeşilçam'dan Son Yapraklar-Belge ve Anılarla Türk Sinemasının Kırk Yılı, Arıtan yayınları, İstanbul, 2000

ERDOĞAN, İrfan, Dünyanın Çarpık Düzeni:Uluslar arası İletişim, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1995

ERDOĞAN, Nezih, Sinema Kitabı, Ağaç Yayıncılık, İstanbul, 1992

ERKAN, Hüsnü, Bilgi Toplumu Ve Ekonomik Gelişme, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1997

ERKAN, Hüsnü, Ekonomi Sosyolojisi, Kardeşler Ciltevi, İzmir, 1995

ERKILIÇ, Gökhan, Türk Sineması Üzerine, Kitle Vakfı Yayını

ERKILIÇ, Gökhan, Dünden Bugüne Bir Sinema Güncesinden Notlar, 1986-1998, Dünya Kitle İletişim Vakfı Yay.Ankara,. 1999

ESEN, Şükran, 80'ler Türkiye'si'nde Sinema, Beta yayıncılık, İstanbul, 2000

EVREN, Burçak, **Değişimin Dönemecinde Türk Sineması**, Antrakt Sinema Kitapları, Leya Yayıncılık, İstanbul, 1997

EVREN, Burçak, **Türk Sinemasında Yeni Konumlar**, Broy Yayınları, İstanbul, 1990

FİLMER, Cemil, **Hatıralar Türk Sinemasında 65 Yıl**, İstanbul, Emek Matbaacılık ve İlançılık. s.212., 1984

GÖKMEN, Salih, **Bugünkü Türk Sineması**, Fetih, 1973

GÜVENÇ, Bozkurt, **Kültürün ABC'si**, İnkılap yay., İstanbul, 1999

HUIßMANN, Denis, **Sokrates İnternette**, çev. Kerem Eksen, Güncel yay. İstanbul, 1997

İLKİN, Akın, **Kalkınma ve Sanayi Ekonomisi**, Yön Ajans, İstanbul, 1988

KAYALI, Kurtuluş, **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ayyıldız yay., Ankara, 1994

MAKAL, Oğuz, **Dünya Sinema Tarihi**, Dokuz Eylül Üniv. Güzel Sanatlar Fak., İzmir, 1987

MONACO, James, **Bir Film Nasıl Okunur**, Oğlak yay., İstanbul, 2001

NOWELL-SMITH, Geoffrey (edit.), **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı yay., İstanbul, 2003

OKTAY, Ahmet, **"Türkiye'de Popüler Kültür"** YKY yay., İstanbul, 1997

ONARAN, A., Şerif, Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981

ONARAN, Alim Şerif, Sinemaya Giriş, Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1999

ONARAN, Alim Şerif, Türk Sineması - 1. ve 2. cilt, Kitle yayınları, Ankara, 1994

ONARAN, Alim Şerif, Sessiz Sinema Tarihi, Kitle yayınları, Ankara, 1994

OSKAY, Ünsal, XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri, Der Yayınları, İstanbul, 1993

ÖZDEN, Zafer, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi, Afa Yayınları, İstanbul, 2000

ÖZGÜÇ, Agah 80. yılında Türk Sineması, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1994

ÖZGÜÇ , Agah, Türk Filmleri Sözlüğü, Afa Yayınları., İstanbul, 1995

ÖZGÜÇ, Agah, Türk Film Yapımcıları Sözlüğü, Fiyap (Evrensel Basım Yayın), İstanbul, 1996

ÖZGÜÇ , Agah, 100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması, Bilgi Yayınları, İstanbul, 1993

ÖZGÜÇ , Agah,, Kronolojik Türk Sinema Tarihi 1914-1988, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Sinema Dairesi Başkanlığı yayını, Ankara, 1988

ÖZGÜVEN, Ali, İktisadi Düşünceler-Doktrinler ve Teoriler, Filiz Kitabevi, İstanbul, 1992

ÖZLEM, Doğan, Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986

ÖZÖN, Nijat, İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay, Türk Sinematek Derneği, İstanbul, 1970

ÖZÖN, Nijat, Karagözden Sinemaya, Türk Sineması ve Sorunları, 1.-2. Cilt, Kitle Yayınları, Ankara, 1995

ÖZÖN, Nijat, Sinema El Kitabı , Elif Yayınları, İstanbul, 1964

ÖZÖN, Nijat, Türk Sineması Kronolojisi, Bilgi yayınevi, Ankara, 1968

ÖZÖN, Nijat, Türk Sineması Tarihi (tıpkıbasım), Antalya Kültür Sanat Vakfı yayını, Antalya, 2003

PEKİN, Tevfik, Ekonomiye Giriş, Bilgehan Matbaası, İzmir, 1995

REFİĞ, Halit, Ulusal Sinema Kavgası, Hareket Yayınları, İstanbul, 1971

ROTHA, Paul, Sinemanın Öyküsü, İzdüşüm yayınları, İstanbul, 2002

RYAN, Michael - Douglas Kellner, Politik Kamera, çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997

SCOGNAMILLO, Giovanni, Amerikan Sineması, Ağaç Yayınları İstanbul, 1994

SCOGNAMILLO, Giovanni, Dünya Sinema Sanayii, Timaş Yayınları, İstanbul 1997

SCOGNAMILLO, Giovanni, **Türk Sinema Tarihi**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1998

SCOGNAMILLO, Giovanni, **Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş, Yeni İnsan Yeni Sinema**, 3 Aylık Sinema Dergisi, Sayı 9 s. 94, Dünya Yayınları, İstanbul, Bahar 2001

SCOGNAMILLO, Giovanni, **Yeşilçam'dan Önce Yeşilçam'dan Sonra**, Antrakt Sinema Kitapları, Leya yayıncılık, İstanbul, 1996

SEVİNÇLİ, Efdal, **Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya** Muhsin Ertuğrul, Broy Yayınları, İstanbul, 1987

ŞENER, Erman, **Yeşilçam ve Türk Sineması**, Kamera yayınları, İstanbul, 1970

T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı Telif Hakları Sinema Genel Müdürlüğü, **Türk Sinema Kurultayı Bildiriler ve Komisyon Raporları**, Ankara, 1990

TOPRAK, Zafer **Milli İktisat- Milli Burjuvazi**, Tarih Vakfı yay., İstanbul 1995

ULUTAN, Burhan, **İktisadi Doktrinler Tarihi**, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1978

ÜNER, Nurel **İşletme Ekonomisi ve Yönetimi**, Beta Basım Yayım, İstanbul, 1995

VİNCENTİ, George, **Sinemanın Yüz Yılı**, Evrensel Kültür Kitaplığı, İstanbul, 1993

WEBER, Max, **Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı**, çev. Özer Ozankaya, İmge Kitabevi, İstanbul, 1995

YILMAZ, Ertan, **1968 ve Sinema**, Kitle Yayınları, İstanbul, 1997

2. YABANCI KİTAPLAR

BALIO, Tino, **The American Film Industry**, University of Wisconsin Press, Madison, 1985

BLUEM, William, **The Movie Business**, Hastings House, New York, 1979

BOLESŁAW, Michalek ve Frank Turanj, **The Modern Cinema of Poland**, New York, 1998

GOULDING, Daniel, **Post New Wave Cinema in The Soviet Union and Eastern Europe**, Cambridge University Press, London, 1989

GREAME, T., *Film As Social Practice*, 3rd edit., Routledge, London, 2001

KRACAUER, Siegrified, **From Caligari to Hitler**, Princeton University Press, 1947

LYLE E, Bourne and EXTRAND, Bruce R., **Psychology: Its Principles and Meaning**, Halt Rinhard Winston, Colorado, 1985

PORTER, Michael, **The Competative Advantage of Nations**, Free Press New York, 1990

SARGENT, T. & N. Wallace, "Rational Expectations and the Theory of Economic Policy", **Rational Expectations and Econometric Practica**, (edit) R. Lucas and T. Sargent, Vol.1, Minnesota, 1981

UDAI, Pareek, "A Motivational Paradigm of Development", **Journal of Social Issues**, Vol:XXIV, No:2, 1968

3. MAKALELER

ADANIR, Oğuz “Gerçeklerden Kaçamayız”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler** , Ankara, Doruk yay., 1996, s.6

ALPER, Emin “İstanbul Kanatlarımın Altında ve Eşkıya Üzerine Düşünceler” **Görüntü Dergisi**, 1997, s.4-10

ARSLAN, Taha, “Akıntıya Karşı Kürek Çeken Eşkıya”, **Sinema Dergisi**, 1997, s.28

AYÇA, Engin “Yeşilçam’a Bakış”, **Türk sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk yay., Ankara, 1996, s.145

BATUR, Enis “Türk Sineması: Meslek için Lokavt, Sanat İçin Nakavt, Ve **Sinema**, 1989, sayı.8

BENJAMİN, Walter, “Mekanik Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Eseri”, çev.Hakkı Hünler, **Edebiyat Eleştiri**, sayı 14, s.4

ESEN, Şükran, “Türk Sinema Endüstrisi Oluşmalı”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, Doruk yay., Ankara, 1996 s.26

EVREN, Burçak, “ Ayestafenos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı’nı Gören bir Tanık”, **Antrakt Sinema Dergisi**, Ocak-Şubat sayısı, s.12

EVREN, Burçak “Hollywood’un Önlenemeyen İstilasını”, **Türsak Sinema Yıllığı** 1993, İstanbul, 1994, s.34-36

GÖRÜCÜ, Bülent “1990’lar Türk Sinemasına Kısa bir Bakış”, **Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi**, 1997, sayı 1., s.32-41

GÖRÜCÜ, Bülent - Zahit Atam, “1980 Sonrasında Türk Sineması Seyirci İlişkileri”, **Görüntü**, 1997 sayı.4, s.21-25

GÜRKAN, Turan “Türk Sinemasındaki Bunalım Artarak Sürüyor”, **Cumhuriyet**, 23 Ocak 1974

GÜZEL, Cem “1960’lı Yıllar ve Sinemamız”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**, Bağlam yay., İstanbul, 2001, s.199

İŞİĞAN, Altuğ “1970’lerden 1990’lara Türkiye’de Sinema Endüstrisi” **Yeni Film Dergisi**, sayı.2, s.33

KAPLAN, Yusuf, “Türk Sineması”, **Dünya Sinema Tarihi**, Kabalcı yay. İstanbul, 2003, .s.740-745

KIRCA, Süheyla, “Sinema Endüstrisinin pazarlama ve Promosyon Stratejilerinde Yönelimler: Amerika ve Türkiye”, **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2003, s.98

MURRAY, Robin “Fordizm ve Post – Fordizm”, **Yeni Zamanlar**, (Editör; S. Hall, M. Jacques), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998

ÖNGÖREN, Mahmut Tali “TRT ile İlişkiler”, **Milliyet Sanat Dergisi**, 15 Temmuz 1989, s.47

ÖZTÜRK, Selim, “Sinemanın Ölümü”, **Ve Sinema**, 1986, sayı.2, s.130

REİNE, W. Wellcos, “How To Make or Break it at the Box Office”, **Los Angeles Times**, Jun. 15

REFİĞ, Halit “Türk Sinemasının Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler”, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, (der.Süleyma Murat Dinçer), Doruk yay., Ankara ,1996

SELÇUK, İlhan “Beyaz Perde Yürüyor”, Cumhuriyet, 4 Kasım 1977

SÖNMEZ, Necati, “Türk Sinemasının Tarihini Yazmak”, Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, s.17, s.56

SCOGNAMİLLO, Giovanni “ Türk sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş 4”, Yeni İnsan Yeni Sinema Dergisi, Mayıs-Haziran 2002, sayı.12, s.54

ÜNAL, Yörükhan, “Sanat, İdeoloji ve İktidar”, Sinemasal, sayı.1, s.4

VARDAN, Uğur “1980’lerden Sonra Türk Sineması”, Dünya Sinema Tarihi, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2003

4. TEZLER

ABİSEL, Nilgün, “Türk Sinemasının İşleyişi ve Sorunları”, Ankara Üni., Ankara, 1978

ÇETİNTAŞ, Hakan, “Küreselleşme Sürecinde Türkiye’nin Rekabet Politikası ve Rekabet Gücü: Demir-Çelik Sektörünün Rekabet Gücü Analizi”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İktisat Anabilim Dalı, İstanbul, 2000

İŞİĞAN, Altuğ Türkiye’de Film Yapımcılığı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üni. Radyo- TV Sinema Bölümü, Ankara, 1998

5. İNTERNET

YILDIRIM, Halit, Uygarlık, Kùltür ve İnsan,

http://historicsense.com/Archive/Fener64_1.htm, 02.02.2004

BİNGÖL, Ebru, “Sanatın Tarihsel Bağlamda Gelişim Süreci”,

<http://www.peyzaonline.com/content-6.html>, 09.03.2004

http://www.kameraarkasi.org/sinema/yonetmen/dir_yabanci/k/krzysztofkiessowski.html , 01.09.2003

“Sinan Çetin’den”,

<http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/sinancetinden.html>, 29,07,2003

http://www.fidafilm.com/ffinc/tr/ff_03_01.asp, 07,03,2003

<http://www.afm.com.tr>, 12.02.2003

6. DİĞER

ATİYAS, İzak, “Rekabet Politikasının İktisadi Temelleri Üzerine Düşünceler”,

Rekabet Dergisi, 2000, No:1

VARIETY, Eylül ve Kasım 1993, Ocak 1992

Milliyet Gazetesi, 17 Ocak 2004, s. 10

MEYDAN LAROUSSE, Büyük Lügat ve Ansiklopedi, Sabah Yayınları, İstanbul, 1992

ÖZGEÇMİŞ

Serdar Özkaya 1976 yılında İzmir’de doğdu. İzmir Süleyman Bilgen İlkokulu’nun ardından Anadolu Liseleri ve Devlet Parasız Yatılı Okullar sınavlarını kazanarak İzmir Bornova Anadolu Lisesi’nde (İngilizce) parasız yatılı öğrenci olarak orta öğrenimine başladı. Orta ve lise öğrenimini 1994 yılında söz konusu okuldan mezun olarak tamamladı. 1995 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İktisat Bölümü’ne girmeye hak kazanarak lisans öğrenimine başladı. 1999 yılında İstanbul Acar Menkul Değerler Ticareti A.Ş. firması Araştırma ve Finansal Analiz Bölümü’nde staj yaptı. 2000 yılında lisans öğrenimini tamamlayarak aynı yıl Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü’nde Yüksek Lisans öğrenimine başladı.

YÜKSEKÖĞRENİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

YAZARIN
Soyadı: ÖZKAYA
Adı: Serdar

Merkezimizde Doldurulacaktır

Kayıt No:

TEZİN ADI

Türkçe : 1990 SONRASI TÜRK SİNEMASI ve ENDÜSTRİ İLİŞKİLERİ

Yabancı Dil : TURKISH CINEMA and INDUSTRIAL RELATIONS AFTER 1990

TEZİN TÜRÜ : Yüksek Lisans

Doktora

Doçentlik

Tıpta Uzmanlık

Sanatta
Yeterlilik

[X]

[]

[]

[]

[]

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ :

Üniversite : EGE ÜNİVERSİTESİ

Fakülte : İLETİŞİM FAKÜLTESİ

Enstitü : SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Diğer Kuruluşlar :

Tarih: 18.03.2004

TEZ YAYINLANMIŞSA :

Yayınlayan :

Basım Yeri:

Basım Tarihi:

ISBN:

TEZ YÖNETİCİSİNİN

Soyadı, Adı : GÜZEL A. Cem

Ünvanı : Yardımcı Doçent

İZİN YAZILDIĞI DİL : Türkçe

TEZİN SAYFA SAYISI : 144

İZİN KONUSU (KONULARI) :

90 SONRASI TÜRK SİNEMASI ve ENDÜSTRİ İLİŞKİLERİ

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELEER :

Türk Sineması

Sinema Endüstrisi

90' larda Türk Sineması

Sinema Tarihi

Türk Sineması'nın Sorunları

İska vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız.

GİLİZCE ANAHTAR KELİMELEER: (Konunuzla ilgili yabancı indeks, abstrakt ve thesaurus'ları kullanınız.)

Turkish Cinema

Cinema Industry

Turkish Cinema in 90's

History of Cinema

The Problems of Turkish Cinema

İska vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız.

Tezimden Fotokopi Yapılmasına izin veriyorum

[]

Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir

[X]

Kaynak göstermek şartıyla tezinin tamamının fotokopisi alınabilir

[]

Özgen'in İmzası

Tarih : 18.03.2004

ÖZET

Üretim ve tüketim koşulları açısından diğer sanat eserlerinden farklı bir yere sahip olan sinemanın bu üretim aşamalarının endüstriyel açıdan nasıl gerçekleştiğini ve bu üretim sürecinin Türk Sinemasında tarihsel bağlamda ve yakın dönemde ne ölçüde sağlıklı bir şekilde gözlemlenebildiğini ortaya koymayı amaçlayan bu çalışmada, sinemamızın batılı sinemalara göre endüstriyel yapısının kurumlar ve bireysel anlayışlar anlamında akılcı bir işletmeci anlayışla faaliyet göstermediği görülmüştür. Gerek sektör çalışanlarının mesleki kuruluşlarının faaliyetleri ve oluşumları gerekse yapımcıların ticari anlayışları sinema sektörüne yeterli kazancı sağlayamamıştır. Gösterim yönüyle başlayan ticari faaliyetlerin yapımcı olarak film yapımına para aktarmaları sinemadan kazanılan paraların zaman zaman sektör dışına çıkması nedeniyle sinema endüstrisinde yeterli sermaye birikimi sağlanamamıştır. Devlet batılı ülkelerde görülebildiği gibi sinemaya finansal kaynak aktarmamış ve sinema yapımıcılığına işlerlik kazandırabilecek yasal düzenlemeleri yapmak konusunda eksik kalmıştır. Yapımcılar finansal kaynak yaratabilmek amacıyla özel sektörden sponsorluklar, Kültür Bakanlığının sağladığı sınırlı fonlar ve Euroimages desteği gibi yollar izlemişlerdir. Dönemsel olarak sinema sektörünün televizyon ve video gibi sinema dışı faktörlerin olumsuz etkilerinde kaldığı ve bunların film yapım sayıları ve izleyici sayılarını önemli ölçüde düşürdüğü görülmüştür. Zaten yeterli sermaye birikimine sahip olmayan Türk Sineması bu tür etkilerin de nedeniyle günümüze değin yapım ve gişe anlamında üretken bir düzeye ulaşamamıştır. Bu olumsuz durumun temel nedeni olarak da sinema sektörünün özellikle yapımıcılık anlamında rasyonel işletmeci bir anlayışa sahip kurumlarını oluşturamamış olması görülmektedir.

SUMMARY

In the study which aims to reveal the realization of production stages of a film, which has a different place from other artworks according to ways of production and consumption, by means of industrial point of view; and how healthy has these stages was observed over Turkish film industry in near past by historical manner, it is resulted that the industrial structure of our movie industry had not a rational managerial understanding compared to western industries, both in industrial and individual way of thinking. Neither activities of workers and professional institutions in the industry nor the trade logic of producers could not make the industry have enough profit. Capital resources could not reach desired level in the industry, because of not transferring incomes back to production from appearance, which is the start point of trade activities, plus even sometimes the escape of these incomes out of sector. In addition, state authorities did not transfer funds into industry as it has samples in western countries, and failed to make legal regulations which would add functionality to film production. It caused the producers search for sponsorships from private sector, and led them through limited funds of The Ministry of Culture and financial support of EuroImages in order to create funds. In periodical basis, movie industry has been affected adversely from non-cinema factors like TV and video, and it observed that these factors has dramatically dropped the numbers of production and audience. Already having not enough capital resources, affected by such factors, the Turkish film industry could not achieve a productive level by means of production and ticket sales until today. As a fundamental cause of this disappointing situation, it seems that our film industry could not set up institutions that has rational managerial understanding especially in manner of production.