

**YEŞİLÇAM DÖNEMİNDEKİ TÜRK SİNEMASININ YAPIMCI
DAĞITIMCI VE İŞLETİM SİSTEMİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ
VE “YEŞİLÇAM’IN YAPITAŞLARI” BELGESEL FİLM (1960-1970)**

Alara HOZAN

181183201

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Disiplinlerarası Güzel Sanatlar Anasanat Dalı

Film Tasarımı Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Doç. Dr. Müjgan YILDIRIM

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Aralık, 2023

**YEŞİLÇAM DÖNEMİNDEKİ TÜRK SİNEMASININ YAPIMCI
DAĞITIMCI VE İŞLETİM SİSTEMİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ
VE “YEŞİLÇAM’IN YAPITAŞLARI” BELGESEL FİLM (1960-1970)**

Alara HOZAN

181183201

ORCID: 0009-0004-2546-9128

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Disiplinlerarası Güzel Sanatlar Anasanat Dalı

Film Tasarımı Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Doç. Dr. Müjgan YILDIRIM

İstanbul

T.C. Maltepe Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Aralık, 2023



JÜRÜ VE ENTSTİTÜ ONAYI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli “Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge” ile bildirilen 6698 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.



ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli “Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge” ile bildirilen 6698 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.



TEŞEKKÜR

Öncelikle seçmiş olduğum bu zor konuyu onaylayıp bana destek veren danışman hocam sayın Doç. Dr. Müjgan Yıldırım'a teşekkür ederim. Sadece bu tez kapsamında değil, yüksek lisansım boyunca kendisinden çok şey öğrendim.

Film Tasarımı Bölümü Başkanı Dr. Öğretim Üyesi Cem Çınar'a Maltepe Üniversitesi'ndeki eğitim hayatım boyunca ihtiyacım olduğunda hep yanımda olduğu ve derslerde paylaştığı değerli bilgiler için özellikle teşekkür etmek isterim.

Maltepe Üniversitesi Görsel İletişim Tasarım Lisanstaki bütün hocalarımı teşekkür ederim.

Kendisinden sadece bir dönem ders almış olsam da değerli bilgilerini ve tecrübelerini bizle paylaşan sayın Kaya Özakgün hocama da teşekkür ederim.

Aramızdan 2019 da ayrılan Mehmet hocama bana her zaman destek verdiği için ve hep arkamda olduğu için teşekkür ederim. Saygıyla Anıyorum.

Son olarak hep arkamda olan Görsel İletişim Tasarımda Lisans ve Film Tasarımı Tezli Yüksek Lisans daki bütün hocalarıma her şey için borç bilirim.

Alara HOZAN

Aralık, 2023

ÖZET

YEŞİLÇAM DÖNEMİNDEKİ TÜRK SİNEMASININ YAPIMCI DAĞITIMCI VE İŞLETİM SİSTEMİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ VE “YEŞİLÇAM’IN YAPITAŞLARI” BELGESEL FİLM (1960-1970)

Alara Hozan

Yüksek Lisans Tezi

Güzel Sanatlar Anasanat Dalı

Film Tasarımı Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Doç. Dr. Müjgan Yıldırım

Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Enstitüsü, 2023

Türk sinemasının tarihine bakıldığında geçmişten günümüze pek çok dönemi kapsadığı söylenebilir. Bu dönemlerden en fazla etki bırakanlardan birisi de Yeşilçam dönemi olmaktadır. 1950’lerde ilk kez ortaya çıkan Yeşilçam furyası 1980 yılının sonuna kadar geçen uzun bir süreçte Türk sinemasının altın çağını yaşamasına yol açmıştır. Yeşilçam döneminde Türk sineması altın çağını yaşamış ve bu dönemde unutulmaz filmler çekilmiş, unutulmaz oyuncular doğmuştur. Ancak bu noktada Yeşilçam’ın başarısının arkasında yalnızca yetenekli oyuncular ve yönetmenlerin değil, aynı zamanda yapımcılar, dağıtımıcılar ve işletim sisteminin de önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Yapımcılar, film endüstrisinin belkemiğini oluşturmak suretiyle, film projesini finanse etmek, oyuncu kadrosunu belirlemek, çekimlerin düzenlenmesi gibi bir dizi kararı almak zorunda kalmıştır. Dağıtımıcılar ise yapılan filmlerin seyirciyle buluşmasını sağlayan önemli bir köprü görevi görmüştür. Yeşilçam’ın işletim sistemine bakıldığında ise film prodüksiyonu, çekim süreçleri, post-prodüksiyon ve dağıtım gibi aşamaların birbirine entegre olduğu bir sürecin yaşandığı görülmektedir.

Yeşilçam döneminin Türk sinemasının yapımcı, dağıtımıcı ve işletim sistemi üzerinden incelenmesinin, bu dönemin sinema endüstrisinin karmaşıklığını ve başarılarının daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacağı düşünüldüğünde bu çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda çalışmanın ilk kısmında 1960-1970’li yıllar

Yeşilçam'ın altınçağ dönemi ve sinemanın konumu ele alınmış, ikinci kısmında ise Yeşilçam dönemi dağıtım modeli ve yapımcıların konumu değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yeşilçam, Türk Sineması, Yapım, Dağıtım, İşleti



ABSTRACT

AN INVESTIGATION OF TURKISH CINEMA DURING THE YEŞİLÇAM ERA THROUGH THE PRODUCER, DISTRIBUTOR AND OPERATING SYSTEM AND “BUILDING BLOCKS OF GREEN GLASS” DOCUMENTARY FILM (1960-1970)

Alara Hozan

Master Thesis

Fine Arts Department

Film Design With Thesis Graduate Programme

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Müjgan Yıldırım

Maltepe University Graduate Education Institute, 2022

It can be said that Turkish cinema covers many periods, when we look at Turkish history. One of the most influential of these periods is the Yeşilçam period. The Yeşilçam period, which first emerged in the 1950s, caused Turkish cinema to experience its golden age until 1980. Turkish cinema experienced its golden age during the Yeşilçam period. During this period, unforgettable films were shot and unforgettable actors were born. At this point, not only talented actors and directors played a role behind Yeşilçam's success. It can also be said that producers, distributors and the operating system also play an important role in Yeşilçam. Producers are the backbone of the film industry. A series of decisions are made by the producers, such as financing the film project, selecting the cast, arranging the shooting etcetera. Distributors are served as an important bridge that enabled the films to meet the audience. There are stages such as film production, shooting processes, post-production and distribution in Yeşilçam's operating system.

Examining the Yeşilçam period through producer, distributor and operating system will make many contributions. Thanks to these contributions, the complexity and achievements of the cinema industry of the period will be better understood. Therefore, it is thought that this study will contribute to the literature. In this context, in the first part of the study, the golden age of Yeşilçam in the 1960s and 1970s and the position of

cinema were discussed, and in the second part, the distribution model of the Yeşilçam period and the position of the producers were evaluated.

Key Words: Yeşilçam, Turkish Cinema, Production, Distribution, Operation



İÇİNDEKİLER

JÜRÜ VE ENTSTİTÜ ONAYI	ii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET	v
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
TABLolar LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR.....	xiii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	1
1.2. Amaç.....	2
1.3. Önem.....	3
2. 1960-1970'Lİ YILLAR YEŞİLCAM ALTINÇAĞ DÖNEMİ VE SİNEMANIN KONUMU	6
2.1. 1960'lı Yıllarda Yeşilçam Sinemasının Doğuşu ve Toplumsal Gerçekçilik Dönemi.....	6
2.2. 1970'li Yıllarda Sinemanın Konumu.....	17
2.3. Yeşilçam Sinemasının Dinamikleri	23
3. YEŞİLCAM DÖNEMİ DAĞITIM MODELİ VE YAPIMCILARIN KONUMU	28

3.1.	Sinemada Yapım ve Dağıtım.....	28
3.2.	Yeşilçam Döneminde Dağıtım Modeli ve Yapımcıların Konumu	33
3.3.	Yeşilçam’da Bölge İşletmeciliği Dönemi.....	39
4.	UYGULAMA: YEŞİLÇAM’IN YAPITAŞLARI BELGESEL FILMİ.....	50
4.1.	Tema	50
4.2.	Önerme.....	50
4.3.	Sinopsis.....	50
4.4.	Süre ve Olanaklar.....	50
4.5.	Film Künyesi ve Bütçe:	51
4.6.	Belgesel Film Metin Akışı.....	53
5.	SONUÇ ÖNERİLER	89
	KAYNAKÇA.....	91
	ÖZGEÇMİŞ	101

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Metin Erksan "Gecelerin Ötesi" Film Afişi, 1960	8
Şekil 2. Halit Refiğ "Şafak Bekçileri" Film Afişi, 1962.	12
Şekil 3. Metin Erksan "Susuz Yaz" Afişi, 1963	14
Şekil 4. Ertem Göreç, "Otobüs Yolcuları" 1961	15
Şekil 5. Ertem Göreç "Karanlıkta Uyananlar" Film Afişi, 1964.	16
Şekil 6. Atıf Yılmaz "Kibar Feyzo" Afişi, 1978	20
Şekil 7. Halit Refiğ "Fatma Bacı" Afişi, 1972	21
Şekil 8. Lütfi Ömer Akad "Irmak", 1972	21
Şekil 9. Lütfi Ömer Akad, "Gelin", 1973, "Düğün", 1973 ve "Diyet", 1974 Afişleri ..	22
Şekil 11. "Mezarımı Taştan Oyun" 1951, Film Afişi	41
Şekil 12. Hürrem Erman, "Damga" 1948 Film Afişi	42
Şekil 13. Lütfi Akad, "Vurun Kahpeye" 1949 Film Afişi	43

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. 1969 Yılında Sinemaların Dağılımı	26
Tablo 2. 1970 yılında Bazı Bölgelerinin Salon ve Seyirci Sayıları.	46



KISALTMALAR

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

ATÜT : Asya Tipi Üretim Tarzı

CHP : Cumhuriyet Halk Partisi



1. GİRİŞ

Tarihi ilk zamanlarında yalnızca tiyatrolarda seyirciyle buluşan gösterimler, içinde bulunduğumuz yüzyılda sinema, video ve televizyon gibi farklı yollardan izleyiciyle buluşmaktadır. Ortaya çıkan bu çeşitlilik izleyici sayısında artış sağlanmasına da yardımcı olmaktadır. Zaman içerisinde hızlı bir şekilde gelişim gösteren sinema, farklı kültürlerin tanışmasını sağlayarak farklı toplumları birleştirmekte ve bu sayede ortak bir kültürün meydana gelmesine yardımcı olmaktadır. Özellikle kentleşmenin hızlandığı dönemlerde kendini yalnızca bir topluma ait görmeyen ve kalabalıklar içinde yalnız hisseden kişiler de sinema ile birlikte kendine ortak bir payda bulmaktadır (Gümüşkemer, 2018).

1.1. Problem

Sinema sektörü geçmiş dönemlerde ortaya çıkan teknolojik zorluklarla kendini geliştirmiş ve sektöre paralel bir şekilde farklı sektörlerin de beslenmesine yardımcı olmuştur. Küreselleşme eğilimlerinin amacı kapsamında sinemanın ciddi bir ekonomik, kültürel ve teknolojik bağımlılık yarattığını söylemek mümkündür. Dar bir perspektiften bakıldığında sinema kendi ülkesinin kültürünüzü dışarıya taşımaya yarararak ulaştığı ülkeleri zamanla kendi öyküsüne dahil etmektedir. Bu bağlamda bir çeşit tüketici kültürü de oluşturulmaktadır. Ancak daha geniş bir bakış açısından değerlendirildiğinde diğer sanat dallarına nazaran sinemanın çok daha kompleks bir yapıya sahip olduğunu söylemek mümkündür. Sinema aynı zamanda devletlerin güçlü bir silah ve propaganda aracı olarak da görülmektedir. Bir toplumun sahip olduğu kültürün sinemayı etkilemesine ek olarak sinemada toplumsal kültürün ortaya çıkan bileşenlerinden birisi olarak değerlendirilmektedir. Özellikle köklü geçmişe sahip olan ve kültürel yapısı sağlam olan toplumlarda sinema, halkın sahip olduğu kültürel öğelerden beslenmekte ve aynı zamanda bu kültürel öğeleri yeniden şekillendirme imkanı doğurmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri gibi dünya genelinde farklı kültürlerle sahip olan bireylerden oluşan bir kültür ise sinema, toplumsal kültürü yaratan en önemli faktörler arasında yer almaktadır. Türkiye özelinde bir değerlendirme yapıldığında ise kültürel geçmişinin

doğgunluğu ve sahip olduğu etnik yapı gereğince sinemaya ciddi şekilde destek olduğu söylenebilir.

1930 ve 1950 yılları arasında savaş koşullarının ülke şartlarını belirlediği dönemlerde film yapımının oldukça zor olduğu söylenebilir. Bu dönemde gelişmeye çalışan Türk sineması da ülkenin içinde bulunduğu ekonomik ve sosyal koşullardan etkilenmiştir. Dönemde ham film ve film çekmek için gereken ekipman ithalatı zorlaşmış ve elde bulunan filmlerin ölçülü bir şekilde kullanılması amacıyla sinemacılar üstünde çok büyük bir baskı meydana gelmeye başlamıştır. Diğer yandan 1948 yılında uygulanan vergi indirimi ve dünya genelinde sosyo ekonomik koşulların değişimine bağlı bir şekilde sinema kar elde edilebilecek bir alan halini almıştır. Bu dönemde sektörde farklı yapım evleri açılarak film yapımı hızlanmış ve bu sayede üretim büyük ölçüde artış göstermiştir (Korkmaz, 1995 s. 57-58). 1950 yılından sonraki dönemde sinema bir sektör olarak görülmeye başlanmış ve teknik alt yapısı oldukça geride olmasına rağmen pek çok yetkin örnek vermiştir. 1960'lı yıllara gelindiğinde ise Türk sinemasının ilk kez bir iş kolu haline geldiği görülmektedir. Bu dönemde üretim alanında ciddi bir ilerleme kaydedilmiştir (Göksu, 2022 s .154).

1.2. Amaç

1960'lı yıllarda yaşanan gelişmeler Türkiye'nin siyasal ve ekonomik yapısını etkilemiş ve bu dönemde Türk sinemasında kendine özgü bir yapı oluşmaya başlamıştır. 1950'li yılların başında İtalya'da ortaya çıkan yeni gerçekçilik akımı, dünya genelinde hızlı bir şekilde yayıldığı gibi Türkiye'de de 1960'lara doğru etkilerini hissettirmeye başlamıştır. Nisbi özgürlük ortamının yarattığı etki ile birlikte toplumsal olaylar da sinemada dile gelmeye başlamıştır. Kırsal hayat içinde meydana gelen ekonomik daralma insanların göç etmesine yol açarak kitlelerin genellikle büyük şehirlerde yoğunlaşmasına yol açmıştır. Bu dönemde Türk sinemasında sınıfsal çatışmanın meydana getirdiği işçi sorunu, aile yapısının büyük ölçüde dağılması ve sendikalaşmaya yönelik çekilen filmler çok keskin hatlarla öne çıkmaya başlamıştır. Bu durumun sebebi dönemde Doğu ve Batı arasında kendi kimliğini arayan kültür sanat temsilcileri olmuştur. Bu temsilciler kendine has bir dil yaratmaktansa yabancı ülkelerde ortaya çıkan gerçekçilik şablonlarını taklit etmeye yönelik olmuştur (Gümüşkemer, 2018).

Türk sineması farklı koşulların meydana getirdiği şartlara göre sürekli olarak değişime uğrasa da özellikle 1960 ve 1970’li yıllarda en iyi dönemini yaşadığını söylemek mümkündür. 1960 yılında yaşanan ihtilalle birlikte ortaya çıkan özgürlükçü düşünce kapsamında sinemacıların yeni konulara yöneldiği görülmektedir. Bu dönemde ortaya koyulan filmler genellikle toplumun sorunlarına eğilmekle birlikte dönemde toplumsal gerçekçi bir bakış açısının ortaya çıkmasına da yol açmıştır. Bunun yanında toplumsal gerçekçiliğe ek olarak ortaya çıkan ulusal sinema ya da milli sinema gibi kavramların da sinema alanında etki yarattığını söylemek mümkündür. Sinema alanında sürdürülen düşünsel tartışma ortamı beraberinde ise sinemayla alakalı çeşitli yayınlar ortaya çıkmış ve çeşitli kulüpler kurulmaya başlamıştır. 1960 yılından sonra çekilen film sayısının artış göstermesi beraberinde sinemacıların farklı kaynaklara yöneldiği ve zaman içerisinde sevilen edebiyat eserlerini sinemaya uyarladıkları görülmektedir. Bu dönemde “star oyuncu” kavramı Türk sinemasında yerleşik bir olgu halini almıştır. Yine filmlerde gerçekleştirilen sansür uygulamalarının bu dönemde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Benzer şekilde çocuk filmleri ve şarkıcı filmleri gibi unsurların da 1960’lı yıllarda ortaya çıktığı söylenebilir.

1.3. Önem

1960’lı yıllarda sinemanın günlük hayattaki konumuna bakıldığında insanlar için yalnızca boş zaman geçirme eylemi olmadığı görülmektedir. İlgili yıllar içerisinde sinema en önemli sosyalleşme aracı görevini üstlenmektedir. Dönemde sinemaya gitmek ailece gerçekleştirilen bir eylem olarak görülmekte ve sinema günümüzde televizyonun bulunduğu konumda durmaktadır. Bu dönemde ortaya çıkan filmlerle toplum arasında kurulan bağın en önemli boyutu ise filmlerin içerikleri ile alakalıdır. Sinemanın içeriği, toplumun ilgili alanda öne çıkan inançlarını ve tavırlarını yansıtmaktadır (Kırel, 2005 s: 140). 1960’lı yılların sonlarına gelinmesi ile birlikte devlet desteği alınmaya başlanmış ve bu dönemde pek çok film şenliği düzenlenmiştir. Adana, İzmir, Ankara ve Antalya’da gerçekleştirilen şenliklerde seyirciye sunulan filmlerin ve sanatçıların kazandığı ödüllerle sinemada bir yenilenme dönemine girilmiştir (Kaplan, 2015 s 87). Bu dönemde yaşanan askeri müdahalelerle gelişim gösteren özgürlük ortamında sinemanın da rahatladığını söylemek mümkündür. Dönemde toplumsal sorunları odak noktası haline getiren filmler çekilmeye başlasa da, sinema dönemin koşullarından sıyrılarak kendine has bir sınır

çizmeyi başaramamıştır. Türkiye genelinde sinemanın önemi ise bu dönemde anlaşılmadığı için siyasal ve toplumsal hayattan etkilenmiş ve genellikle sansürlerle sınırlandırılmıştır. Bu yıllarda sıklıkla sansürlenene, kesilene ya da sansürünün öznel yorumu sebebiyle yasaklanan filmler görülmektedir (Pösteke, 2012 s.15- 16).

1970 yılına gelinceye dek Türkiye açısından hareketli dönemler yaşanmıştır. Bu hareketli dönem ise Türk sinemasında hareketli, değişken ve tartışmalı bir dönemin yaşanmasına yol açmıştır. Türkiye'nin ekonomik, siyasal ve toplumsal anlamda değişime uğraması sinemanın da halkın günlük hayatında daha fazla yer edinmesine yol açmıştır. 1960 yılından sonraki 20 sene içerisinde Türkiye'nin içinde bulunduğu en zor koşullarda dahi Türk sinemasının aktif bir şekilde sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Batı'da ortaya çıkan bu sanat dalının Türkiye'deki yansımalarına yoğun bir ilgi ve sevgi gösterildiği bilinmektedir. Ortaya çıkan bu ilgi temelde filmin konusunu ve anlatımını etkilerken aynı zamanda filmlere daha fazla konu olmaktadır. Dönemde ortaya koyulan filmlerin geneli halkın yaşama şekli ve alışkanlıklarını etkiler hale gelmiştir. Sinema ve halk arasında meydana gelen bu ikili etkileşim ise o dönemde çekilen ve günümüzde halen daha televizyonlarda ve festivallerde gösterilen filmlerin çıkış noktasını meydana getirmiştir. Bu filmler yalnızca seyredilmekle kalmamış üzerine kitaplar ve hatta makaleler dahi yazılmıştır. Bahse konu dönemde eser ortaya koyan sinemacılar ise Türk sinema tarihinde önemli bir değişimin ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. 1960 ve 1970 yılları arasında senede neredeyse 300'e kadar ulaşan film sayısı halkın günlük konuşmalarında kullandığı diyalogların yanında aklından çıkmayan karakterler ve konularla birlikte bir gelenek halini almıştır. 1960 ve 1980 yılları arasında çekilen filmler genellikle toplumsal gerçekçi içeriğe sahip olmakla birlikte bu dönemde göç olgusunun yanında aile yapısında meydana gelen değişimler ele alınmıştır. Sanayileşme ve kentleşme sürecinde yaşanan hızın aile üyeleri arasında meydana çıkardığı çatışmalar da dönemde incelenen konular arasında yer almaktadır. Bu kapsamda aile bireyleri arasında meydana gelen yabancılaşma ve ortaya çıkan sorunlar da sinemada etkilerini hissettirmektedir (Tugen, 2014 s.164).

Görüldüğü gibi Türkiye'nin dönemde yaşadığı ekonomik, toplumsal ve politik değişimlerin ise sinemaya çok yönlü etkileri olduğunu söylemek mümkündür. Yaşanan bütün süreçler Türk sinemasında olumlu ve olumsuz pek çok dalgalanmaya sebep olmuştur. Yeşilçam döneminin sonuna kadar sinemada süregelen tek istikrar, Türk

sinemasına dair seyircinin ilgisi şeklinde tanımlanabilir. Seyirci ve sinema arasında kurulan bağ ile birlikte Türk sinemasının senede 300'ün üstüne çıkan film üretmesi, bu sektörün her kesimden seyirciye hitap etmesine yardımcı olmuştur.



2. 1960-1970'Lİ YILLAR YEŞİLCAM ALTINÇAĞ DÖNEMİ VE SİNEMANIN KONUMU

2.1. 1960'lı Yıllarda Yeşilçam Sinemasının Doğuşu ve Toplumsal Gerçekçilik Dönemi

1960'lı yıllarda yaşanan en önemli gelişme 1961 yılında kabul edilen Anayasa olmuştur. İlgili Anayasa kapsamında ortaya çıkan ortam ile birlikte, Türk devletinin ve Türk vatandaşlarının en gelişmiş ve en uygar dönemleri yaşadığını söylemek mümkündür. Bu dönemde hukuk sınırlarının net bir şekilde çizildiği bir ortam oluşturulmuş ve bu dönemde özgür bir şekilde yaşanmaya başlamıştır. Uzun yıllar boyunca komünizmin en önemli tehlikesi olarak görülen eleştirel yaklaşımın ise bu dönemde desteklendiğini söylemek mümkündür. Toplumsal ve hatta yönetsel eleştirileri ortaya koyan sanat ürünlerini üretmeye başlayan sanatçılar ise bu dönemde bu sanat ürünlerini dağıtmaya da başlamıştır. Dönemde dünya edebiyatında yer eden klasikler ideolojik bir ayrım gözetmeksizin Türkçe'ye çevrilmiştir (Esen, 2010 s. 68). Pöstecki (2005) Türk sineması adına 1960'lı yılların bir dönüm noktası olduğunu ileri sürmektedir. Sinemanın sahip olduğu toplumsal ve kültürel etkilerin kullanılması için oldukça önemli bir noktayı ifade eden bu yıllarda toplumsal gerçekçilik kapsamında bir sinema akımının oluştuğunu söylemek mümkündür.

Türkiye'de ortaya çıkan toplumsal gerçekçilik genç yönetmenlerin, yeni yeni hareketlenen sinema ortamında ulusal bir sinema dili yaratabilmek için verdiği mücadeleyi ifade etmektedir. 1960'lı yılların ikinci çeyreğinde festivaller, kulüpler ve sinema dergilerinin o güne kadar görülmeyen bir canlılığa kavuştuğu bilinmektedir. Dönemde ortaya koyulan Türk filmleri ise Moskova, Berlin ve Edinburgh gibi festivallere katılmaya başlamış ve bu festivallerden önemli ödüller kazanmıştır. 1960 yılından sonra üretilen yerli filmlerin ise modernleşme süreci ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkilerle temellenmeye başladığı görülmektedir. 1960 yılı ile 1965 yılları aralığında varlığını sürdüren ilerici yeni orta sınıf, karakterini yansıtan toplumsal gerçekçi hareketle birlikte ulusal bir kimlik arayışına başlamıştır. Bu kimlik arayış modernlik ve geleneksellik çizgisi üzerine kurgulanmış ve bu sayede toplumsal gerçekçi harekete

çeşitli görevler yüklemiştir. Bu görevlerden birincisi, mevcut toplumsal düzenin devrimci ve nesnel bir bakış açısıyla perdeye yansıtılabilmesidir. İkinci görev ise modern ve aynı zamanda özgün bir sinema dilini oluşturabilmektir (Daldal, 2005 s.58).

1960 yılından sonraki dönemde ise Türk sinemasında farklı bir soluk ve farklı bir umut gelmiştir. Bu dönemde önceki dönemlerde tabu olarak kabul addedilen konu ve sorunların ilk kez ele alındığı ve bu ele alınının büyük bir coşkuyla gerçekleştiği söylenebilir. Sinemada sıklıkla üstünde durulan gerçekçilik ise farklı eğilim ve şekillerle ayrıntılı ve bilinçli bir şekilde ele alınmıştır. Bu durum gerçekçiliğin bilinçli yaklaşımlar kapsamında bir öz sorunu haline gelmesine sebep olmuştur. Dönemde kutsal değerlerin ve ayrımların daha fazla netleştiği görülmekle beraber bazı türlerin ve bazı değerlendirmelerin önemli sanatçılar tarafından ele alındığı da görülmektedir (Scognamillo, 2003s. 159). Türkiye'nin 1960 yılından sonra 1970 yılına kadar geçirdiği süre içerisinde meydana gelen değişimler, farklı bir kültürün ve buna bağlı bir şekilde farklı değerlerin meydana gelmesinde büyük bir role sahiptir. Dönemde kendini büyük ölçüde hissettiren sanayileşme ile birlikte gelen kentsel göç farklı olguların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Dönemde ortaya çıkan bir diğer unsur ise işçi sınıfı olarak tanımlanabilir. İşçi sınıfı ile birlikte ise Kanun tarafından tanınan sendikalaşma ve grev hakkı gibi öğeler, meydana gelen değişimin öncüsü niteliğindedir. Toplumsal yapıda ortaya çıkan bütün bu değişimler ise gazete, dergi, roman ve filmlerde kendine yer bulmuştur (Çebi, 2006 s.1-2).

Görüldüğü gibi 1960 yılında sinemada yaşanan en önemli gelişme toplumsal gerçekçilik anlayışının benimsenmesi olmuştur. Bu anlayışla beraber toplumun endişelerine büyük ölçüde ayna tutan ve toplumsal sorunları ele almaya yarayan filmler ortaya koyulmaya başlamıştır (Nasiriaghdam, 2016 s.37). 1960 yılında Metin Erksan'ın yönetmenliğinde çekilen "Gecelerin Ötesi" adlı film toplumsal gerçekçilik geleneğinin başlamasına öncü olmuştur (Teksoy, 2007s. 39). Bu filmi takiben Duygu Sağıroğlu, Lütfi Akad, Halit Refiğ ve Ertem Göreç gibi isimler toplumsal gerçekçilik akımına bağlı filmler çekmeye başlamıştır.

Bu yıllarda ortaya çıkan mücadeleci ruhun, yönetime yapılan 27 Mayıs müdahalesi ile başladığını söylemek mümkündür. Çıkmaza giren demokrasiye müdahale şeklinde algılanan bu hareket sonrasında aydınlardan oluşturulan kurucu meclise 1961 Anayasası

hatırlatılmış ve bu süreçte eleştirel yaklaşımların önü açılmıştır. Yeni Anayasa ile birlikte farklı düzenlemelerin getirildiği bu ortam sinema alanına da büyük ölçüde etki etmiştir. 1960'lı yıllarda yaşanan gelişmelerle birlikte Türkiye'de sinema üstüne farklı bir düşünce yapısının oluştuğunu söylemek mümkündür. Bu kapsamda sinemanın hangi konuları nasıl anlatması gerektiğine dair sorular Türk sinemasının özgünlüğü kapsamında değerlendirilmiştir. Bu özgünlük de dönemde toplumsal gerçekçi filmlerin ve ulusal sinema gibi oluşumların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sinemada farklılaşan bu düşünsel boyuta ek olarak 1950 yılından sonra ortaya çıkan halk ve sinema yakınlığının 1960'larda zirveye ulaştığı bilinmektedir. Farklı bir şekilde ifade etmek gerekirse bu yıllarda ticari bir sinema anlayışı ortaya çıkmış ve üretim son hızla sürdürülmeye başlamıştır (Kuyucak Esen, 2010 s. 64-74). 27 Mayıs'ın yarattığı ortam şartları Türk Sinemasında "Toplumsal Gerçekçiliğin" ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu konu ile ilgili ortaya çıkan ilk film ise Metin Erksan'ın "Gecelerin Ötesi" filmi olmuştur (Cevizoğlu, 200 s.152).



Şekil 1. Metin Erksan "Gecelerin Ötesi" Film Afişi, 1960 (Wikipedia, 2023f).

1961 yılında kabul edilen Anayasa ile birlikte Türkiye İşçi Partisi, Anayasaya aykırı gördüğü sansürü kaldırabilmek için Anayasa Mahkemesi'ne dava açmıştır. Bu davada

basın özgürdür ve sansürlemez hükmüne karşın farklı konularda sansürün korunmadığı ve dolayısıyla da ilgili sansürün Anayasaya aykırı olmadığı savıyla birlikte ileri sürülen karşı görüş reddedilmiştir. Bu reddedişe rağmen, sinemanın gelişebilmesi adına gereken manevi ortam oluşmuştur (Onaran, 1999 s. 102). 1960'larda yaşanan tüm bu değişimler ve su üstüne çıkan toplumsal sorunların sinema adına paha biçilmez bir hazine olduğunu söylemek mümkündür. 1960'tan sonra çalışmaya başlayan yeni sinemacıların neredeyse tamamı ortaya çıkan bu toplumsal sorunlara el atmaya başlamış ve filmlerin temel odağı bu toplumsal sorunlar haline gelmiştir (Özön, 1995 s. 243).

1960'lı yılların başında kurulan ve 1970'lere kadar hızlı bir şekilde çoğalan sinema kulüpleri ise bu dönemde bir konfederasyonla birleştirilmiş ve tek bir çatı altına toplanmıştır. Konfederasyonun üyesi olan kulüplerin tamamı ise Sinematek Derneğinden almış olduğu destekle birlikte filmleri pek çok şehirde göstermeye başlamıştır. Bu gösterilen filmlerin çoğu yabancı film olsa da az sayıda Türk filminin de gösterime girdiği bilinmektedir. 1940'lı yıllardan sonra Türk Sol'unun ideolojiyi ele aldığı bilinmekle birlikte Türkiye'de sosyalist hareketin 1960'lı yıllardan sonra değişikliğe uğradığını söylemek mümkündür. 12 Mart 1971 muhtırasından sonra dağılan Sinema Kulüpleri Konfederasyonu ile birlikte Türk aydınları Türkiye'nin kendine has toplumsal bir yapıya sahip olduğu görüşünden yola çıkmış ve buna bağlı olarak Türk toplumunda sınıfların olmadığı sonucunu halka benimsetmeye çalışmıştır. Ortaya koyulan bu anlayış ise sinemacıları toplumcu gerçekçilikten çıkararak Yeşilçam melodramlarına doğru yönlendirmiştir (Kaymal, 2020 s. 386-387). Ayça (1996), Anadolu'da hızlı bir şekilde yaygınlaşan sinemanın bu denli benimsenmesinin en önemli sebebinin Yeşilçam'ın ortaya çıkması olduğunu ifade etmiştir. Bu bağlamda Yeşilçam'ın hedef kitlesi taşra insanı olarak da ifade edilebilir. Dolayısıyla Yeşilçam, Türk sinemasının kırsal dönemi şeklinde de tanımlanmaktadır.

Türk sinemasında Yeşilçam döneminin başlangıcına bakıldığında Demokrat Partinin iktidara gelme sürecine karşılık geldiği görülmektedir. Yeşilçam ile Demokrat Parti arasında organik bir işbirliğinden ziyade konjonktürel bir beraberlik ve koşulun bulunduğunu söylemek mümkündür. Demokrat Partinin iktidara gelmesiyle birlikte ortaya çıkan ekonomik, kültürel ve siyasal oluşumlar temelde Yeşilçam sinemasının oluşumunu şekillendirerek önemli bir kaynak halini almıştır. Yeşilçam'ın ortaya çıkış

sürecinde etki yaratan bir diğer süreç ise Türkiye'nin kentleşmesi beraberinde kırsaldan kente yapılan göçler olmuştur. Bu göçler neticesinde ortaya çıkan etkiler Yeşilçam'ın en önemli konusu haline gelmiş ve kentleşme çabasında meydana gelen dönüşüm halkın bağını güçlendiren bir yapı olarak değerlendirilmiştir (Çelik, 2010 s.32).

1960 ve 1970'li yılların ilk yarısında etkinliğini büyük ölçüde sürdüren Yeşilçam, Türk sinemasının seyirciyle kurduğu ilişki açısından en yoğun yaşanan dönem olarak tanımlanabilir. Bu dönemde Türk sineması halkla iç içe olmanın yanında farklı film yapım şirketlerinin de ortaya çıkmasına yol açmıştır. Aydınlar tarafından sıklıkla geliştirilen Yeşilçam Sineması, Türk sinemasının popüler yanı olmuştur. O dönemde Türk sinemasının belkemiği Beyoğlu haline gelmiştir. Lütfi Akad o yıllarda Beyoğlu'nun film sektörü açısından bir çarşı niteliğine sahip olduğunu ileri sürmektedir. Yapımcılar dönemde, Beyoğlu'na davet ettiği yönetmenler, oyuncular, senaryo yazarları ve çevre sinemacıları ile birlikte Yeşilçam Sokağı'na gelerek farklı işlere imza atmayı amaçlamıştır. Yine set işçilerinin ve iş bekleyen figüranların da vakit geçirdiği alanlar bu sokakta kurulmuştur (Akad, 2004 s.22). Bütün bunlara ek olarak Yeşilçam, dönemde ortaya koyulan gişe odaklı film üretim anlayışına ve bu bağlamda ortaya çıkan sinema ve seyirci ilişkisine verilen, günümüzde kavram haline gelmiş bir isimdir.

Yeşilçam sinemasının hedef kitleye uygun özelliklere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Sivas Gülçur (2016), Yeşilçam'ın en önemli özelliklerinden birisinin gelenekselden uzaklaşmayan anlatı yapısı olduğunu öne sürmektedir. Bu bağlamda Yeşilçam filmleri görsellikten ziyade işitsel bir yapı formuna sahip olarak kabul edilebilir. Benzer şekilde Güleriyüz (1996) de konuya dair Türk filmi olarak tarif edilen film üslubunun kabul görmesi gerektiğini öne sürmektedir. Ayça (1996) bu noktada Yeşilçam'ın oldukça popülist bir sinema hareketi olduğunu ileri sürerken, Yeşilçam filmlerinin geleneksel ve kültürel yapıya eklendiğine de ifade etmektedir. Ayça'ya göre Yeşilçam kendinden önce bir halk eğlencesi olarak kurgulanan masal, destan ve orta oyunu anlatıcılığının geleneklerini harmanlayarak bunu sürdürmeye çabalamıştır.

Yeşilçam kavramının, dönemin aydınları ve yazarlar tarafından eleştirel bir şekilde kullanıldığını söylenmek de mümkündür. Yeşilçam kavramı temelde popüler sinema üretiminin yanında kendine has yapım anlayışını da tanımlamaktadır. Meydana gelen tartışmalar ise sanat sineması ve popüler sinema tartışması halini almıştır. 1960'lı yıllarda

halkın istediğine odaklanarak film üretmeyi amaçlayan yapımcılar, sinemada nitelikli ürünlerin sunulması gerektiğini savunan sinema aydınları sıklıkla tartışma yaşamıştır (Kirel, 2005 s.181). Bu tartışmalar kapsamında Yeşilçam, kendine özgü ve yazılı olmayan kalıplar ve kurallar belirlemiş aynı zamanda her filmde bunları uygulamaya gayret etmiştir. Kuralların temelinde yer alan ölçüt ise ortaya koyulan filmi halkın sevmesine ek olarak halkın beklentisine ve kültürüne yönelik eserlerin ortaya koyulabilmesidir. Yeşilçam tamamıyla halkın isteklerini gerçekleştirebilmek için para kazanmış ve ticari bir yapı halini almıştır (Ayça, 1996 s.139).

Oran (1996) ise Yeşilçam filmlerini Keloğlan masallarına benzetmiştir. Masallarda Keloğlan'ın genellikle yoksul ve zavallı olduğu göz önünde tutulduğunda filmin genelinde zavallı ve yoksul bir imaj çizdiğini söylemek mümkündür. Halkın büyük çoğunluğu ise kendi yalnızlığını ve yoksulluğunu temsil ettiğinden Keloğlan'da kendini bulmaktadır. Kendini bulamayanlar ise onunla derin bir bağ kurarak filmin sonunda ortaya çıkan mutlu sonla umutlanmaktadır.

1960'lı yıllarda öncülüğünü Lütü Akad, Halit Refiğ ve Metin Erksan'ın yaptığı ulusal sinema anlayışı sürdürülmüştür. Bu sinema özel toprak mülkiyetini ele alan Batı ile, miri toprak mülkiyetini ele alan Türk toplumu arasında temel bir anlayış farkının olduğu tezinden yola çıkarak oluşmuştur (Kaymal, 2020 s.386-387). Halit Refiğ dönemde görsel değerlere en fazla özen gösteren denemeleri ortaya koymuştur. Bu bağlamda toplumsal konuların ağır bastığı “Şehirdeki Yabancı” (1963) ve “Şafak Bekçileri” (1963) adlı eserlerinin oldukça önemli olduğunu söylemek mümkündür.



Şekil 2. Halit Refiğ "Şafak Bekçileri" Film Afişi, 1962. (İMDB, 2023).

Bu yılların sonlarına doğru Batılı yaşam tarzına özenen zenginlerin büyük ölçüde yozlaşmasına dair konular ele alınmaya başlanmıştır. Bu dönemde ulusal sinema düşüncesi, Yeşilçam sinemasının bir halk sanatı olduğuna dair düşünceleri öne sürmekte ve Batılılaşmanın değil yerelleşmenin benimsenmesi gerektiğine odaklanmaktadır. Yine bu dönemde ulusal sinemacılar, Türk sinemasının Batı etkisinden kurtulduğunda gerçek anlamda bağımsızlaşacağını öne sürmektedir (Maraşlı, 2010 s .109-110).

Ancak Sinematek Derneği bu dönemde sinemanın evrenselliğine ışık tutmayı amaçlayarak, bu sanatın Batılı perspektifle ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Dernek üyesi sinemacılara göre iyi bir filmin ortaya koyulması yalnızca Batılı filmlere benzeyerek mümkün olmaktadır. Ancak farklı görüşler Batı'nın gerçeklerinin Türkiye gerçekleriyle farklı olduğunu öne sürmekte ve Türk seyircisine anlatılması gereken en önemli konuların Türk gerçekleri olduğunu ifade etmektedir (Hristidis, 2007 s.184). Özellikle Halit Refiğ tarafından öne sürülen bu görüşün bilimsellik kazanabilmesi için

dönemin sol tartışma başlıkları referans alınmış ve Asya Tipi Üretim Tarzı (ATÜT) kavramına odaklanılmıştır. Benzer şekilde ulusal sinema anlayışını öne süren ve bunu büyük ölçüde şekillendiren en önemli aktörlerden birisi de Kemal Tahir olmuştur (Aydın, 1997 s. 18). Eserlerinden pek çoğu sinemaya aktarılan sanatçının tezlerinden ve düşüncelerinden etkilenen Refiğ, ulusal sinema kavramının ortaya çıkmasına çalışmıştır. Bu kapsamda yazdığı bütün yazılar ise Ulusal Sinema Kavgası adıyla bir kitapta toplanmıştır (Kaymal, 2020 s.388). Kemal Tahir genel olarak Türkiye’de sınıf ve sınıf ayrımı olmadığını öne sürmekle birlikte Türkiye’nin Batı gibi bir tarihi de olmadığı üzerinde durmaktadır. Bu bağlamda Kemal Tahir devleti ve ona bağlı olan egemen sınıfı kutsamıştır. Bu kutsiyete bağlı bir şekilde de ulusal sinemacıların Yeşilçam’ı kutsadığını söylemek mümkündür (Aydın, 1997 s. 18).

Türk sinemasının verimliliğinin en üst noktasına vardığı bu yıllarda renkli filmler üretilmeye başlanmış ve Metin Erksan’ın yapımcılığını üstlendiği 1963 “Susuz Yaz” filmi uluslararası ödül alan ilk Türk yapımı olmuştur. 1967 yılından sonra piyasada hakimiyetin renkli filmler tarafından ele alındığı bu dönem içerisinde Türk sineması, ABD sinemasının önüne geçmiştir. Tüm bu gelişmeler kapsamında pek çok yeni ve genç yapımcı ortaya çıkmıştır. Yeşilçam döneminde 1960’lı yılların ortalarında Türk sinemasının 241 filmle dünya film üretimi sırasında dördüncü sırayı aldığı bilinmektedir. Bu dönem yapım, üretim ve dağıtım gücü açısından da Türk sinemasının altın çağı olarak nitelendirilmektedir (Bulovalı, 2023).



Şekil 3. Metin Erksan “Susuz Yaz” Afişi, 1963 (Wikipedia, 2023a).

Yeşilçam sineması genel olarak sosyal eşitsizliklerin yanı sıra göç, yoksulluk, gecekondulaşma ve Batı özentisi yaşam tarzının ne kadar yozlaşmış olduğuna dair filmler ortaya koymuş ve toplumsal sorunların tamamını da bu filmlerle dile getirmeyi amaçlamıştır. Yeşilçam melodramlarında abartılan zengin kız ve fakir oğlan arasında süregelen imkansız aşk konuları dahi sosyal ekonomik eşitsizliklerle toplumda ortaya çıkan travmaların dışa vurumu niteliğindedir. Dolayısıyla bu dönemde ortaya koyulan pek çok yapımın belli bir perspektiften sosyalist sayılabileceğini söylemek mümkündür. Ancak bu dönemde Türkiye’de solun tek tip, merkezîyetçi ve korporatist bir yapıya sahip olmasına yol açan Kemalizmin tüm etkilerinin sinemaya da yansıdığı görülmektedir. Türk siyasetinde net bir şekilde vurgulanan “komünizm gelecekse biz getiririz” inancı ekonomik, sosyal ve siyasi sorunların dile getirilmesi tekelinin yalnızca Yeşilçam’a ait olduğu şeklinde algılanmıştır. Bu dönemde Yeşilçam’ı toplumdan uzak ve sürekli olarak aynı konulara odaklanan bir sinema olarak ele alan düşünce onu küçümseyerek ötekileştirmeye çalışmış ancak Yeşilçam’ın tüm bunların ötesinde bir anlayışa sahip olduğu düşünüldüğünde tüm bu eleştirilere baş kaldırılmıştır. Çünkü temelde aşk gibi bireysel

duygulara dayanan Yeşilçam sinemasının toplumsal yapıya eleştiriler getirdiği pek çok film olduğu görülmektedir (Kaymal, 2020 s. 386-387).

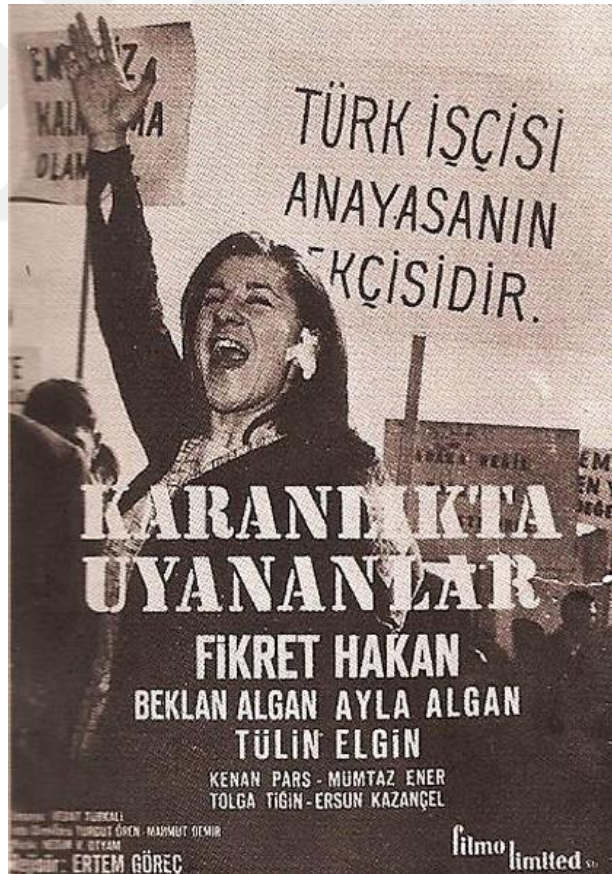
27 Mayıs darbesinden sonra ortaya çıkan ve inşaat yolsuzluğunun günümüzde ortaya çıkan arazi mafyalığının başlangıç yılları olduğunu ifade eden “Otobüs Yolcuları” adlı film Yeşilçam’ın başyapıtları arasındadır. Aşağıda afişi yer alan 1960 yılında Vedat Türkeli tarafından yazılan ve Ertem Göreç tarafından yönetilen filmin başrol oyuncularları Türkan Şoray ve Ayhan Işık olmuştur. Filmin konusu temel olarak bir aşk hikayesi olarak nitelendirilebilir. Oldukça aydın bir otobüs şoförü olan Kemal, sürekli yolcularından üniversite öğrencisi Türkan Şoray’la ilgilenmektedir. Kızın babası mahalle halkını sürekli sömürmeye çalışan bir müteahhittir. Bununla birlikte Kemal, ezilen fakir mahalle halkıyla beraber sömürülere karşı bir baş kaldırı yapmaktadır. Sevddiği kızın babasına karşı dahi gerçekleştirilen bu baş kaldırı, dönemin sorunlarına dair bir duruşu göstermektedir (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2023).



Şekil 4. Ertem Göreç, “Otobüs Yolcuları” 1961 (Wikipedia, 2023d).

Dönemde içinde bulunan durum sorgulanarak sürekli bir itiraz durumu ortaya çıkmaya başlamıştır. Yöntemi başı ya da sonu ne olursa olsun bu dönemin en önemli özelliğinin itiraz olduğunu söylemek mümkündür. Dünya genelinde etkilerini hissettiren 1968 dalgası sonrasında Türkiye’de de ciddi değişiklikler meydana gelmiş ve bu dönemde sosyal gelişmeler ekonomik gelişmelerin önüne geçmiştir. Yaşanan bu gelişmeler ise Türk sinemasında etkilerini net bir şekilde göstermiştir.

Bu konular ışığında Ertem Göreç tarafından beyaz perdeyle buluşturan “Karanlıkta Uyananlar” filmi hem sendikalaşma hakkından söz etmekte hem de grevle birlikte elde edilecek haklar üzerinde durmaktadır. Film aynı zamanda kapitalizmin gerçekleştirdiği sömürüler karşısında ezilen emekçinin zaman içerisinde nasıl bilinçlendiği üzerinde de durmaktadır. Dolayısıyla filmin dönemin özelliklerini net bir şekilde ortaya koyduğunu söylemek mümkündür (Çebi, 2006 s.139).



Şekil 5. Ertem Göreç "Karanlıkta Uyananlar" Film Afişi, 1964. (Wikipedia, 2023g).

Filmde meydana gelen engellere karşı birlik ve beraberliğin oluşturulması durumunda bütün zorlukların giderilebileceği üstünde durmaktadır. Aynı zamanda film, kanun tarafından kendine tanınan doğal hakların farkına varıldığı ve bu haklardan istifade edildiği durumda işçilerin pek çok özgürlüğe kavuşacağını savunmaktadır (Kasım ve Atayer, 2012 s.26).

2.2. 1970’li Yıllarda Sinemanın Konumu

1970’li yıllardan sonra dünyada yaşanan siyasi gelişmelerin etkisi ile Türkiye’de de sol ve sosyalist söylemlerin öne çıktığı bir dönem yaşanmıştır. Uzakdoğu’da yaşanan Vietnam Savaşı, ABD’de süren anti militarist hareketlerin yanı sıra dünya genelinde sürdürülen öğrenci hareketleri gibi pek çok faktör Türkiye’de de sosyalist ideolojinin güçlenmesine yol açmıştır. Bölgesel ve yerel siyasette 1970’lerde oldukça çalkantılı bir dönemin yaşandığını da söylemek mümkündür. 1970 yılının ortasında başlayan işçi hareketleri ışığında ülkenin bütününe yayılan siyasi huzursuzluk Türk Silahlı Kuvvetleri’nin (TSK) 1971 yılında hükümeti devirmesine öncü olmuştur. Bu hareketin bir diğer sebebi ise üniversitelerde ortaya çıkan Amerika karşıtlığı üstünden sürdürülen sol hareket olarak da ifade edilebilir (Ahmad, 1996 s. 258-261). Bu dönemde askeri darbenin gölgesinde sürdürülen siyaset döneminde siyasetçilerin İslamcı, sağ ve sol gibi farklı politik söylemlere ayrılmasına da yol açmıştır.

Dünya genelinde olduğu gibi Türkiye’de de 1970’lerde yükselişe geçen sol hareket, legal ve illegal örgütlenmelerin ortaya çıkmasına da yol açmıştır. Bu örgütlenmeler sürekli olarak kendi arasında bir rekabet içerisine girmiş ve pek çok popülist söylem ortaya çıkmıştır. Ecevit dönemi olarak da adlandırılan bu dönemde Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) kitlesel bir destekle iktidara gelmiştir. 1977’de CHP’nin iktidara gelmesi ile birlikte düzen değişikliği programı kapsamında devletçi söylemlerin bir kenara bırakılmasına çalışılmıştır. Bu program kapsamında geniş özgürlüklerin önünü açacağı tahmin edilen CHP oldukça aydın bir parti olarak meydana çıkmıştır. Seçim sonrasında iktidara gelen CHP özüne dönmüş ve devlet partisi modelini sürdürmüştür. Türkiye’de bir özgürlüğün önünün açılması temelde toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması ve gelir dağılımında ortaya çıkan eşitsizliklerin ortadan kaldırılabilmesi gibi demokratik talepler sol ile ilişkilendirilmiş ve bununla beraber sol siyasal akımlar dinsizlikle bir tutulmuştur.

Bütün bu gelişmeler de demokratik taleplerin olumsuz bir hal almasına yol açmıştır (İpek, 2021 s. 43).

1960'lı yıllarda Türk sinemasında ortaya koyulan filmler seyirci, yapımevi, sinema kulüplerinin artışı ve sinema salonları gibi toplumsal konulara eğilen sanatsal ve siyasal filmler olmuştur. 1970'li yıllara gelindiğinde ise bu tablo değişikliğe uğramış ve ana akım sinemada arabesk filmlere ek olarak erotik filmler de bir furya olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Yaşanan gelişmelerin neticesinde klasik sinema seyircisinin çok geniş bir kitlesini meydana getiren ve sinemayı aile sineması olarak tanımlamaya imkan veren kadınlar da sinemadan uzaklaşmıştır. 60'ların ortalarında sanat değeri daha yüksek olan filmler ortaya koyan yönetmenler dahi 1970'lerde piyasa filmleri üretmeye başlamıştır (Lüleci, 2020 s. 505-506).

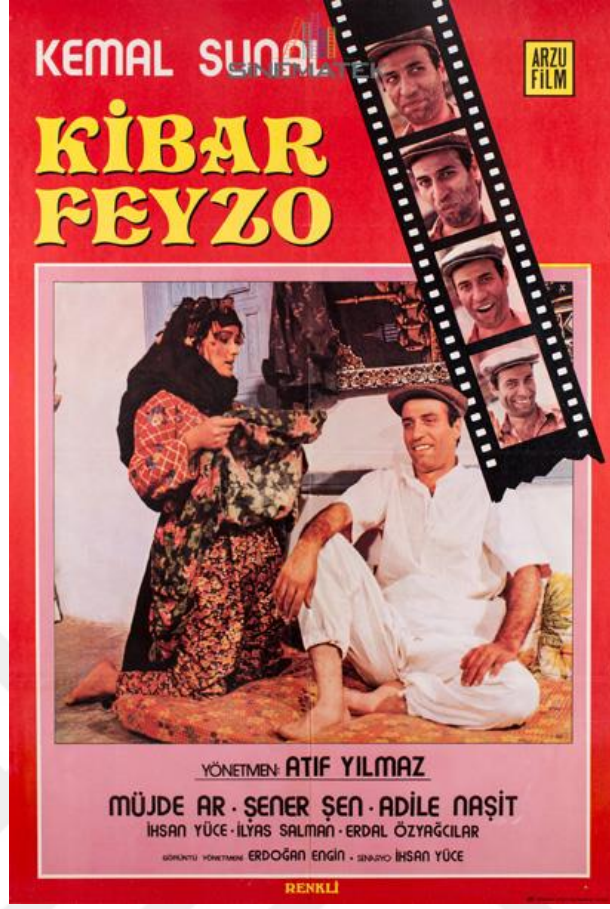
Türk sinema tarihine bakıldığında politik filmlerin toplumsal meselelere her daim yakın olduğu ve bu meseleler kapsamında günümüze gelinceye dek pek çok filminin çekildiği görülmektedir. Bu filmlere dair ortaya koyulan eleştirilerse sinemacılar arasında büyük bir yer tutan dergiler tarafından ele alınmış ve hatta pek çok senarist ve yönetmen tartışma çıkardığı dergilerde sinemanın gündemine oturmuştur. Toplumsal problemleri sinema sanatıyla harmanlayarak beyazperdeye yansıtan bütün senaryolar ise politik filmler olarak adlandırılmış ve siyasetin hemen hemen bütün alanlarını eleştirmiştir. 1970'li yıllarda Yeşilçam'da siyasi mesajların yer aldığı senaryoların da çekilmeye başladığı söylenebilir. Yeşilçam'ın en önemli isimlerinden biri olan Yılmaz Güney'in yapımcılığını üstlendiği "Umut" filminden sonra 1971 muhtırası baskıları Güney'in tutuklanmasına yol açmıştır. Bu tutuklanma sol söylemin sinemada çok daha fazla etkinleşmesine yol açmıştır. Yılmaz Güney'in sinemanın dışında da etkin bir şekilde politize olması, dönemin en önemli politik sinemacılarından olmasına yol açmıştır (Ergün, 1978 s. 250-251).

1970'li yılların ortalarında ana akım Türk sineması ile alakalı öne çıkan bir diğer tür ise arabesk filmlerdir. Bu yıllarda köyden kente yapılan göçlerin yoğunlaşması şehirde yeni bir sosyal grubun oluşmasına yol açmıştır. Anadolu'nun farklı yörelerinden kentlere göç eden insanlar kendi kültürünü muhafaza edememenin yanı sıra kentin kültürüyle de içselleşmemektedir. Bu durum neticesinde yeni bir alt kültürün oluştuğu görülmektedir. Ortaya çıkan bu yeni sosyal kültürün bir yansıması şeklinde kendini gösteren arabesk müzik ise tam olarak bu dönemde ortaya çıkmış ve gelişen kitle iletişim araçlarıyla

birlikte oldukça geniş kitlelerde kendine yer bulmuştur. Türk sineması, meydana gelen bu sosyal ve kültürel olaya duyarsız kalmayarak evine kapanan sinema seyircisini sinema salonlarına çekebilmek için dönemin popüler şarkı ve şarkıcılarını beyazperdeye taşımayı amaçlamıştır. Bu kapsamda ortaya koyulan arabesk filmler, popüler şarkıcıları beyazperdeye getirerek sinemadan uzaklaşmış olan seyircinin büyük bir kısmını geri kazanmayı amaçlamıştır (Lüleci, 2020 s. 506-507). Dönemde ortaya koyulan bütün filmler sinema seyircisinin 1960'lı yıllarda tanıdığı melodramların şarkılı bir sunumu niteliğindedir.

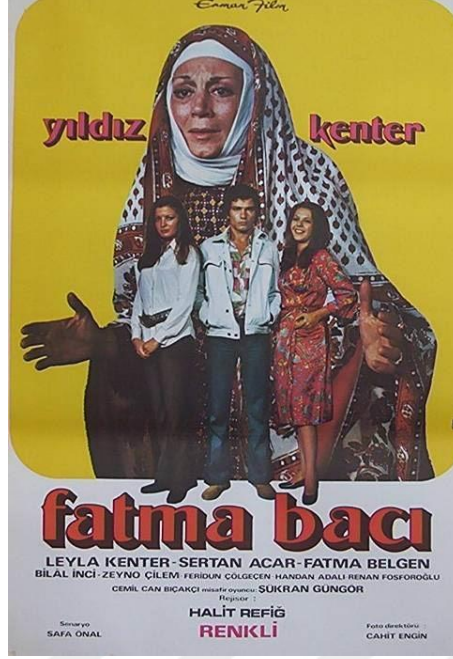
Türkiye’de süregelen politik meseleler kadar toplumsal meselelerin de sinema filmlerinde sıklıkla ele alındığı görülmektedir. Özellikle köylerden kentlere yapılan göçler, lokal gruplaşmalar, yoksulluk ve gecekondulaşma gibi tüm konular Türk sinemasında toplumsal meseleler olarak ele alınmış ve beyazperdeye aktarılmaya çalışılmıştır. 1970’li yıllarda sinema yalnızca beyaz perde de değil aynı zamanda sinema temalı dergilerde de toplumsal sorunları dile getirmeyi amaçlamıştır. Bahse konu dergilerden en çok bilinenlerinden olan 1974 tarihli “Gerçek Sinema Dergisi’nde” Türkiye genelinde gösterime gelen filmler ele alınmıştır. Dergide aynı zamanda gösterime giren filmlerin toplumsal boyutu ve bu boyuta dair temel tartışma konuları da değerlendirilmiştir. Türk sinemasının en ünlü yönetmenleri ilgili dergilerde sinemayla bağdaştırılan sınıfsal meseleleri ele almıştır. Örneğin dönemde Ertem Eğilmez’in Türkiye’de toplumsal bir sınıflaşma olmadığına yönelik yaptığı açıklama Yılmaz Güney’in hedef haline gelmesine yol açmış ve bu dönemde ciddi tartışmalar ortaya çıkmıştır (İpek, 2021 s. 45).

Dönemde ortaya çıkan toplumsal sorunlara dair eleştirileri içeren filmlerin pek çok örneği bulunmaktadır. Örnek olarak İhsan Yüce tarafından yazılan ve Atıf Yılmaz tarafından yönetilen 1978 “Kibar Feyzo” filmi temelde bir komedi filmi olarak algılsa da içerdiği toplumsal mesajlarla birlikte dönemin en önemli filmlerinden birisidir. Komünizme karşı dönemde alınan önlemlere dair yapılan eleştiriler filmde alt mesaj olarak sunulmuştur. Bununla birlikte Şener Şen’in "Ula şurada 141 142 başsınız!" ifadesi dönemin Türk Ceza Kanunu’nda yer alan 141 ve 142. maddelere yaptığı bir eleştiriye nitelemektedir. Film genel perspektiften değerlendirildiğinde ağalık düzenine dair sınıfsal söylemlerin ciddi şekilde eleştirildiği aynı zamanda kadının meta haline getirilerek satılmasına yönelik oldukça sert bir bakış açısı getirildiğini görmek mümkündür.



Şekil 6. Atif Yılmaz “Kibar Feyzo” Afişi, 1978 (Wikipedia, 2023b).

1970’lerin ilk yarısında ulusal sinema akımına mensup olan yönetmenlerin film üretimine devam ettiğini söylemek mümkündür. Halit Refiğ tarafından yönetilen 1972 yapım “Fatma Bacı” dönemdeki en önemli ulusal sinema örnekleri arasında yer almaktadır.



Şekil 7. Halit Refiğ “Fatma Bacı” Afişi, 1972 (Wikipedia, 2023h).

Yine benzer şekilde Lütü Akad tarafından 1972 yılında yönetilen “İrmak” adlı film de ulusal sinemanın en önemli örnekleri arasında yer almaktadır.



Şekil 8. Lütü Ömer Akad “İrmak”, 1972 (Wikipedia, 2023c).

Atıf Yılmaz’la Lütü Akad içerikten ziyade biçime önem verdiğinden ulusal sinemacılar­dan bazı açılardan ayrılmaktadır. Bu iki yönetmenin en önemli filmleri olan 1973 yapımı “Gelin”, 1973 yapımı “Düğün” ve 1974 yapımı “Diyet” bu dönemde çekilen en önemli filmler arasında yer almaktadır. Göç olgusunu ele alarak toplumsal gerçekçi bakış açısını öne çıkarmaya çalışan bu filmler, göç sonrasında ortaya çıkan sosyal ve kültürel değişimlere odaklanmaktadır. Bu değişimler kapsamında ortaya çıkan problemlerin ele alındığı filmlerin olay örgüsü göçün yol açtığı çatışmalara ve gerilimlere bağlı bir şekilde geliştirilmiştir (Kara, 2020). Yine en önemli yönetmenlerden olan Duygu Sağıroğlu ve Atıf Yılmaz sektörün içinde bulunduğu olumsuz durum sebebiyle piyasa filmlerine yönelmek durumunda kalmıştır. Halit Refiğ ve Metin Erksan’ın bu dönemde TRT için televizyon filmleri çektiği de bilinmektedir (Lüleci, 2020 s. 507).



Şekil 9. Lütü Ömer Akad, “Gelin”, 1973, “Düğün”, 1973 ve “Diyet”, 1974 Afişleri
(Kara, 2020).

18. ve 19. yüzyıllarda Batı dünyasının etkin bir şekilde yaşadığı sanayileşme dönemi Türkiye’de biraz geç yaşandığından, dönemde ortaya çıkan acılar Türkiye’ye daha geç gelmiştir. Bu geç kalmışlık sebebiyle kurumsallaşmanın yarattığı sorunlar günümüzde halen daha sürmektedir. Bu sorunlar arasında olumsuz çalışma koşulları, sendikalaşmaya olumsuz bakış, iş güvenliğinde yaşanan eksiklikler ve iş yerinde patronla kurulan olumsuz ilişkiler sayılabilir. Bütün bu toplumsal konuların yer verildiği sinema filmleri

ise çoğu zaman bir güldürü şeklinde ele alınmakta ancak ele aldığı konuları büyük ölçüde eleştirmektedir (Şimşek ve Kavak, 2022).

2.3. Yeşilçam Sinemasının Dinamikleri

Yeşilçam'ı Yeşilçam yapan dinamiklerin doğru bir şekilde analiz edilebilmesi için öncelikle Yeşilçam'da endüstriyel yapının değerlendirilmesi, ardından da Yeşilçam'da anlatı yapısıyla sinema ve seyirci arasındaki ilişkinin doğru bir şekilde anlaşılması gerekmektedir. Geçmişten günümüze sinema, bir sanat dalı olma özelliğinin yanında aynı zamanda bir endüstri olma özelliğini de taşımaktadır. Şener (1970) ortaya çıkan bu durumu anlatırken özellikle ekonomisi gelişmemiş ülkelere dikkat çekmiştir. Bu ülkelerde sinema yapımcısının kapitalizmin başlarında ortaya çıkan kapitaliste benzediğini ifade etmektedir. O dönemde kapitalist, üretimle alakalı teşebbüs ve kapitale hakim olma özelliğini taşıyarak hem sermaye koyanı hem de teşebbüs edeni nitelemektedir. İşte Şener, sinema endüstrisini de tıpkı bu düzene benzetmektedir (Şener, 1970 s. 107). Burada yola çıkıldığında Yeşilçam döneminde hakimiyet süren yapımcı tipleri incelendiğinde bu yapımcıların iki ayrı şekilde kategorize edilebileceği söylenebilir. Bunlardan ilki sinemaya kapital yani sermayeyle girenler, diğer grup ise sinemaya emekçi olarak sonradan girip yapımcı olanlardır (Şener, 1970 s.108). Bununla birlikte Yeşilçam sinemasında hakimiyet süren yapımcıların çok büyük bir kısmının sinema kökenli kişiler olmadığını söylemek de mümkündür. 1960'tan sonraki yıllar film yapımcılığının güç kazanabilmesi için büyük fırsatlar tanısa da bahse konu fırsatların yeteri kadar değerlendirilemediği ve sinemadan elde edilmiş olan gelirlerin tekrar sinemaya yönelik bir şekilde kullanılmadığını söylemek mümkündür. Bu durumun en önemli sebebi sinemacılığın karlı bir endüstri olmasına nazaran karın minimumunun yapımcıya kalmasıdır. Bu durumun sebebi ise özellikle Türk sinemasının oldukça yanlış bir ekonomik strateji üzerine kurgulanmasıdır (Sivas Gülçur, 2020).

Yeşilçam dönemine bakıldığında film yapımından elde edilmekte olan gelirin en büyük kısmının oyunculara ayrıldığı görülmektedir. Özellikle yıldız oyunculara ayrılan bu pay yönetmen ve senarist için oldukça olumsuz bir tablo çizmektedir. Bununla birlikte yıldız oyuncular filmde canlandırmış olduğu tiplere ve film ölçüsüne dair istediği her şeyi kabul ettirme özelliğine de sahiptir. Bu açıdan da yönetmen ve senaryo yazarlarının zor durumda kaldığını söylemek mümkündür. Görüldüğü gibi yıldız sistemi filmin mali

dengeğini büyük ölçüde etkileyen faktörler arasında bulunmaktadır (Şener, 1970 s.110). Senaryo ile alakalı fikir üretme konusunda ise pek çok kısıtlama olduğu söylenebilir. Dönemin Sansür Denetleme Kurumu senaryolarla ilgili ciddi kısıtlılıklar getirirken, işletmeciler tarafından ısmarlanan hikayeye göre yazma zorunluluğu da senaristleri sıkıntıya sokmaktadır. Yeşilçam'da yönetmenliğin ise temelde usta ve çırak ilişkisine dayandığı görülmektedir. Lonca yapısına benzetilen bu yapı feodal bir yapıyı ifade etmekle birlikte sinemada da sıklıkla karşılaşılan bir düzeni tanımlamaktadır (Öztürk, 1985 s. 16)

Yeşilçam'ın bu denli büyümesinin en önemli sebeplerinden bir diğeri ise sahip olduğu anlatı yapısıdır. Güleriyüz (1996) Türk filmi diyerek özetlenen sinema şeklinin varlığının kabul edilmesi gerektiğini öne sürmektedir. Bu bağlamda öne çıkan Yeşilçam filmleri ise görselden ziyade işitile dayanan bir yapı şeklinde değerlendirilebilir. Yeşilçam filmlerinde görüntüden ziyade diyalogların ağırlıklı bir şekilde kullanılması, Türk insanının sahip olduğu sözlü kültür geleneğinden doğmaktadır. Geçmiş dönemlerde de sıklıkla kullanılan meddah, ortaoyunu ya da Karagöz gibi ürünlerin etkisinin yanında pek çok edebiyat ürününün de Yeşilçam'a beslediğini söylemek mümkündür. Ayça (1996) bu konuyla ilgili Yeşilçam'ın kendinden önce var olan anlatıcılık geleneğini sürdürmeye çalıştığını ileri sürmektedir. Bununla birlikte Yeşilçam'da senaryo yazarı görevi yapan Oran (1996) ise Yeşilçam çoğu zaman film kahramanlarının geçmiş dönemde sevilen masal kahramanlarına dayandığını da ifade etmektedir.

Yeşilçam'daki filmlere bakıldığında özellikle tür filmlerinin dikkat çektiği görülmektedir. Güldürüden polisiyeye, fantastikten melodrama kadar çok farklı türlerde filmler üretilmiştir. Bu türler arasında en vazgeçilmezi ise melodram olmuştur. Melodramlardan sonra en sık tercih edilen filmlerin güldürü filmleri olduğu da görülmektedir (Özön, 1995 s.146). 1960'lı yıllar süresince tekrarlayan anlatılarla şekillenen Yeşilçam filmleri benzer senaryolarda çekilmeyi sürdürmüştür. Benzer kalıpların yanı sıra klişe tiplerle benzer öykülerin sıklıkla kullanılmasının en önemli sebebi ise halkın bahse konu olan öyküleri sevmesidir (Sivas Gülçur, 2020 s. 7).

Yeşilçam'ın en önemli dönemlerde sinema, halk için en ucuz eğlence aracı olarak değerlendirilmiş ve gündelik hayatta yerini ve önemini sürdürmüştür. Bu dönemde sinemaya gitmek ve film izlemek törensel bir eylem olarak da görülmektedir. Aynı

zamanda sinemalarda halk için önemli bir sosyalleşme mekânı şeklinde de değer görmektedir. Kırel (2005) 1960'lı yıllarda film izleme şeklini dolaysız ve sade olarak tanımlamaktadır. Bahse konu yıllarda film izleme eyleminin gerçekleştirilebilmesi için öncelikle evlerden dışarı çıkılması gerekmektedir. Bu dönemde özellikle ailelerden oluşan kalabalıkların sinemaya gelmeyi tercih ettiği de görülmektedir.

Yeşilçam sinemasının bir diğer dinamiği ise seyircinin görünür olmasına dayanmaktadır. Bununla birlikte Türk sinema seyircisine dair genel geçer bir yargıya varılması ise oldukça zordur. Bahse konu olan zorluğun sebebi Gürdal ve arkadaşları (2005) tarafından, sinema ile seyirci arasında gerçek bir arz talep ilişkisi bulunmadığına dayandırılmaktadır. Araştırmacılar, filmlerle alakalı seyirciye direkt bir nabız yoklaması yapılmadığının yanında, Türk seyircisine film seçme hakkının tanınmadığına da dikkat çekmektedir.

Bununla birlikte Türk sinema seyircisinin genellikle kent merkezli olduğu ve seyirci profilinin 1950'lerden sonra değişime uğradığını söylemek mümkündür. Dönemde özellikle kırsal kesimden kentlere doğru yaşanan göçün ivme kazanması aynı zamanda elektriğin de yaygın bir hal alması ile birlikte Anadolu'da pek çok sinema salonunun açıldığı bilinmektedir. Yaşanan bu gelişmelere paralel bir şekilde farklı bir seyirci kitlesi doğmuştur. Yeni seyirci kitlesi temelde kapalı toplum yapısının ve geleneksel sözlü kültürün insanlarından meydana gelmektedir. Kültürel anlamda bir değerlendirme yapıldığında ise bu insan yapısının gelenekçi ve kapalı bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Tüm bunlar değerlendirildiğinde Yeşilçam'ın tamamıyla bu seyirciler için kurgulandığını söylemek mümkündür (Ayça, 1996 s. 23).

Tablo 1. 1969 Yılında Sinemaların Dağılımı

BÖLGE ŞEHİR SAYISI	KAPALI SİNEMALAR	AÇIK SİNEMALAR	KAPALI SİNEMALARDAKİ SANDALYE SAYISI	AÇIK SİNEMALARDAKİ SANDALYE SAYISI
MARMARA 10 ŞEHİR	397	532	246.934	453.796
EGE 8 ŞEHİR	300	335	237.000	360.125
AKDENİZ 7 ŞEHİR	135	193	90.990	135.909
GÜNEYDOĞU ANADOLU 6 ŞEHİR	87	91	49.851	79.885
KARADENİZ 14 ŞEHİR	212	184	115.540	137.264
DOĞU ANADOLU 12 ŞEHİR	81	23	38.779	19.320
İÇ ANADOLU 10 ŞEHİR	208	176	113.360	130.768
TOPLAM :	1420	1534	892.474	1.335.077

(Kaynak: Gümüşkemer, A. (2018). 1960 – 1980 Yılları Arasında Türk Sineması: Bölge İşletmeciliğinin Türk Sinemasına Yansımaları, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi Eserden Esinlenildi)

Yukarıda yer alan tabloya bakıldığında bölgelere ve şehirlere göre sinemaların durumu görülmektedir. Marmara bölgesinde on şehirde hizmet veren kapalı sinemaların sayısı 397 olarak ifade edilmektedir. Bunu takiben açık sinema salonları 532, kapalı sinema salonlarındaki sandalye sayısı 246.934 ve açık sinemalarda bulunan sandalye sayısı 453.796 olarak ifade edilmektedir. Ege bölgesindeki sekiz şehirde hizmet veren kapalı sinemalar 300, açık sinemalar ise 335 adet olmaktadır. Yine bu kapalı Sinemadaki sandalye sayısı 237.000, açık sinemalardaki sandalye sayısı ise 360.125 adet olarak ifade edilmektedir. Akdeniz bölgesi yedi şehri kapsamakla birlikte kapalı sinemaların sayısı 135 açık sinemaların sayısı ise 193 olarak ifade edilmektedir. Bu bağlamda bölgede kapalı sinemalarda yer alan sandalye sayısı 90.990, açık sinemalarda yer alan sandalye sayısı ise 135.909 olarak ifade edilmektedir. Güneydoğu Anadolu bölgesinde yer alan altı şehirde bulunan kapalı sinema sayısı 87 iken açık sinema sayısı 91 olarak ifade edilmektedir. Yine bu bölgede kapalı sinemalarda bulunan sandalye sayısı 49.851 olarak

belirtilirken açık sinemalarda bulunan sandalye sayısı 79.885 olarak ifade edilmektedir. Karadeniz bölgesinde bulunan 14 şehirde yer alan kapalı sinemalar 212 adet olmakla birlikte açık sinemalar 184 olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda kapalı sinemalarda bulunan sandalye sayısı 115.540 iken açık sinemalarda bulunan sandalye sayısı 137.264 olarak tanımlanabilir. Doğu Anadolu Bölgesi'nde bulunan 12 şehirde ise kapalı sinemaların sayısı 81 açık sinemaların sayısı ise 23 olarak ifade edilmektedir. kapalı sinemalarda yer alan sandalye sayısı 38.779 iken açık sinemalarda bulunan sandalye sayısı 19.320 olarak tanımlanmaktadır. Son olarak iç Anadolu bölgesinde on şehri kapsayan kapalı sinema salonlarının sayısı 208 açık sinema salonlarının sayısı ise 176 olarak ifade edilebilir. Burada kapalı sinema salonlarında yer alan sandalye sayısı 113.360 iken açık sinema salonlarında yer alan sandalye sayısı 130.768 olarak ifade edilmektedir. Görüldüğü gibi tüm Türkiye'de sinema salonları oldukça yaygın bir şekilde hizmet vermektedir. Ülke genelinde toplamda 1420 kapalı sinema salonu bulunurken 1534 adet açık sinema salonu yer almaktadır.

3. YEŞİLCAM DÖNEMİ DAĞITIM MODELİ VE YAPIMCILARIN KONUMU

3.1. Sinemada Yapım ve Dağıtım

Sinema sektörü ortaya çıkışından çok kısa bir zaman içerisinde bir endüstri halini almıştır. Sanatın özgürlüğünün yanı sıra sinemanın ticari bir meta ve halk eğlencesi olduğunu söylemek mümkündür. 1910'lu yıllarda ortaya çıkan üretim modeli ilk olarak Hollywood'da gözlenmiş ve günümüzde halen daha etkilerini sürdürmüştür. Film üretim modellerinin mekana ve zamana göre değişikliğe uğraması ile birlikte kendi içerisinde gruplaşmaktadır. Star sistemi, stüdyo sistemi ve auteur merkezli üretim şekli, film üretim yöntemlerinin temelinde yer almaktadır. Hollywood'da sessiz sinema döneminde Star sistemi ile büyük film stüdyoları tarafından yapım, dağıtım ve gösterim ayakları tekleştirilmiş ve bu bağlamda stüdyo sistemi ön plana çıkmaya başlamıştır (Nowell Smith, 1999). 1910 yılından sonra film yapım, dağıtım ve gösterimi ciddi bir iş alanı haline almıştır. Bu dönemde filmler, sirk gösterilerinden ya da şarkı söyleyen insanlardan çok daha ileri bir noktaya taşınmış ve film gösterimi için özel olarak ayrılan mekanlara ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. Sinema salonu olarak adlandırılan bu mekanlar izleyici sayısının artmasıyla birlikte daha da yaygınlaşmıştır. Yüzyıllardır var olan tiyatro ve opera salonlarıyla rekabet edebilecek kadar büyük ve ihtişamlı sinema salonlarının inşa edilmesi ise tam olarak bu izleyici sayısının artmasına denk gelmektedir. Bir filmin üretilme, dağıtılma ve gösterilme maliyetlerinin artması ile birlikte bir takım yapım ve dağıtım şirketlerinin de ortaya çıktığı görülmektedir (Nowell Smith, 1999 s.33-34).

Önceki dönemlerde yalnızca kısa görüntülerle sunulan filmler salonların inşa edilmesi ile beraber daha da uzamaya başlamıştır. İlk sinema filmleri yalnızca birkaç dakika uzunluğunda kurgulanırken İngiliz, Alman, ABD'li ve Fransız öncülerin çabalarıyla birlikte film süreleri 3 saati geçmeye başlamıştır. Görüldüğü gibi pek çok millet, sinemanın ortaya çıkışından günümüze gelinceye dek sinema sanatına katkı sağlamıştır. Sinema sanatına en çok katkı sağlayanlar Fransızlar sonrasında ise Amerikalılar olmuştur. Bu iki ülke sinemayı dünyanın merkezine oturtmaya çalışmıştır. Sinema endüstrisinin temeli olan iki ayağın yani yapım ve dağıtım alanlarının da öncü rolünü üstlendiklerini

söylemek mümkündür. I. Dünya Savaşı'ndan önce hızlı bir endüstriye sahip olan Fransa, Rusya, İtalya ve Danimarka savaşın sona ermesi ile birlikte pazar payını ABD'ye kaptırmıştır (Baran, 2022 s. 13-14).

1940'lı yılların ortasına gelindiğinde ise küçük yapım evleri tarafından açılan dava neticesinde film stüdyoları yapım ayağı dışına çıkmamaya başlamıştır. Anti tröst davası şeklinde nitelendirilen bu gelişme ışığında, dağıtım ve gösteri ayaklarının stüdyo tekelinden çıktığı bilinmektedir. Stüdyoların dağıtım ve gösterim ayağına direkt olarak müdahale etmemesi ile birlikte ortaya çıkan baskın sistem etkisini yitirmeye başlamış ve alternatif modellerin ortaya çıktığı bir dönem yaşanmıştır (Gil, 2005).

Görüldüğü gibi sinema endüstrisinin ana hatları yapım, dağıtım ve gösterimden meydana gelmektedir (Allen ve Gomery, 1985: 131-132). Günümüz koşullarına bakıldığında ise sinema endüstrisinin ana hatlarının yalnızca yapım, dağıtım ve gösterim olduğunu söylemek eksik bir açıklama olmaktadır. Çünkü günümüzde sanatçıların düşünce süreci daha yaratıcı bir hale gelmiş ve çeşitlenmiş, bu bağlamda da seyircinin konumu daha aktif bir rol üstlenmeye başlamıştır. Filmlere dair reklam ve tanıtım faaliyetlerinin artış gösterdiği günümüz toplumlarında dijitalleşme kavramının da ortaya çıkması ile birlikte bütün alanlar gelişime uğramaya başlamıştır (Evren Yüksel, 2018 s. 136-137).

Gelişen ve faaliyet alanı büyük ölçüde değişime uğrayan endüstri ile beraber film dışında üretilen pek çok ürünle birlikte sinema sektörünün farklı bir yapıya evrildiği görülmektedir. Örneğin günümüzde gösterilen bir kahraman filmi ile birlikte o kahramanla alakalı pek çok ürünün de piyasaya çıktığı ve endüstrinin bunlardan büyük ölçüde kar elde ettiği bilinmektedir (Çelik ve Kırıl, 2019 s. 3). Film endüstrisinin değişiklik gösteren yapısının göz önünde tutulması ile birlikte sinema endüstrisinin ana hatlarının farklı bir şekilde ele alınması mümkündür. Özellikle son yıllarda Hollywood filmlerinin tanıtımı ve reklamı için ayrılan bütçenin neredeyse filmin bütçesi kadar bir rakama ulaşması bu fikrin en önemli destekleyicisidir (Kırca, 2003 s.95). Günümüzde seyircinin sahip olduğu önem göz önünde tutulduğunda ise seyirci talebinin dikkate alınması ile birlikte bir üretim gerçekleştiği ve bu bağlamda seyircinin ne noktaya oturtulduğunun doğru anlaşılması oldukça önemlidir. Sinemanın ana hatları içerisinde ele alınması gereken farklı bir aşamaysa fikir, hazırlık ve geliştirme olarak da adlandırılabilir. Yapılma amacı ne olursa olsun bütün filmlerin mutlaka bir fikir olarak var olduğu

söylenbilir. Bu fikir filmin yapım sürecinden önce soyut ve somut bütün hazırlık aşamalarını ifade etmektedir. Filmin yapım öncesi olarak adlandırılan pre production kısmıyla iç içe geçen fikir aşaması yapım bölümünde de sürdürülmektedir (Arık, 2022 s. 29-30).

Sinemada yapım aşaması, film yönetmeninin zihindeki imajla başlayarak oldukça zor süreçlerden geçmekte ve bu süreç neticesinde son halini alarak tamamlanmaktadır. Bu açıdan fikir, geliştirme ve hazırlık aşamaları yapım aşamasının ilk kısmını meydana getirmektedir. Burada film zihinde bir fikir olarak var olmakta ve film yolculuğuna başlamaktadır. Yapım aşaması film üretiminin gerçekleştiği ilk bölüm olarak da tanımlanabilir. Bu üretim de kendi içerisinde yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası aşamalar olarak bölünmektedir (Ayhan, 2018 s. 2-4). İşleyiş olarak bakıldığında yapım öncesi kısmının genellikle konunun bulunması, bütçe ve ekibin oluşturulması, senaryonun yazılması, oyuncu seçimleri, mekanın belirlenmesi, çalışma takviminin oluşturulması ve masa başı çalışmaları gibi pek çok unsuru içerdiği söylenebilir (Tutar, 2018 s 67-68). Senaryonun yazılması olarak genel kapsamlı bir şekilde ele alınan unsur içerisinde pek çok süreci barındırmaktadır. Sonrasındaki yapım bölümü ise hazırlığın sona ermesi ve filmin çekilmesine kadar geçen kısmın tamamını ifade etmektedir. Bu süreçte gereken kamera, ışık ve ses gibi teknik donanımın ayarlanması, ekibin koordine edilmesi ve senaryoya uygun bir şekilde çekimin kaydedilmesi işlemleri ise filmin temelini oluşturmaktadır. Sonrasında değerlendirilen yapım sonrası bölüm ise yapım aşaması ile alakalı son kısmı meydana getirmektedir. Bu kısımda çekilmiş olan görüntülerin izlenmesi, görüntü içerisinden elemelerin gerçekleştirilmesi ve filme uygun bir şekilde kurgu ve jenerik unsurlarının ayarlanmasını kapsamaktadır (Lermi, 2016).

Tarihi süreç içerisinde yapım aşamasının farklılaştığı ve sürekli olarak değişime uğradığı bilinmektedir. Tüm bu değişimler yapım aşamasının günümüzdeki halini almasına yardımcı olmuştur. Bu aşamada yaşanan en büyük gelişmenin teknoloji ile birlikte ortaya çıktığını söylemek de mümkündür (Arık, 2022 s. 29-30). Sinemanın ilk yıllarına bakıldığında yapım aşamasının yalnızca kameranın sabit bir şekilde konumlandırılması ve olayın kaydedilmesi olarak değerlendirildiği görülürken, sinema sanatının yaşadığı gelişmelerle birlikte sürecin daha karmaşık ve katmanlı bir yapıya dönüştüğü görülmektedir. Bu süreçte ışık, ses, renk ve dekorların sinema dünyasına dahil olması, ilk

ve temel yapım faaliyetlerinin değişikliğe uğramasına yol açmıştır. Dijital teknolojilerin hızlı bir şekilde gelişmesiyle birlikte ise sinemada yapım aşamasının çok farklı bir boyuta ulaştığını söylemek mümkündür. Yapım faaliyetlerinin oldukça geniş bir hal alması ile birlikte bu alanda işbölümü artış göstermiş ve buna bağlı bir şekilde farklı uzmanlık alanları da ortaya çıkmaya başlamıştır. Kamera, kostüm, makyaj, ışık ve benzeri alanların tamamı farklı birimler şeklinde çalışmaya başlayarak sinema filmlerinin hızlanmasına ve kolaylaşmasına yardımcı olmuştur (Ayhan, 2018 s. 9-10).

Yapım aşamasından sonra ele alınan dağıtım aşaması ise temel olarak yapım aşamasında izlenmeye hazır hale gelen filmin gösterimine çalışılması olarak tanımlanabilir. Farklı bir şekilde ifade etmek gerekirse dağıtım, sinema filminin çeşitli bölgelere iletilmesini ve bu bölgede yer alan sinema salonlarında gösterilmesini sağlamaktadır. Dağıtımda bir filmin hangi şehirde ya da kaç salonda gösterileceği gibi konular ele alınmakta ve bunlara karar verilmektedir (Arık, 2022 s. 31). Dağıtım temelde yapım aşamasıyla gösterim aşaması arasında bir köprü görevi üstlenmektedir. Sinemanın dijital döneminden önceki dönemlerde sinema filmleri gösterim alanlarına fiziksel bir şekilde taşınmıştır. Yani dağıtım bu dönemde zaman ve mekandan ayrı ele alınamazken günümüz koşullarında dağıtım işleminin dijital yollarla yapıldığını söylemek mümkündür. Böylece filmler çekime hazır hale getirilmekle birlikte dünyanın hemen hemen bütün noktalarına rahat bir şekilde dağıtılmaktadır. Bu duruma ek olarak yapım ve dağıtım süreçlerinin bütünleşmesi ile birlikte geniş dağıtım ağına sahip olan şirketlerin daha avantajlı bir duruma geldiği söylenebilir (Gökdemir ve Kurtoglu, 2013 s. 39).

Dağıtımcı şirketlerin desteğini alarak dağıtılan filmlerin, sinema salonuna ulaşması konusunda daha erişilebilir bir yere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Dağıtımcı şirketlerin ilgi alanına girmeyen bütün filmler, sinema salonuna dağıtılması esnasında stratejik sorunlarla karşılaşmakta ve bu bağlamda izleyiciyle buluşma şansını yakalayamamaktadır. Bu durumda filmde elde edilecek gelirin düşmesine yol açmaktadır (Midilli, 2016 s. 1428). Bir filmin tarihine ve ne kadar zaman salonda gösterileceğine dağıtımcı karar verdiğinden, film yapımcılarının dağıtımcı ile kurduğu ilişki yapımcının varlığını devam ettirebilmesi için de büyük bir öneme sahiptir. Dağıtım sektörüyle bütünleşen yapım sektörleri için riskin daha az olduğunu söylemek mümkündür. Dağıtımcı bulamayan yapımcılar ise, dağıtımcı listesine girebilmek adına

bağlı olduğu stüdyo yapımlarıyla rekabet etmek zorundadır. Listeye girildiği zaman ise genellikle dağıtımının olumsuz koşullarına ve yüksek komisyonlarına rağmen tüm bu faktörlere boyun eğilmesi gereklidir (Erus, 2007 s. 6).

Gişeden elde edilen gelirlerin paylaşılması konusunda öncelikle dağıtımının masrafları karşılandığı için dağıtımçı, yapımının zarar ettiği filmlerden dahi kar elde etmektedir. Dağıtımının hasılatından elde ettiği pay ABD’de %30, uluslararası pazarda ise %45 oranındadır. Bir filmde dağıtımının payının iki ila dört hafta içerisinde %70’e kadar ulaşabileceği bilinmektedir (King 2002 s. 63-64). Konuyla ilgili European Audiovisual Observatory tarafından ortaya koyulan veriler 1997 ve 2001 yılları arasında Avrupa’da film yapımının kar marjının %0 olduğunu ancak sinema salonlarına dağıtımda bu oranın %3’e çıktığını ifade etmektedir (Lange 2003 s. 19).

Tüm bu özellikleri kapsamında dağıtım sürecinin sinema endüstrisi içerisindeki faaliyetlerini aşağıdaki şekilde özetlemek mümkündür (Tomur vd., 2016 s. 8-9):

1. Dağıtımçı öncelikle sinema filmine en uygun sinema salonunu tespit etmekte ve sonrasında sinema salonuyla yapımçı firmanın gözetiminde pazarlık yapmakta ve imza atmaktadır.
2. Anlaşma yapılan sinema salonlarına, film gösterime girmeden evvel yapımçı ya da film sahibi tarafından teslim edilen bütün tanıtım malzemeleri ulaştırılmaktadır
3. Yeni anlaşma sağlanan sinema salonlarına lojistik destek de dağıtımçı tarafından verilmektedir.
4. Anlaşma sağlanan sinema salonlarının rapor ettiği rakamlar kapsamında sinema filmine dair performans raporları hazırlanmakta,
5. Yine ilgili sinema salonları tarafından rapor edilmiş olan rakamlar kapsamında dağıtımçı payına düşen bedel toplanmaktadır.
6. Film hasılatından dağıtımçı komisyonunun çıkarılması ile birlikte yapımçı ve hak sahibi firmaya ödeme yapılmaktadır.

Dağıtım aşamasından sonra gelen gösterim aşaması, yapım aşamasını tamamlayan filmlerin sinema salonuna ulaşmasından sonraki süreci ifade etmektedir. Bu aşamada film hem yapım hem de dağıtım süreçlerini tamamlayarak seyirciyle buluşmak için sinema

salonuna gelmektedir. Gösterim aşaması, sinema endüstrisinin en önemli aşamalarının sonuncusu olarak görülmekte ve bu aşamada üretilen ürün seyirci ile buluşmaktadır. Yapım aşamasından bağımsız bir aşama olmasına rağmen dağıtım aşamasıyla gösterim aşamasının oldukça bağlantılı olduğu görülmektedir (Arık, 2022 s. 31-33).

3.2. Yeşilçam Döneminde Dağıtım Modeli ve Yapımcıların Konumu

Dünyada da olduğu gibi Türkiye’de de yapımcılık ordu idaresinde başlamıştır. I. Dünya Savaşı sürerken Türk ordusu başkomutan Enver Paşa, Almanya’ya yaptığı bir ziyarette Alman ordusunun kurduğu film dairesini görerek sinemaya ne kadar çok değer verildiğini algılamıştır. Vatana döndüğünde ise yaptığı ilk işlerden birisi Türkiye’de bir film idaresinin kurulmasını sağlamak olmuştur. “Ordu Film İdaresi” olarak kurulan bu yapı yapımcılığın ortaya çıktığı ilk adımı oluşturmaktadır (Onaran, 1999 s.13). 1913 yılında kurulan Müdafa-i Milliye Cemiyeti, ordu ve halk arasındaki ilişkileri sağlamlaştırmak için Merkez Ordu Sinema Dairesi kapsamında sinema çalışmaları yapmaya başlamıştır (Odabaş, 2006 s.207). Bu gelişmeler ışığında 1915 yılında Türk sinemasının başlangıcının yaşandığını söylemek mümkündür (Tunç, 2012 s. 27).

Öncelikle devlet eliyle oluşturulan sonrasında ise Müdafa-i Milliye Cemiyeti’nin sürece dahil edildiği sinema çalışmalarına 1922 yılından sonra özel sinema şirketleri dahil olmuştur. Bu dönem sonrasında sinema yalnızca devletle sürdürülen bir yapı olmaktan çıkmış ve daha ileri bir noktaya geçmiştir. Muhsin Ertuğrul’un da bu dönemde sinema çalışmaları yapmaya başlamasıyla birlikte özel film şirketleri Türkiye genelinde aktif bir şekilde varlığını sürdürmeye başlamıştır (Şatana ve Yücesoy, 2018 s. 98). 1922’den 1949’a kadar sivil yapım evleri bazında yapılandırılan Türk sineması dönemi “özel yapım evleri dönemi” olarak adlandırılmaktadır (Tunç, 2012 s. 44). Bahse konu dönem içerisinde aktif olarak varlığını sürdüren en çok tanınan yapım evleri ise Kemal Film (1921- 1924) ve İpek Film (1928-1976) olmaktadır. Yapım şirketlerinin açılması ile birlikte Türk sinemasında özel yapılanmalar ortaya çıkmaya başlamıştır. 1922 yılında Türk sinemasının ilk yapı evi olarak görülen Kemal film, resmi kurumların yapım üstündeki etkisinin azalmasına yardımcı olmuştur (Arslan, 2011 s. 19). 1914 yılında Seden kardeşler Muhsin Ertuğrul’un cesaret vermesiyle birlikte işletmeciliği bırakarak yapımcılığa geçmiştir. Şakir ve Kemal Seden kardeşler tarafından yönetilen Kemal Film evi, 1922 yılında kurularak Türk sinemasının ilk özel yapımevi olma unvanına erişmiştir

(Özgüç, 1990 s. 30). Bu dönemden sonra Muhsin Ertuğrul'un da yardımları ve yönetmenliği ile birlikte konulu filmler çekmeye başlayan Kemal Film, başarılı bir dönem sonrasında başarısız gişe yapan filmlerle birlikte film yapımından vazgeçmiş ve film stüdyosunu kapatarak sinema işletmeciliğine dönmüştür. Muhsin Ertuğrul ise, Kemal filmle başlamış olduğu tek adam rolüne Rusya'da devam etmiş ve Rusya'da çekmiş olduğu üç filmi sonrasında Türkiye'ye geri dönmüştür. Muhsin Ertuğrul 1928 yılından sonra İpekçi kardeşlerle çalışmalarına devam etmiştir. İstanbul Şehir Tiyatroları'nın başına getirildiği esnada geri kalan vaktinde yapımcılığa yardım eden Muhsin Ertuğrul İpek filme farklı filmler çekmiştir. 1939 yılına kadar Türk sinemasında tek isim olarak varlık gösteren Muhsin Ertuğrul, Türkiye içerisinde ilk kez sinemacıların örgütlenmesine yol açarak Türkiye Sinema ve Filmciler Birliği'nin kurulmasına öncülük etmiştir (Şatana ve Yücesoy, 2018: 98). Ancak bu birlik uzun süre ayakta kalamayarak kısa bir zaman içerisinde dağılmıştır. 1950 yılından sonra belirgin bir değişim yaşayan sinema, yapım, yönetim ve oyunculuk gibi pek çok alanda ayrışmalara gitmiş ve farklı deneyimlerle varlığını sürdürmeye çabalamıştır (Aytekin, 2015 s. 320-321).

Sinema piyasasının daha oluşmadığı bu yıllarda malzeme eksikliğinin yanında yabancı filmlerin oluşturduğu rekabet ortamı da film ve sinema endüstrisini etkileyen sorunlar arasında yer almaktadır. Aynı zamanda sinemacılar dönemin teknolojik olanaklarından da eşit şekilde faydalanmaktadır. Hem çekim için gereken donanımlar hem de çekim sonrasında teknik altyapı açısından Türk sinemasının dünya standartlarına göre geri kaldığı söylenebilir. Ham film ithalatının sınırlandırmaları sebebiyle hammadde sıkıntısı ciddi şekilde hissedilmiştir. 1958 yılında yaşanan devalüasyonun yarattığı etki ise film ithalatına kotanın getirilmesi ile birlikte film karaborsası oluşmasına yol açmıştır. İçinde bulunan bu olumsuzluklar da bir taraftan film yapımında niceliksel anlamda ciddi bir artış ortaya çıkarırken diğer taraftan niteliksel anlamda düşüş yaşandığı söylenebilir (Karahanoğlu, 2007 s. 15).

Türk sinemasında sinemacılar dönemi olarak da adlandırılan bu dönem yerli filmlerin lehine gerçekleştirilen avantajlarla ortaya çıkmıştır. 1948'de sinema filmlerine yapılan indirim beraberinde, film yapımının birden bire çoğaldığı bir dönemin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Yaşanan bu gelişme neticesinde sinemaların sayısı yaklaşık olarak %600 oranında artış göstermiştir. 1949 yılında açık sinemaların sayısının 20 olduğu bilinirken

bu sayı 1953 yılında 103'e çıkmış, 1960 yılında ise 119'a kadar ulaşmıştır. Sinema salonlarının sayısında yaşanan bu artıştan da anlaşıldığı üzere seyirci sayısının bu dönemde ciddi bir artış yaşadığı görülmektedir (Karahanoğlu, 2007 s. 76).

1950 ve 1960 yılları arasında geçen zaman diliminde geçiş çağı olarak adlandırılan süreç yaşanmış ve bu dönemde sinema dilinin kullanımına dair ciddi çabalar ortaya çıkmıştır. Döneme dair en önemli gelişme daha önceki süreçle karşılaştırıldığında elde edilen başarının fazlalığıdır. Dönem dönemde yaşanan siyasal dönüşümlerin sinemaya ciddi katkıları olduğu söylenebilir. Dönemde iktidar partisinin karayollarının yapımına yoğunlaşması Anadolu'nun kırsal kesimlerine kadar ulaşılmasına yardımcı olmuş ve o döneme gelinceye dek büyük şehirlerde etkinliklerine devam eden sinema Anadolu'ya ulaşmayı başarmıştır. Yaşanan bu açılım, sinemanın seyirci profilini etkilemekle birlikte sinemanın ticari bir faaliyet haline gelmesini de sağlamıştır. Sinemanın yaygın hale gelmesinin bir diğer sebebi ise bu dönemde eğlence kurumlarına uygulanan vergi indirimi olarak tanımlanabilir. Bu sayede sinema yalnızca kar amacı güden farklı bir ticari yapıya kavuşmuştur.

1950 ve 1960 arasında sinema endüstrisinde bir kıyaslama yapıldığında öncelikli olarak yapım evi sayısında artış yaşandığı görülmektedir. Sinemanın anlatım olanaklarının gelişmesine yardımcı olan sinemacıların da alana dahil olduğu söylenebilir. 1950 yılından sonra yapımevi sayısında yaşanan artışa rağmen yeterli sermaye birikimi olmaması 1950'li yıllarda sinemanın yeteri kadar yaygınlaşamamasının en önemli sebepleri arasında olmuştur. 1960 yılına gelindiğinde ise sinema ve buna bağlı olarak seyirci sayısının artması film endüstrisinin rahatlamasına yardımcı olmuştur.

Bu yıllar içerisinde Türk sinemasının tiyatro etkisinden uzaklaştığı ve kendine has bir dil kazanmaya başladığı görülmektedir. 1950 yılından sonra sinema terimleri içinde düşünmek ya da sinema diliyle anlatma çabaları ortaya çıkmaya başlamış ve bunun ilk örnekleri ortaya koyulmuştur (Özön, 1995 s. 18). Bu dönemde Yılmaz Güney, Ömer Lütfi Akad, Memduh Ün ve Osman Fahri Seden adlı unutulmaz yönetmenler ilk kilimlerini çekmeye başlamıştır. Görüldüğü gibi geleneksel Türk sinemasının oluşumu 1950'lerde başlamış ancak 1960 yılında şekillenmiştir.

1960'lı yılların başında Türkiye'de bulunan önemli düşünce adamları, bu yıllar içerisinde düşüncelerinin şekillendiğini ifade ederek sürekli olarak 1960'lı yıllara vurgu yaptığından, bu yıllarda daha kökleşmiş bir temel bulunmaktadır. Dönemde önemli yönetmenlerin çoğu kendini ticari sinemaya mahkum hissetmiş aynı zamanda ana akım sinemanın içerisinde sürekli olarak çabalamaya devam etmiştir. Dönemin en önemli yönetmenleri filmlerinin seyredilebilir bir yapıya sahip olmasını ise oldukça önemsemiştir. Filmlere halkın verdiği tepkiler onların çeşitli meselelere yaklaşımını yeniden şekillendirmiştir. Bu anlamda dönemde sinema toplumunun değişime uğradığı söylenebilir (Kayalı, 2018 s. 438).

1950 ve 1960 yılları değerlendirildiğinde bazı farklılıklar olduğu söylenebilir.

1. Öncelikle 1950 yılından önce sinema sanatında daha çok sanata bağlı bir anlatımın var olduğu görülse de 1950 ve 1960 yılları arasında salon komedileri, aşk ya da namus konulu çeşitli filmlerin konu olarak işlendiği görülmektedir. Bu durum ilgili zaman aralığında halkın verdiği tepkilerin sinemayı şekillendirmesi ile ilintilidir.
2. 1950 yılından önce kısıtlı olan sinema ve film imkanları bu yıllardan sonra aşılmaya başlamıştır. Dolayısıyla ekipmanlar güçlenmiş ve kamera daha efektif bir şekilde kullanılmıştır. Anlatımın kuvvetlendirilebilmesi için kameranın öykünün içine aktif bir şekilde dahil olduğu, alan derinliği ya da titiz mizansen çalışmalarının göz önünde olduğu bir süreç geçirmiştir. 1950 yılından sonra sinemada gerçek mekanların kullanımına başlanmıştır.
3. 1950 yıllarda çok da üzerinde durulmayan sansür kavramı 1960 yılında yaşanan gelişmelerle birlikte daha etkili bir şekilde ortaya çıkmıştır.
4. 1960 yılından sonra filmlere sonradan seslendirme yapılmaya başlanmış ve bu dönemde yönetmen ve yapımcı senaryoda bulunan karakterlere uygun oyuncularını seçmeye çalışmıştır. Yapılan seslendirmeler ve senaryodaki karaktere uygun oyuncu seçilmesi, fiziksel olarak ekrana uygun ancak diksiyonu yetersiz kişilerin sinemaya dahil olmasına yardımcı olmuştur.

1960'lı ve 1970'li yıllarda en üretken dönemini yaşayan Türk sineması o dönemde yılda 300'ün üstünde film üretirken Hollywood'la yarışacak bir seviyeye gelmiştir. Bir yandan sürekli olarak film üretilirken öte yandan vizyonda olan filmlerde sürekli olarak

değiştirilmiştir. Yeşilçam dönemi olarak adlandırılan bu dönemde seyirci desteğinin de artmasıyla birlikte film sektörünün işleyen bir fabrika gibi çalıştığı bilinmektedir. İlgili yıllarda Türk popüler sinemasında dağıtım ve üretim kendine has şekillerle birbirini besler hale gelmiştir. İstanbul'da kendi filminin dağıtımını gerçekleştiren yapımcılar sinema salonları ile farklı anlaşmalar gerçekleştirerek pazarın kontrolünü elinde tutmaya çalışmıştır. Diğer taraftan 1950'li yıllarda Anadolu'da yapımcılara bağlı bir şekilde etkinliğini sürdüren dağıtımcılar, sonrasında kendi egemenliğini kurarak yapım sürecinde de söz sahibi olmaya çalışmıştır (Erkılıç, 2003 s. 70). Bu süreçte düşük maliyet ve fazla kar politikasını benimseyen bütün yapımcılar zaman içerisinde formülleşen ve senaryo haline gelerek piyasaya sürülen filmler için yüzdeli dağıtım ve gecikmeli iskontolu dağıtım gibi özel dağıtım yöntemlerini belirlemeye çalışmıştır. Bu yöntemlerle aynı filmin farklı versiyonlarla farklı dönemlerde vizyonda yer alacağı geleneksel bir yöntem ortaya çıkmıştır. Bu sürecin tamamı ise Türk sinema sektöründe bölge işletmeciliği adı verilen farklı bir üretim şeklinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu üretim şekli kısa vadeli bir şekilde Türk sinemasının canlanmasına yararken uzun vadede sinema filminin niteliğinde azalmaya sebep olmuştur (Tunç, 2012 s.92).

Yeşilçam dönemi Türk sineması açısından uzun bir süre boyunca devam edecek altın yıllar olacakken zaman içerisinde kendini tekrar eden filmler ve niteliği bulunmayan senaryolarla sürdürülmeye çalışılmıştır. Yapımcıların her daim can simidi olarak gördüğü güldürü filmleri dahi zaman içerisinde çarkın dönmesinin sürekliliğini sağlayamaz hale gelmiştir. Yaşanan bu olumsuzluklar kapsamında yapımcılar hedef kitlesini değiştirmeyi amaçlayarak hızlı göçün kentlere sürüklediği erkeklere yönelmeye çalışmıştır. Güldürü filmlerine eklenen cinsel öğeler ve çıplaklıkla birlikte ise hedef kitle tamamıyla erkekler haline gelmiş ve bu dönemde evinden ve eşinden uzakta kalan erkeklerin cinsel açlığından faydalanılabileceği keşfedilmiştir (Esen, 2010 s. 135).

Bu dönemden sonra dağıtım ağları yerli yapımcıların elinde olduğundan ve sinemada bir tekelleşme meydana gelmediğinden yapılan bütün filmlerin vizyona girdiği ve yerli film şirketlerinin tamamının bütün filmlere şans verdiği bir dönem yaşanmıştır. 1980 yılında yaşanan askeri darbeye birlikteyse siyasi anlamda pek çok değişiklik ortaya çıkmış ve tüm bu değişiklikler sinemanın da büyük ölçüde etkilenmesine yol açmıştır (Esen, 2006 s. 146).

Türkiye genelinde bir değerlendirme yapıldığında 1960 ve 1980 yılları arasında ekonomik, siyasi ve toplumsal anlamda pek çok değişim ve yeniliğin yaşandığı görülmektedir. Bu dönem hem Türkiye hem de Türkiye’de sürdürülen sinema endüstrisi için oldukça önemli bir dönem olarak nitelendirilebilir. 1960 ve 1980 yıllarında yaşanan darbeler ise Türk halkının hem sosyal hem de ekonomik anlamda ağır bir şekilde etkilenmesine yol açmıştır. Yaşanan bütün sıkıntılar ise dönemde Türk sinemasına yansarak etkilerini hissettirmiştir. 1960 yılından sonraki dönemde topluma ve toplumsal endişelere ayna görevini üstlenen filmler çekilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla bu filmlerin Türk insanının sorunlarına eğildiğini söylemek mümkündür. Kentleşme, yabancılaşıma, göç ya da sanayileşme gibi halka mal edilen tüm sorunlar bu dönemde ele alınmaya çalışılmıştır. Yine benzer şekilde toplum içerisinde farklı sınıfların oluşması Türk sinemasında kendini hissettiren olgular arasında yer almıştır. 1960 yılından sonraki dönem Türk sinemasının kendine has bir kimlik meydana getirmeye çalıştığı dönem olarak ifade edilebilir.

Yeşilçam döneminde sinema salonları için en büyük pazar haline gelen İstanbul’da bulunan sinema salonları kombin adı altında sunulan sistemde üç ya da dört yapım evi ile sezonluk anlaşmalar yapmıştır. İlgili salonlarda yapımcılar tüm sezon boyunca yalnızca kendi filmini gösterme şansına erişmiştir. Bu gerçekleşirken de riski minimize edecek bir şekilde yüksek ve düşük maliyetli filmlerin listeleri sunulmaktadır. Bu sinemalarda gerçekleştirilen ilk gösterim genellikle filmin maliyetini çıkarmakla birlikte sezonun 36 hafta sürdüğü ve bir filmin genellikle bir hafta gösterildiği bu yıllarda yapımcıların ayakta kalacağı bir düzenin ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Kombin ya da ayak sistemi olarak adlandırılan oluşum, yapımcının iyi ya da kötü pek çok filmi göstermesine olanak tanımaktadır. Riskin minimize edildiği bu durum da yapımcının ayakta kalmasının en önemli sebebidir (Kırel, 2005 s 106). Bütün bunlara ek olarak İstanbul’da gerçekleştirilen gösterim, filmin Anadolu pazarına da açılmasına yardımcı olarak film yapımcılığındaki riski oldukça azaltmaktadır (Evren 1997 s. 45). Anadolu’da dağıtım daha önceleri film yapımcılarının görevlendirdiği kişiler tarafından yapılırken zaman içerisinde bölge işletmeciliği sistemine dönüşmüştür. Bizzat film yapımcıları önceleri film kopyalarını şehirler arasında dolaşarak dağıtırken bu dönemde bilet satışlarından %50’den fazla komisyon topladıkları ve bunu yapımcı şirketlere getirdikleri bilinmektedir. Pursantaj

olarak adlandırılan bu sistemin 1950 yılından sonra bölge işletmeciliği haline geldiği bilinmektedir (Erkılıç 2003 s. 69-70).

Yaşanan siyasi olaylardan her anlamda etkilenen Türk sineması, 1987 yılında kabul edilen Yabancı Sermaye Kanunu'nda gerçekleştirilen değişiklikle birlikte eski gücünü kaybetmiştir. Yabancı Sermaye Kanunu gereğince yabancı dağıtımçıların Türkiye pazarında direkt olarak yer almasının önü açılmış ve bu gelişme ışığında pek çok şirket Türk pazarına dahil edilmiştir. Yaşanan bu gelişme endüstriyel ilişkiler için yabancı dağıtımçı şirketlerin Türkiye'yi bir pazar olarak görmesine yol açmıştır. 2008 yılına gelindiğinde Warner Bros ve UIP'in Türk sinema pazarının %70'ine hakim olduğu görülmektedir (Erus, 2007 s. 6).

3.3. Yeşilçam'da Bölge İşletmeciliği Dönemi

Türk sinemasının 1949 yılına gelinceye dek işletmecilik kökenli bir yapım ve üretim şekline sahip olduğu bilinmektedir. Seyircinin beğenisine ek olarak gişe gelirleri hem filmin yapısına hem de üretim şekline göre belirlenmiştir. Ticari kaygılara dayanan bu yapı 1950 yılından sonra üretim, dağıtım ve gösterim aşamalarının aynı işletme yapısında gerçekleştirildiği ABD sinemasına benzer bir forma geçmiştir. Bu form gereğince yanında yabancı sinema filmi ithal eden, bu sinema filmini dublajlayarak Türkçeleştiren ya da yerli film üretimi yapan ve bunu ihraç eden girişimciler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu girişimciler aynı zamanda film dağıtımı ve sinema salonu işletmeciliği ile de ilgilenmiştir (Arslan, 2010 s.79).

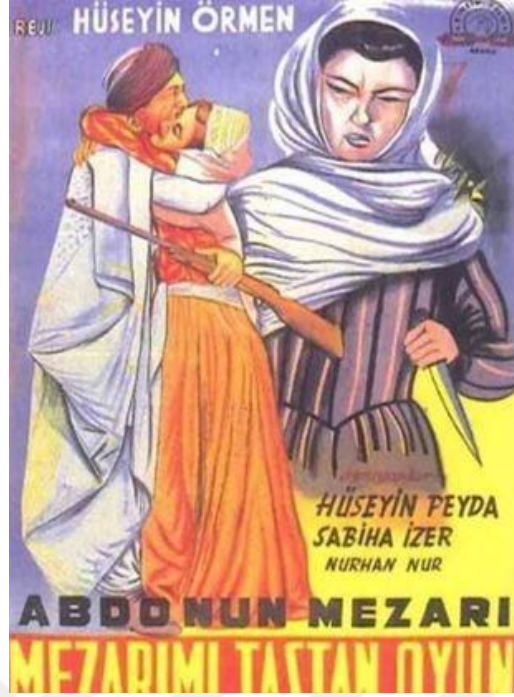
1946 ve 1950 yıllarında tek partili dönemden çok partili döneme geçilmesine kadarki süreç içerisinde Türkiye'deki sinemanın büyük kentlerde popülerlik kazandığı ve Anadolu'da da yaygın hale gelmeye başladığını söylemek mümkündür. 1948 yılında yerli filmlerin yabancı filmlere karşı korumasına dair yasal düzenlemenin kabul edilmesi ve CHP iktidarının Türk filmi gösteren sinemalara belediye vergi indirimi uygulaması yerli girişimcilerin cesaretlenmesine sebep olmuştur. Bu sayede yapım şirketlerinin sayısı artış göstermiş ve buna bağlı bir şekilde üretilen film sayısında da artış meydana gelmiştir. Yine ilgili yıllar içerisinde Mısır filmlerinin gösteriminin durdurulması, Avrupa ve Amerikan filmlerini sevmeyen seyirciyi Türk filmine yöneltmiştir (Scognamillo, 1998 s.137). Bu yönelim içerisinde ise 1940'lı yıllarda yılda yalnızca 1-2 adet film ortaya

koyan Türk sineması, on yıl içerisinde patlama yaşamış ve dünyanın en fazla film üreten birkaç ülkesi arasına girmiştir (Dorsay, 1986 s. 214).

1950 yılından sonra film endüstrisinde ortaya çıkan bu canlanma beraberinde yerli sinema kitlesel bir iletişim aracı haline gelmeye başlamış ve dolayısıyla da büyük gelişmeler yaşanmıştır. Farklı bir şekilde ifade etmek gerekirse ilgili dönem, film üretim sürecinin temellerini de hazırlamıştır. 1950 yılında üretilen filmlere bakıldığında yıl içerisinde yalnızca 22 filmin yapıldığı ve yeni kurulan yapım evlerinin yalnızca 12 tane olduğu görülmektedir. 1959 yılı verilerine bakıldığında ise bu yıl içerisinde 79 filmin üretildiği ve aynı yıl içerisinde 50 yeni yapım evinin çalışmaya başladığı görülmektedir (Sivas Gülçur, 2016 s. 229). Dönemde gerçekleştirilen “Evvel Zaman İçinde” adlı 1950 yapım Turgut Demirdağ filmi ile “Halıcı Kız” adındaki 1953 yapımı Muhsin Ertuğrul tarafından yönetilen ilk renkli film çevrilmiştir. Filmin afişi aşağıda yer almaktadır.

1950 yılının ilk dönemlerinde yapımcılar demiryolu ve posta aracılığıyla Anadolu’ya film dağıtımını gerçekleştirmiştir. 1951 yılda Turan Tung tarafından kurulan Adana bölge işletmesinin ardından, Ankara ve Samsun’da da bölge işletmeleri açıldığı bilinmektedir. Bunlardan sonra ise sırasıyla İzmir ve Zonguldak bölge işletmeleri kurulmuştur. Sonra kurulan bölge işletmelerinin kim tarafından nasıl açıldığı ise günümüzde halen daha tam olarak bilinmemektedir. Bu bölge işletmeleri ile birlikte Türkiye toplamda altı bölge işletmesine bölünmüş ve bu işletmeler kendi bölgelerinde anlaşmalı filmlerin dağıtımını gerçekleştirmiştir. Anadolu genelinde halkın sinemaya dair ilgisinin artış göstermesi film yapımcılığında bölge işletmeciliğinin oldukça önemli bir konu haline gelmesine yol açmıştır (Erkılıç, 2003 s. 70). 1960’lı yıllarda bölge işletmeciliğinin önemli bir yapım ve üretim merkezi haline aldığını söylemekte mümkündür.

Yine bu gelişmelere bağlı bir şekilde ilk büyük gişe başarısı 1951 yılında “Mezarımı Taştan Oyun” adlı Atıf Yılmaz filmi ile elde edilmiştir. Bununla birlikte yayınlanan sinema dergilerinin sayısında artış yaşanmış ve sinemaya dair pek çok yarışmada düzenlenmeye başlamıştır



Şekil 10. “Mezarımı Taştan Oyun” 1951, Film Afişi (Beyazperde, 2023).

1950 yılının başında sinemada yaşanan bu hareketlilikle birlikte 1960’larda en hareketli dönemin yaşandığı söylenebilir. Bu dönemde sinemaya gitmek, tüketim alışkanlıklar farklılaşan aileler için en önemli boş zaman etkinliği haline almıştır. Bununla birlikte Nijat Özön özellikle 1948 yılında kabul edilen yasa kapsamında niteliğin değil yalnızca niceliğini özendirildiğini ifade etmiştir. Araştırmacı bu sebeple film sayısındaki artışın endüstrinin alt yapısının ötesine geçtiğini öne sürmüştür (Özön, 2003 s. 199). Bu durum neticesinde ise 1950’li yıllarda sinema sektöründe ortaya çıkan sermaye birikimi, artan film talebinin karşılanmasında yetersiz kalmıştır. Bu durumda yapımcı ve yönetmenlerin ortak yapımlarda birleşmesine sebep olmuştur. 1950’li yıllarda üretilmiş olan filmlere bakıldığında 560 film arasından 365 filmin ortak yapımlardan oluştuğu görülmektedir. 1950’li yıllara gelindiğinde dağıtım, film yapımcıları tarafından görevlendirilen kişiler tarafından gerçekleştirilmiştir. Pursantaj memuru olarak adlandırılan bu kişiler pursantaj uygulamasını sürdürmeye çalışmıştır. Bahse konu olan bu sistem ise ilk kez Hürrem Erman tarafından yapılan 1948 yapım “Damga” adlı filmde uygulanmıştır.



Şekil 11. Hürrem Erman, “Damga” 1948 Film Afişi (Sinemalar, 2023).

Fransızcada yüzdelik anlamını içeren bu uygulama gereğince, yapımcının görevlendirmiş olduğu pursantaj memuru filmin gösterime girebilmesi için şehirlerarasında dolaşmakta ve anlaştığı sinema salonlarına filmi belli bir süreliğine kiralamaktadır. Bununla birlikte memur, gösteri esnasında kesilmiş olan biletleri kontrol etmek suretiyle sinema salonu sahibinin ya da sinema salonu işletmecisinin bilet kaçırmamasının da önüne geçmektedir. Rakam giderlerinin çıkmasıyla birlikte elde edilen gelir, genel olarak işletmeci ve yapımcı arasında %50 oranında paylaşılmaktadır. Türk sinemasında uygulanan bu sistem, yapımcıya yatırımın çok daha kısa bir süre içerisinde ve eksiksiz bir şekilde geri dönüşünü sağlamaktadır (Tunç, 2006 s. 34).

Ancak burada küçük illerde filminden elde edilecek gelirin tahmin edilememesi sebebiyle, filmin yalnızca üç gün ya da bir haftalık kiraya verilmesi tercih edilmiştir. Sabit fiyat şeklinde algılanan bu uygulamada, kira bedeli filmde oynayan oyunculara ve filmin yönetmenine bağlı bir şekilde belirlenmiştir (Gökmen, 1973 s. 59). Bu sayede 1950 yılından sonra pursantaj uygulamasının bölge işletmeciliği sistemine dönüştüğünü söylemek mümkündür (Erkılıç, 2003 s. 70). Sinemacılar dönemi de olarak adlandırılan bu dönem genel anlamda tiyatrodan arınan ve direkt olarak sinema dilini kullanan filmlerin ortaya çıktığını göstermektedir. Bu kapsamda 1949 yılında Lütfi Akad

tarafından yönetilen “Vurun Kahpeye” adlı film dönem başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Esen, 2000 s. 30). Lutfi Akad’ın sinemacılığı, oyuncudan faydalanış, konuyu seçmesi, sinema tekniği ve sahne düzenlemesi ortak bir sinema dili oluşturma çabası şeklinde de değerlendirilebilir (Özön, 1995 s. 28).



Şekil 12. Lutfi Akad, “Vurun Kahpeye” 1949 Film Afişi (Wikipedia, 2023e).

1960 yılından sonra film yapım sayısının hızlı bir şekilde artış gösterdiğini söylemek mümkündür. Türk sinemasının 1960 ve 1969 yılları arasında en hızlı dönemini yaşadığı ve bu aralıkta toplamda 1678 film çekildiği bilinmektedir. 1966 yılında yıllık film yapım açısından bütün dünyada dördüncü sırada yer alan Türkiye, Japonya, Hindistan ve Hong Kong’un ardında yer almaktadır (Özön, 1985 s. 368). Scognamillo (1988), 1960 yılının Türk sinemasında yeni bir başlangıç olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre bu yıl, üretiminin yeni özgürlüklerini değerlendirmeye çalıştığı ve bu sayede sinemada yeni gelişmelerin ortaya çıktığı bir dönemdir.

1960’lı yıllar boyunca salonda yerli filmler izletilmiştir. Bu durumu en önemli sebebi film üretimi açısından Türkiye’de en verimli dönemin yaşanması olarak ifade edilebilir (Gümüşkemer, 2018 s.22). 1960 ile 1970’li yıllarda Türk sineması film üretimi açısından

en pik noktanın yaşandığı yıllardır. Film üretiminde büyük ölçüde bir artış ortaya çıkmıştır. 1959 yılında yıllık ortalama 95 film üretilirken 1966 yılında bu rakamın 229'a çıktığı görülmektedir. Böylece Türkiye bu yıllar içerisinde dünya genelinde en fazla film üreten ülkeler listesinde ilk beş arasında yer almaya başlamıştır (Özön, 1985 s. 368). 1960'lı yıllarda sanatsal değeri yüksek olan Türk filmlerinin peş peşe vizyona girdiği bir dönem yaşanmış ve bu dönemde ulusal sinemadan bahsedebilecek bir yapı oluşturulmuştur. Ortaya çıkan bu gelişmeler 1960'lı yıllarda Türk sinemasının üretiminin artmasının yanında yeni yönelimlerin ortaya çıktığı bir dönemin yaşanmasına da sebep olmuştur (Tunç, 2012 s.91).

Film sayısında yaşanan bu hızlı artış halkın en uygun eğlence aracının sinema olmasına yol açmıştır. Bu durum aynı zamanda magazin basınında Star oyuncularla alakalı fotoğraflı haberlerde de artış yaşanmasına yol açmıştır (Esen, 2000 s. 32). Dönemde seyirci sayısında hızlı bir artış yaşanmış ve bu artışa paralel bir şekilde hem illerde hem de ilçelerde pek çok sinema salonu açılmıştır. Farklı bir şekilde ifade etmek gerekirse bu dönemde koltuk kapasitesinin de büyüdüğünü söylemek mümkündür (Medin, 2017 s.145). Hem filmlerde hem de seyirci sayısında yaşanan bu artış filmin gösterim zamanı ile alakalı bir takım problemlerin ortaya çıkmasına da yol açmıştır. Bu problemleri ortadan kaldırmak için filmler açısından en geniş pazar haline gelen İstanbul'da buluşan bazı yapım evleri, filmi bir sezon boyunca izleyicilere sunacak sinema salonları ile anlaşma sağlamıştır. Bu sayede hangi filmin nerede gösterileceği sözleşmelerle daha önceden belirlenmiş ve yapımcı da ilgili salonda tüm sezon boyunca kendi filmini gösterme şansına erişmiştir (Arslan, 2010 s. 80).

1960'lı yıllarda meydana gelen gelişmeler film dağıtımı konusunda bölge işletmelerinin hakimiyet kazanmasına yol açmıştır. Bu durum Anadolu'nun her yerinin bölgelere ve alt bölgelere ayrılmasına da sebep olmuştur. Dönemde işletmeciler salonlarla alakalı direkt ilişki sağladığından bölgelerin izleyici profilini nasıl olacağını da şekillendirmiştir. Ancak burada meydana gelen asıl problem, işletmecinin yalnızca kar amacı gütmesinden ötürü yapımcıdan daha az sanatsal kaygıya sahip olmasıdır. Filmler direkt olarak işletmecinin verdiği avanslarla gerçekleştirildiğinden büyük ya da küçük fark etmeksizin yapım şirketleri, çalışanlar ve sanatçılar işletmecinin isteklerine bağımlı bir şekilde çalışmak zorunda kalmıştır (Çam, 2018 s. 19). Bu durum beraberinde ise işletmecilerin film

üstündeki nüfusu, yıldız sisteminden faydalanmayı gerektirmiş ve hatta dönemde bu sistemden etkin bir şekilde faydalanılmaya başlanmıştır. Abisel (2005), film endüstrisinin Türkiye’de hızlı bir şekilde gelişim gösterdiği bu dönemde senaristlerin ve yönetmenlerin fikir üretmeye dair herhangi bir rolü bulunmadığını ifade etmiştir. Bununla birlikte yıldız oyuncuların senarist ve yönetmenlerden daha etkin bir konumda olduğunun da altı çizilmektedir. Yıldız oyuncular, film içerisinde canlandığı karaktere dair kendi isteklerini kabul ettirebildiği bu süreç içerisinde filmin kalitesine ve salonun durumuna göre sinemalar farklı şekillerde sınıflandırılmıştır. Ayak sistemi olarak da adlandırılan bu sistemde filmler birinci, ikinci ve üçüncü sınıf filmler şeklinde değerlendirilmeye başlamıştır (Tunç, 2006 s. 50). Pek çok yapımcının bir araya gelerek geliştirdiği bu kombin sistem içerisinde bulunmayan yapımcılar ise ya filmi gösterecek sinema salonu bulamamış ya da üçüncü sınıf sinemalarda filmini gösterime sokmuştur. Bir sezonun 36 hafta sürdüğü göz önünde tutulduğunda bir filmin genellikle 2-3 hafta gösterimde kaldığı bu yıllar içerisinde bu yapının pek çok film gösterimine olanak tanıdığını söylemek mümkündür (Erus, 2007 s9).

1964 yılında Metin Ersan tarafından yönetilen Susuz yaz filmi bu dönemde Berlin Film Festivali’nde Altın Ayı ödülünü kazanmış ve bu durum da uluslararası sinemada atılan en önemli adımı meydana getirmiştir (Dorsay, 1989 s. 12). 1960’lı yıllarda ortaya çıkan tüm bu gelişmeler film dağıtımı sürecinde de etkisini uzunca bir süre göstermiştir. Dönemde uygulanan tüm süreçler, bölgesel etkinliğe sahip olan işletmelerin meydana gelmesine yol açmış ve Anadolu, işletme bölgelerine ve bunların alt bölgelerine ayrılmıştır. Bu durum gereğince bölge işletmecileri yalnızca anlaşmalı olduğu filmlerin kendi bölgesinde dağıtımını üstlenmiştir. Adana, İzmir, Zonguldak, Samsun ve Ankara bölge işletmeleri ise, önceleri yapımevi tarafından dağıtımı gerçekleştirilen filmin dağıtım sorumluluğunu üstlenmiştir (Arslan, 2010 s. 80).

Bölge işletmeciliği sistemi dâhilinde zaman içerisinde aracılık görevinin yanında izleyici talebi gereğince İstanbul’daki yapım evinin yıllık film programları da belirlenmiştir (Gökmen, 1973 s. 51). Bu program gereğince işletmeci herhangi bir film projesini gerçekleştirebilmek için öykünün yalnızca ana adlarını ve projede bulunmasını istediği oyuncuların isimlerini yapımcıya bildirmekte ve film gösterim hakkını daha önceden elde edebilmektedir. Film gösterim hakkının önceden satışı olarak da değerlendirilebilecek bu

süreç dağıtımcıdan alınan avansla filmin yapılmasına olanak tanımakta veya gösterimden sonra gelirin paylaşılmasını sağlamaktadır (Baykut, 2008 s. 309).

Tablo 2. 1970 yılında Bazı Bölgelerinin Salon ve Seyirci Sayıları (Yılmaz, 2020 s.19).

Bölge	İl Sayısı	Salon	Seyirci
Adana	21	463	37.335.472
İzmir	12	646	51.427.031
Ankara	6	216	29.474.552
Samsun	16	238	20.420.363
Marmara	9	343	27.288.164
Zonguldak	2	82	13.149.007
İstanbul	1	436	67.402.721
Toplam	67	2424	246.497.310

Yukarıda yer alan tablodaki veriler incelendiğinde 1970 yılında Adana, İzmir, Ankara, Samsun, Marmara, Zonguldak ve İstanbul bölgelerindeki salon ve seyirci sayıları görülmektedir. Tablodaki verilere göre Adana bölgesinin hakim olduğu il sayısı 21 olmaktadır. buna mutabık 463 salon ile 37.335.472 seyirciye ulaşıldığı görülmektedir. İzmir bölgesinin il sayısı 12 olmak ile birlikte 649 salon ile 51.427.031 seyirciye ulaşıldığı bilinmektedir. Ankara’da 216 salon 29.474.552 seyirciye denk gelirken, Samsun bölgesinde 238 salon ve 20.420.363 seyirciye ulaşıldığı görülmektedir. Marmara’da bu sayılar 343 salon ve 27.288.164 seyirci iken, Zonguldak’ta 82 salon ve 13.149.007 seyirciye erişildiği görülmektedir. İstanbul bölgesinde ise 436 salonun bulunduğunu ve 67.402.721 seyirciye ulaşıldığı görülmektedir.

Bölgelerin film tercihleri incelendiğinde ise Samsun bölgesinin genellikle dinsel filmleri tercih ettiği ve iman ile fedakarlık örneklerinin sergilendiği filmleri arzuladığı görülmektedir. Adana bölgesindeki talep ise genellikle kavga sahnelerini içeren aksiyonlu filmlere yöneliktir. Buradan yola çıkıldığında yapımcı tarafından senaryonun yazım aşamasında neredeyse matematiksel bir strateji izleyerek bölgesel beklentilere uygun sahneler ve diyaloglar geliştirdiğini söylemek mümkündür. Bu strateji ise bahse konu olan işletmeden alınan avans oranında gelişim göstermiştir. İşletmeci tarafından verilen avans, daha önceki örneklerden de yola çıkılarak hesaplanmakta ve burada işletmeci ile yapımcı arasında %60’a varan komisyon oranı belirlenmektedir. Bu komisyon yüzdesi,

filmin hasılatından salon sahibinin payının çıkarılmasıyla birlikte işletmeciye kalan miktardan yapımcının aldığı payı ifade etmektedir. İşletmeci bu yüzdenin tamamını ya da yalnızca bir kısmını yapımcıya avans olarak film çekiminden önce verebilir. Bölge işletmeciliği sürecinde büyük firmalar İstanbul'da bulunan salonları kendi arasında gruplaştırmak suretiyle pay etmiştir. Örnek vermek gerekirse 1978 yılında Erman film, Erler film, Arzu film ve Akün filmin bir araya gelerek Beyoğlu'nda bulunan bir sinema bloğunu tekeline aldığı söylenebilir (Gümüşkemer, 2018 s. 124-125). İstanbul bölge işletmecileri arasında bulunan firmalardan herhangi biriyle anlaşma yapamayan yapımcılar ise, filmini seyirci sayısının en az olduğu yaz aylarında gösterime sokmak zorunda kalmıştır. Farklı bir alternatif olarak ise anlaşmalı firmalardan herhangi birinin filminin yetiştirmediği durumlarda yapımcı, filmini işletmeye vererek gösterime girmesini sağlamıştır. Bu durumda da film hasılatının yalnızca %25'i firmaya komisyon olarak verilmiştir (Gökmen, 1973 s. 53). 1968 yılına gelindiğinde renkli filme geçilmesi ile beraber film yapımcılık maliyetlerinin artış gösterdiği bilinmektedir. 1968 yılında ise televizyonun yaygınlaşmasıyla beraber Türkiye genelinde sinema en ucuz eğlence aracı olmaktan uzaklaşmış ve farklı yöne doğru evrilmiştir (Arslan, 2010 s.81).

1970 yılının başında Anadolu'da film dağıtımı o bölgenin işletmecileri tarafından gerçekleştirilmektedir. İşletmeci yılda 1-2 film yapabilen küçük yapımcı için de film finansörü konumundadır. Dolayısıyla burada işletmeci filmin üretim sürecini vermiş olduğu avans da büyük ölçüde şekillendirmektedir. İşletmeci genellikle film yapımı esnasında senet sunarak filmin belli kopyasını almaya da hak kazanmaktadır. Avans, gösterim gelirinden yapımcıya %60 bırakacak bir şekilde hesaplanmaktadır. Gösterim gelirlerinin genellikle belli olmaması sebebiyle ise herhangi bir düzeltme yapılması mümkün olmamaktadır. Dolayısıyla burada yapımcının eline geçen bütçe yalnızca avans olarak tanımlanabilir (Gümüşkemer, 2018 s. 144). Filmin popülerliğine bağlı olarak ya da işletmecinin başta öngördüğünden daha fazla kopya istemesi doğrultusunda bir takım ek ödemelerin gerçekleştirilmesi de söz konusu olmaktadır (Kırel 2005 s. 107).

Bölge işletmecileri, ilgili dönemin başında yapımcıya seyirci talebini iletmekte ve bu bağlamda film sipariş etmektedir. Talep edilen filmlerle beraber daha ucuza mal edilmiş olan filmlerin eklenmesi ile birlikte bir liste meydana getirilir (Erkılıç 2003 s. 95-96). 1970 yılının başına kadar devam eden ticari başarının en önemli sebebi yapımla

bütünleşen dağıtım sistemi olmamaktadır. Yabancı filmin ithal edilmesinde karşılaşılan engeller ve vergilendirmeler Türk sinemasının üretim sürecinin artmasına yol açmıştır. İlgili vergiler Türk filmi için %25 oranında tutulurken yabancı filmler için bu oran %70'lere kadar ulaşmıştır. Bununla birlikte filmin dağıtılabileceği güvenilir araçların bulunmaması Sebebiyle yabancı film şirketlerinin Türk pazarından uzaklaşması Yeşilçam sinemasının üretim sürecinin hızlanmasına sebep olmuştur (Scognamillo 2003 s. 94-105).

1970'li yılların ortalarında başlayan ve Türk sinema tarihinin en bunalımlı yılları olarak tanımlanan bu dönem içerisinde sinemacılığın düşüş yaşadığı bir dönem ortaya çıkmıştır. Ülkede bozulan ekonomik yapının etkisi ile enflasyon oranlarında artış yaşanması, renkli filmlerin ortaya çıkması ile birlikte film maliyetlerinde yaşanan artış, televizyonun ortaya çıkmasıyla birlikte sinemanın yerini alması ve dönemde ortaya çıkan siyasal çatışmalar, seyircinin sinemaya karşı mesafeli durmasına yol açmıştır (Esen, 2000 s.35). Bu dönemde ortaya çıkan kriz neticesinde sinema endüstrisinde yaşanan işsizlik çok büyük boyutlara ulaşmış ve film maliyetleri hızlı bir şekilde artış göstermeye devam etmiştir. Bu durum beraberinde seyirci sayısının azalmasına yol açarak gişe gelirlerinde büyük ölçüde düşüş yaşanmıştır. Bu sayede çok daha az sayıda film ortaya çıkmış ve bu filmlerin kopyaları da daha az sayıda basılmıştır. Çoğu salon ve pek çok işletmeci bu süreç içerisinde eski filmleri yeniden gösterime sokmayı denemiş olsa da seyirci sayısının artması ne yazık ki mümkün olmamıştır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2023).

Yapımcının uzun vadeli bir stratejiye sahip olmaması, sinemaya sabit yatırımların yapılmasının önüne geçmiş ve koşulların değişikliği ile birlikte seyirci sayısı 1980'lerde dahi azalmaya devam etmiştir. Bu durum böyle işletmecileri ile salon sahiplerinin en kötü döneminin yaşanmasına sebep olmuştur. Bölge işletmecileri avans vermekte zorlandığından pek çok yapımcı da sektörü terk etmiştir. Yabancı film şirketlerinin hızlı bir şekilde sektöre giriş yapması ile birlikte ise Türk yapımcı ile sinema salonu arasında kurulan ilişki ortadan kalkmış ve bu ilişki uzun yıllar boyunca yeniden oluşturulamamıştır (Işığın 2003: 38). Ordunun 1980 yılında yönetimi ele alması ile birlikte film sayısında daha da düşüş yaşanmış ve 1980 yılında yapılan film sayısı 68'e gerilemiştir. Bu durum yapım şirketlerinin de sayısının azalmasına yol açmış ve yıl içerisinde ayakta kalan yapım şirketi sayısı 36'ya gerilemiştir (Arslan, 2010 s. 78). 1980 yılından sonra konu ve işleyiş

açısından da pek çok değişiklik ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda sinemaya yalnızca ticari bir meta olarak yaklaşan yapımcı, kısa bir zaman içerisinde az bir para ve emekle çok fazla gişe elde edecek filmleri hedeflemiştir. Gişe gelirinin garanti altına alınabilmesi için ise halkın sevdiği starları filme dahil ederek halkın sevdiği konuların işlenmesine çalışılmıştır (Esen, 2000 s. 42).



4. UYGULAMA: YEŞİLÇAM’IN YAPITAŞLARI BELGESEL FILMI

Tezin ana çerçevesi üzerinden ele alınan belgesel çalışması “Yeşilcam’ın Yapıtaşları”: Yeşilçam’ın nasıl bir süreç olduğu, o dönemdeki dağıtım-yapım şirketlerinin yaşadığı zorluklar, 1960-1970 döneminde çekilen film sayıları ve dağıtım modelleri üzerinden anlatılmıştır. Yeşilçam’da oyuncu-yapımcı-dağıtım ilişkisi dönemin oyuncularını, yönetmen ve yapımcılarla röportaj yapılarak anlamaya çalışılmıştır.

4.1. Tema

Bu belgesel filminin temasını Yeşilçam dönemindeki dağıtım şirketleri ve yapımcıların konumu oyuncu-yönetmen-yapımcı üzerine etkisi açısından ele alınmıştır.

4.2. Önerme

Bu belgeselin önermesi, Yeşilçam’ın 1960-70 arasındaki “Altınçağ” dönemini oyuncu-yapımcı-dağıtım ekseninde inceleyerek ışık tutmaktır.

4.3. Sinopsis

Bu belgeselin sinopsisi Yeşilcam dönemi dağıtım şirketleri dağıtım modelleri yapımcılar yapımcıların konumu oyuncular yönetmen yapımcı ve yönetmenler ekseninde “Altınçağ” dönemine ışık tutmuştur. Belgeselde tablolar şeklinde örnekler verilip film afişleriyle katkı sağlanmıştır. 1960-1970 yapımcı-dağıtım-oyuncu ve yönetmenler ekseninde incelenmiştir.

4.4. Süre ve Olanaklar

Araştırmanın toplam süresi yaklaşık 3 yıl sürmüştür. Araştırma maliyeti yaklaşık olarak 26.200 TL tutmuştur. Bunun harcama kalemlerine göre dağılımı aşağıdaki gibidir:

4.5. Film Künyesi ve Bütçe:

FİLM KÜNYESİ VE BÜTÇE	
ÜRÜN	Belgesel Film
FİLM ADI	YEŞİLÇAM DÖNEMİNDEKİ TÜRK SİNEMASININ YAPIMCI DAĞITIMCI VE İŞLETİM SİSTEMİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ
SÜRE	3 yıl
FORMAT	
TARİH	19.01.2022
BÜTÇE ÖZETİ	
EKİP	
HAZIRLIK/ARAŞTIRMA	10.000
OYUNCU	-
PLATO/MEKÂN	-
DEKOR/AKSESUAR/KOSTÜM	-
TEKNİK VE HAM MALZEME	-
YEMEK/KONAKLAMA/NAKLİYE	-
STÜDYO/MONTAJ/EFEKT/MÜZİK	6.000
ARA TOPLAM	

BEKLENMEYEN GİDERLER (% 2)					
ARA TOPLAM					
TOPLAM					
KDV (% 18)					
GENEL TOPLAM			96.00		
NOTLAR					
EKİP					
	Kişi	Birim/Ücret TL	Gün	Toplam TL	USD
Yönetmen	1	333	60	20.000	
Yönetmen Yrd.	1	250	60	15.000	
Kameraman	1	166	60	10.000	
Kamera Asistanı	1	83	60	5.000	
Işık Şefi	1	83		5.000	
Işık Yardımcısı	1	83		5.000	
Set Amiri	1	250		15.000	
Set Teknisyeni	1	166		10.000	
Sanat Yönetmeni	0				
Sanat Yönetmeni Yrd.	0				
Makyöz	0				
Kuaför	0				

Aksesuar Sorumlusu	1	83		5.000	
Casting Sorumlusu	0				
Kurgu		200	30	6.000	

4.6. Belgesel Film Metin Akışı

GÖRÜNTÜ	SES
SAHNE 1 Belgesel 8 den geri sayımlarla başlar. Film Makarası girer görüntüye ve belgeselin ismi yazar Mehmet Soyarslanın kendini tanıtmayla belgesel devam eder. Konuşmasının en başında Atatürkün sözleriyle konuşmasına başlar Konuşması devam ederken özen filmnin 1960-1970 film afişi örnekleri ekrana gelir ve bu sırada Mehmet Soyarslanın konuşması arkada devam etmektedir. Memhet Soyarslanın konuşmasının ardından Ahmet Gülhanın konuşması başlar 1960-1970 darbenin etkilerinden bahseder. Sinemadan bahsetmeye devam eder.	SES Ben Mehmet Soyarslan. Bugün sizlerle sinema film hakkında görüşeceğiz. Beni sinemadan tanıyanlar muhakkak vardır ama yaşı daha ileri olanlar müzik zamanından da tanırılar. Cem Karaca Apaşlar'ın solo gitaristi olarak ama bu konulara gerekirse sonra devam ederim. Madem ki sinema konuşacağız o zaman Mustafa Kemal Atatürk'ün sinema için neler söylediğini aktararak başlayayım. Bakın ne diyor: “Sinema öyle bir keşiftir ki gün gelecek barutun, matbaanın, hatta elektriğin bile keşfinden daha çok insanların veçhesini, toplumun tarzını değiştireceği görülecektir. Sinema dünya üzerindeki en uzaktaki insanları birbirine yaklaştıracak, onlar arasındaki

	görüş ve görünüş farklarını ortadan kaldırarak insanlık idealine en büyük katkıyı yapacaktır. Sinemaya hak ettiği değeri veriniz.” Şimdi burada onun söylediği sözler arasında bilmem dikkatinizi çekti mi insanlık ideali diyor. İnsanlık ideali ne biliyor musunuz onun için, dünya insanların din, dil, ırk ayrımı yapmadan birbirlerini sevmeleri ve bütün dünyada sulh olması, barış olması. İşte atatürk sinemayı böyle anlatıyor. Evet buyurun. Teşekkür ederim bahsedeyim. Ben 1944 yılında istanbul'da doğdum. Babam askeri doktordu, kulak-burun-boğaz doktoruydu ve ilk benim kendimi bildiğim yaşlarda Muğla'ya tayin edilmişti, Muğla'daydım. Yani büyük bir ihtimalle ilkokul çağına kadar Muğla'daydık. Sonra Ankara'ya tayin oldu. Ankara'da Cebeci'de oturduk ve Cebeci'de okula orada başladım, İltekin İlkokulunda. İlk 1, 2 ve 3. sınıfın ortasına kadar oradaydım. Sonra babam istifa edip İstanbul'a nakletti ve İstanbul'da Taksim İlkokulu'nda Küçük Parmakkapı'da burada,
--	---

	orada 3'ün devamı 4 ve 5'i orada okudum. Çok etkileyici anılarım var o dönemden. 1953,54-55 gibi yıllarda, 54 yanılmıyorsam. Naboland gemisi Çanakkale Boğazı'nda Dumlupınar Denizaltısına çarptı. Şimdi bu ilkokulun 4 sınıfına giden çocuklar için inanılmaz bir şok oldu, bizler için, çünkü demirden bir kutu içinde askerlerimiz, komutan, denizcilerimiz gömülmüş, çok üzülmüştük hepimiz. Hatta hiç unutmuyorum yani böyle onunla ilgili resimler yaptırdılar bize resim dersinde ama ondan sonra hemen bir sene sonra 55'te şey oldu, 6-7 eylül olayları oldu. 6-7 eylül olayları olurken biz Taksim'de otururduk. Oradan ben olayın büyük bir bölümünü seyrettim. O Tarlabası'ndan yukarı doğru çerçeveleri kırarak gelen, sopalarla, deviren insanları gördüm Taksim'de Abdülhak Hamit Caddesi'nin Taksim Meydanı'nda birleştiği noktanın, o suların falan aktığı yolla birleşirdi, orada geldiler kristal gazinosu vardı o zaman, onlar yıkıldı.(...)
--	---

GÖRÜNTÜ	SES
SAHNE 2 : Mehmet Soyarlanın konuşmasının arkasından Ahmet Gülhanın ekrana gelir ve kendini tanıtmayıyla konuşması başlar. SAHNE 2 DEVAM EDER. SAHNE 2 Devamında Fedakar Ananın film afişi ekrana gelir. Ahmet Gülhanın konuşmasıyla röportaj devam eder. Konuşma sırasında birtane daha film ekrana gelir Filmin Adı Günahını Ödeyen Adamdır. Konuşmasının ardından Yılmaz Atadeniz ekrana gelmektedir.	Ahmet Gülhan: 26 Mayıs 1940'ta İstanbul Kadıköy Yeldeğirmeni'nde doğmuşum. Meslek Lisesi Makine bölümü mezunuyum, motor bölümü mezunuyum. Sonra akşam Yıldız Teknik Okulu Makine bölümünü bitirdim fakat talebe lideriydim dernek başkanıydım. Milli Türk Talebe Birliği'nde tiyatro ve spor bana bağlandı. Tiyatroda arkadaşlarım var, hepimiz üniversiteliyiz. Arkadaşlarımızdan bir tanesi rahatsız oldu. Ampullü şeker fabrikasında oynamak için bir para almışlar. 40 derece ateşle yatıyor. Dediler ki sen oynayacaksın. Ya nasıl olur falan, bir de tabii çok içiçeyiz. Peki dedik, gittim. Biliyorum oyunu, oynadık fakat selamdan sonra böyle havaya attılar beni havada, arkada perde kapanınca, rol üstüme kaldı. Yani o geçici bir şeydi benim için. Sonra bir oyun daha oynadım. Bir gün Cahide Sonku geldi seni bekliyor dediler. O zaman o yılların Cahide Sonku

	bir star, yıldız sinemada. Dedim dalga geçmeyin ya nasıl olur ve girdim baktım ve hakkatten Cahide Hanım oturuyor. Ben senin dedi bir oyununu seyrettim bayıldım ben sana, dedi biz Clifford Odets'in Taşra kızı diye bir oyununu oynuyoruz. Onun filmi de yapılmış Hollywood'da Bing Crosby, Grace Kelly William Holden böyle bir kadro oynamış. Cahide Irgat'la Cahide Sonku Cahitler Tiyatrosu'nu kurmuşlar. Yönetmen rolünü de, William Holden rolünü de bana uygun görmüşler. Fakat çok zengin bir Anadolu turnesi yapacaklar. Ben dernek başkanı iken 60 öncesinde öğrencileri boykota götürürdüm. 20 gün derse sokmadım ve beni disiplin kuruluna verdiler. O yıl sınav haklarımı ve devam hakkımı aldılar. Bir boşluktayım, böyle devam edemiyorum, okulu bitiremedim, sınavlara giremiyorum. Öyle bir teklifte gelince iyi tamam dedim.(...)
--	--

GÖRÜNTÜ	SES
SAHNE 3 Ahmet Gülhanın ardından Yılmaz Atadenizin kendini tanıtmasıyla başlar. Yılmaz Atadeniz konuşurken ekrana Ah Güzel İstanbul film afişi ekrana gelir. SAHNE 3 DEVAM EDER. Tarzan İstanbulda film afişi ekrana gelir. Daha sonrasında Göksel Arsoyla devam eder belgesel.	İsmim Yılmaz Atadeniz. 1 şubat 1932'de doğmuşum. Doğum yerim Arnavutköy. Doğma büyüme Arnavutköy'lüyüm ve ailenin altıncı çocuğuyum önümde üç tane abim iki tane ablam var. Ben devamlı tekne kazıntısı diye geçti adım hep çünkü enteresan ailenin en küçüğü bendim. En büyük abim ile aramda 22 yaş fark vardı. En büyük abim bir de babam bir evde oturuyoruz. Bir evde oturduğumuz zaman, hiçbir zaman aileyi parçalamaz bütün aileyi babam bir sofrada beraber yemek yemek durumunda görmek isterdi daima ve Arnavutköy'de yalıda oturduk ve daha evvel beş katlı bir kargir bina da, yani kargir bina şöyle her katta 2 oda 1 sofa var, sonra harp senesinde sahilde bir arkada çamaşırlığı olan ama bina şöyle yapılmış enteresan, oluklar arkada bir sarnıç var. Yağmur yağdığı zaman bütün oluklardan su sarnıcı toparlanıyor. O sarnıcın yanında da çamaşır yıkayacak bir sahne var, bir mekan var, orada çamaşırdaki yıkıyor ama o su ile yıkıyor yani üç kat bahçe var arkada. Arnavutköy'de Kız Kulesi'nin sırasındayız ve oradaki 204 numaralı yalıda oturuyoruz. Ailenin en büyük abim evli, karısı ve dört çocuğu var aynı evde, İsmet abim evli, bir kızı var. Yani ev nereden baksanız bir de bunlar yetmiyormuş gibi aile dostumuz var

	Polis Koleji'nde okuyor, diğeri de tıbbiye de okuyor, 2 kişi de aynı binada kalıyoruz. Yani bina ev enteresan ve kalabalık hep beraber yaşıyoruz. Orhan abim filme çok düşkün ve sinemaya çok düşkün. Filmi oynatırken evde iki defa yangın çıktığını hatırlıyorum ben çünkü o devirde yanar film var, yanar film barut gibi çok enteresan yani projeksiyon yakıldığı zaman olduğu zaman enteresan oluyor ve ben çocukluğunda abim dolayısıyla sinemaya hep bedava girdim ve sinemada filmleri hep seyrettim ben. Farkında olmadan benim beynimde filmcilik yaramış halbuki ben öyle bir şey düşünmüyorum. İlkokulu yanıbaşımızda Kuruçeşme olduğu için ilkokulu Bebek'teki ilkokula verdiler beni ve orada okuyarak mezun olduk oradan sonra Gaziosmanpaşa Ortaokuluna girdik oradan da Kabataş'a girdim ben. Kabataş'ta aynı zamanda ben hem yüzücüyüm hem kürek çekiyorum hem yelkenciyim. Yani gençliğimde yaptığım sporlar bunlar ve aynı zamanda Kabataş'ta çalışırken enteresan bir şey hep mühendis olmak istemiştım. Mühendis olmak isterken imtihanlara girdik ben matematikten dört alarak bir sene beklemem lazım geldi o devirde üniversite imtihanları yoktu. Liselerde yarışmalar yapılırdı intihana girersin aldığın puana göre üniversiteye girme hakkı kazanırsın ve böylece ben bir sene beklemem lazım geldi ama hep
--	---

	kafamda bütün arkadaşlarım mühendis oluyor gördüğüm arkadaşlarım var. Onların hepsi mühendis olmak istiyor ben de mühendisi olmaya hevesliyim ama o arada abim Tarzan filmini çekmiş çaresiz kalmış. Yılmaz dedi bana bana gel yardım et dedi.(...)
--	--

GÖRÜNTÜ SAHNE 4 GÖKSEL ARSOY Göksel Arsoy kendini tanıtır. Şafak Bekçisi film afişi konuşma sırasında ekrana gelir. Nil Gürpınarla devam eder.	SES Benim bütün hayalim, bütün idealim jet pilotu olabilmektir ve ben hep o hayalle mektebe gittim. Çünkü babamın Hava Kuvvetleri'nde olması sebebiyle biz hava üstünde oturuyorduk, orada doğmuştum. Doğduğum gün zaten tayyareleri ve pilotları gördüm. Ne zaman ki Haydarpaşa Lisesini bitirdim ve ev halkına söyledim ki ben Hava Harp Okuluna gideceğim diye, kıyamet koptu. Benim gidişim engellendi. Bütün hayalim bitti ve onun üzerine üniversite imtihanı ile İktisat fakültesine girdim. Yaz tatillerinde ben çalışıyordum, hiç boş duramam çünkü. Toprak mahsulleri ofisinde çalıştım bir yaz. İkinci yaz bir madencilik şirketinde çalıştım. Üçüncü yaz bir ilan okudum İngiliz şirketi için elemanları yetiştirilecektir diye. Her iki tarafa da 20-25'er kişi müracaat etti. Ben birincilikle
---	---

	kazandım. Çok yatkındım hep çok şey biliyordum ve iki aylık eğitimden sonra yeşilköy havaalanında çalışmaya başladım. Üç sene çalıştım. o sırada da bir yolcuya, bir gün telaşlı bir yolcuya yardım etmek istedim. Biletinde bir problem varmış. Hemen onu hallettim ve uçağa yetiştirdim. Adamcağız on gün sonra döndüğünde havaalanında beni aramış. Buldu dedi ki size minnettarım beni yetiştirdiniz, İtalya'da çok önemli bir film anlaşmam vardı dedi. O ana kadar anlamamıştım, adam filmciymiş, hem de Türkiye'deki en önemlisi. Sizi dedi evime yemeğe davet etmek istiyorum. Teşekkür ettim, evine yemeğe gittik. Ben Bakırköy'de oturuyordum oda İncirli'de. Büyük bir samimiyet dostluk başladı ve Beyoğlu'ndaki şirketine, araba gönderdi, aldırdı. Çok büyük ikna kabiliyeti olan bir insanmış. Çıkarken şirketten ben bir film anlaşması imzalamıştım. şimdi o darbede bazı kısıtlamalar çıktı bazı çekimlerde duraklamalar oldu ama hepsine tahammül ettik hani gecikme mize sebep oldu o kadar yoksa başka bir sıkıntı çekmedik(...)
--	---

GÖRÜNTÜ	SES
SAHNE 5	Öncelikle hoşgeldiniz. Ben de memnun oldum sizleri tanıdığımıza. Şimdi ben bir film şirketi sahibi, yani prodüktörün kızıyım ama biz tabi çok dışında kalmadık film şirketinin. Sinemamızda vardı 60'larda kurulmuş, hem sinema hem film şirketi, aşağı yukarı bir kaç sene ara ile kurulmuş, İlk sinema kurulmuştu ve öyle büyüdük. Yani ben hani bana sorsanız ilk film hangi filmi seyrettiniz ben söyleyemem çünkü bebeklikten beri film izliyorum. Evimizde de 16'lık makine vardı. Hatta daha küçüğü de vardı 8'lik. Yani babam bize oyuncak gibi vermişti o 8'liği. Biz onu kullanıyorduk yani bir sürü çizgi filmler için falan. 16'lığı kendileri kullanıyorlardı, misafirleri gelirdi böyle çok büyük bir salonumuz vardı. Benim ilkokul çağım öyleydi Yani 60'lı yılların sonları çu söylediğin tarihler ama hep onlarla büyüdük yani hep onların içinde büyüdük. Dolayısıyla kendi sinema eğitimimi nasıl aldığımı da bilemedim. Babamı kaybettikten sonra da Onu hiç kaydetmemiş olduğumu görünce babamın bütün dostlarını arkadaşlarını kaydetmeye başladım. Bir amaç hani sonunda bir kitap bir şey yaparım amacıyla değil sadece sinemada neleri yakalayabilirim, hepsi çok kıymetli çünkü çok değerli insanlar çok ve
SAHNE 5 DEVAM EDER.	
Arsların Dönüşü film afişi ekrana gelir	
SAHNE 5 DEVAM EDER.	
Hudutların Kanunu filminden bir kesit ekrana gelir	
Kaya Ererez ile devam eder.	

	işin içine girdikçe daha da hep onları tanıyarak büyüdüm ama daha da fazla önemini gördüm. Yani yaptıkları işlere çok saygı duyuyorum. biraz önce de konuşuyoruz önce Yılmaz Atadeniz'in yaptıkları, İlhan Arakon'un yaptıkları hepsini çok çok yakından tanıdığım için neler yapmışlar, yani birbirleriyle de çok iyi dostlukları varmış. Dolayısıyla şu dönemdeki sinema yapma ile alakası yok yani film yapma ile alakası yok o dönem. Ben birinci üniversitemi yurt dışında okudum yöneticilik, sonra o dönem bizim çünkü siyasi bir sürü kaygılar vardı Türkiye'de babam o risklere girmek istemedi, aman dedi çocuklarım o şeyin içinde büyümesin ama yani o zaman biz bunları tabii göremiyorduk ama ben 12 yaşından itibaren her şeyi takip eden bir çocuk olduğum için yani çıkışlarım oluyordu tabii. Yani bu niye oluyor hep sorguladım çünkü hep sorgulayan bir çocuktum doğru yapmış diye görüyorum şimdi, o zaman değil ama şimdi daha net görüyorum doğru yapmış. Sonra da işte ingiliz dili okudum ama yani epey bir süre sonra okudum ingiliz dilini insan kaynakları yaptım. babam çünkü bizim sinema eğitimini verdi ama biz sinemanın içinde büyüdük fakat sinemayı meslek edinmeme şartımız vardı. Öyle bir şartla
--	---

	büyüttü bizi, okuyamazsınız, gidemezsiniz, işte o mesleği yapamazsınız şeklinde ama tam tersi oldu hepimizin ilgisi çok büyüktü sinemaya çünkü çok fazla film izleyen bir aileydik, oyuncular, yönetmenler evimize giriyor çıkıyor. Setlere gittim ben çocuk yaşında o sahneler, biz kendi aramızda bile abimle evin içinde şey kurardık film çekim sahneleri kurardık arkadaşlarımızı şekillendirirdik falan yani öyle büyüdük. (...)
--	---

GÖRÜNTÜ	SES
SAHNE 6 Kendini tanıtır. Araya Mehmet Soyarslan da sohbete katılır arkadan sadece sesi gelir. Umut filminden kesit gelir ekrana. Daha sonra Sahne 1 dönülür belgesel devam eder. SAHNE 1 DEVAM EDER. Mehmet Soyarslan sinemadan ve darbelerin etkilerinden bahseder.	Ben Kaya Ererez. Ayvalık doğumluyum, Balıkesir Ayvalık. 1961'de bizim oraya filmciler geldi. Ben de lisede okuyorum, bizde seyrediyoruz. Ben film seyretmeyi çok severim. Yazlıklara çok giderdim o zaman kaçar kaçar. Ahbab olduk. Bergama'da çekiyorlar, Ayvalık'ta çekiyorlar. Rahmetli Suphi Kaner, Kadir Savun, Yavuz Kalıncılıç yönetmen. Yavuz Sügenli de asistan. Biz de seyrediyoruz. Bir gün rejisörle asistanı bir ağız dalaşına girdiler. Asistan da bırakıp gitti. Rejisör hem sahneyi çekiyor hem tarif ediyor hem de o zaman adını bilmiyorum sufle veriyor, okuyor. Zor.

	Baktım ki seyredemiyor. Ahbap da olduk. Dedim ki ben size o kitabı okuyayım dedim senaryoyu, sufleyi vereyim, tabirleri bilmediğim için. Ya olabilir mi dedi, olabilir. Baktım ben görmüştüm zaten seyrediyordum nasıl yapıyorlar. Sufle vermeye başladım. Ayvalık'ta işleri bitti. Bergama'da çekekler, İzmir'de çekekler. Aileden izin aldılar, aman ben de gideyim. Kalktık biz de onlarla dolaşa dolaşa İstanbul'a kadar geldim ben, işi de sevdim. O zaman tabii piyasada diğer insanlarla da tanıştım Atıf Yılmaz'a asistanlık yapmaya başladım, üçüncü asistan olarak ama bir endişem vardı. O zaman bu şeyi de çok çok film yapıyor, çok asistan var, çok şey var baktım ki bu böyle bir iş değil bir sanat değil. Sanat da para getirecek bir iş değil gibi geldi. Bana bir gün işte Ali Uğur ile konuştum ben böyle bir fotoğrafçılığı öğreneyim. Kemal Baysal'da eniştesi taksim sarayında da fotoğraf stüdyoları var. O zaman bu istanbul kartpostallarını matbaa baskısı yapmıyorlar, agram dizman fotoğraf şeylerini de basıyorlar. Onu da Kemal Baysal yapıyor, Taksim Saray'da. Onun yanına başladım. Onu da niye geriye dönersem bir fotoğrafhane açarım bir şey yaparım filan diye Ayvalık'ta. Başladık biz ayda o setten o sete. Kameramanlığı da
--	---

	sevdim. Gece gündüz çalıştım, negatifleri alıyordum. Hatta Türker İnan şey Türker vardı laboratuvar şefi, sen tanırsın mehmet, o demiş ki, o zamanda kağıt karaborsası var Türkiye'de kağıt yok şey yok ben de gece negatif çekiyorum yıkıyorum baskı yapıyorum bakıyorum öyle mi böyle mi falan diye öğrenmek adına kağıtlar noksanlaşır tabii, demişler ki ya bu kağıtları satıyor mu ediyor mu ne yapıyor bu şey beni takibi almışlar Kemal Baysal seyretmiş, bırakın ellemeyin o çocuğu demiş yapsın onları. İşte ben sonra Ali Uğur'a asistanlığa başladım setlere gide gele gide gele. Ali Uğur o zaman çok iş alıyordu, iyi de kameraman, Muzaffer Tema'ya bir film çekiyordu başka bir film teklif ettiler. Onu bırakacak kim, Kaya çeker dedi "Ankara'ya Üç Bilet" çekerim dedim. Bir başladım çekmeye, ondan sonra Muzaffer Tema abi film de yapıyor o zaman Ali Uğur'a 4000 lira mı ne veriyorlar öyle bir şey, bana bedava deseler çekeceğim de dedi sana 2000 lira vereceğim dedi rahmetli Muzaffer Tema çeker misin? Tabii çekerim dedim bir başladım o başlayış.(...)
--	--

GÖRÜNTÜ	SES
SAHNE 1 DEVAM EDER Mehmet Soyarslan sinemadan ve darbenin etkilerinden bahseder. Ah Müjgan Ah filminin afişi ekrana gelir. Konuşma devam eder. Kız Arkadaşım filmi ekrana gelir.	Şimdi 1960'lar, 50'ler ve 60'lar Türk Sinemasının hakikaten topluma çok şeyler kattığı, toplumu çok ilgilendiren çok sevdiği bir branştı. 60'lı yıllar gerçekten Türk Sinemasının Yeşilçam'ın daha doğrusu en parlak dönemleri. O kadar çok, 5000'e yakın sinema var. Yani kimisi yazlık kimisi kışlık ve o zamanlar çok salonda yok. Yani her sinema bir film gösterebiliyor yani böyle 7 salon, 5 salon falan yok dolayısıyla büyük ilgi var. Herkes her filmi görüyor. Bu iyi filmlerin arasında yerlisi de var yabancısı da var. O dönemlerde benim dedemin yönettiği şey de, bizde Universal Firmasını şey yapıyormuşuz ve getirdikleri filmler arasında işte bu filmleri var ondan sonra Konuşan Katır, Bonzo futbolcu şey bir şempanzenin öyküsü falan filan böyle filmler var ilginç şeyler var yani ondan sonra ama o diğer gelen filmlerin arasında da çok önemli filmler var. Cecil Demille'nin yönettiği yani unutulmayacak filmler var. 60'lı yılların içinde ilginç bir şekilde işte bu 60'ın sonlarında Almanya'da bulunduğumuz sıralarda tabii orada da sinemaya gidiyorduk hiç unutmam en beğenilen, en çok izlenen film bana Ölümün Şarkısını Söyle diye bir

	İtalyan filmiydi Spiel Mir Das Lied Vom Tod diye. (...)
--	---

GÖRÜNTÜ SAHNE 2 DEVAM EDER Ahmet Gülhan 1960-1970 döneminden bahseder.	SES Şimdi 60 darbesinde ben talebe lideriydim, görevliydim Milli Türk Talebe Birliği Yönetim Kurulundaydım. Darbeyi yapan 36 kişinin gözdesiydim. 6-7 kişiydik biz yani Faruk Narin, Aytaç Bilgen, Aydın Velioğlu, Turan Kocabalkan, Selim Şenay, Ahmet Gülhan. Atatürkçü sağlam ve bütün o albaylar, zaten albaylardan yukarısı yoktu, 60 darbesinde. 60 darbesi bizi ödüllendirdi adeta anayasayı yeniledi ve (...)
---	---

GÖRÜNTÜ SAHNE 4 DEVAM EDER Sinemadan yönetmenlerden yapımcılardan yapımcıların konumundan ve darbeden bahsedilir. Bir Yaz Yağmuru filminden kesit gelir ekrana.	SES Şimdi o darbede bazı kısıtlamalar çıktı bazı çekimlerde duraklamalar oldu ama hepsine tahammül ettik hani gecikme mize sebep oldu o kadar yoksa başka bir sıkıntı çekmedik Hayır olmadı, hiç olmadı. Bu bir Allah vergisi inanın. Yani istediğin kadar mektebe git, anlatabiliyor muyum, eğer içinde yoksa eğer hissetmiyorsun hiçbir
---	--

	şey olmaz, hiçbir şey. Hissedeceksin, yaşayacaksın, bütün birikimlerini birleştireceksin ve çok ciddi olacaksın ve prensip sahibi olacaksın. Bu olayın, bu sinemanın en büyük ihtiyacı olan şey ciddiyet, çok önemli. (...)
--	--

GÖRÜNTÜ SAHNE 5 DEVAM EDER. Sinemadan yönetmenlerden yapımcılardan yapımcıların konumundan ve darbeden bahsedilir. Aç Kurtlar filminden kesitle devam eder.	SES Vallahi tabii ben o dönemde yeni doğmuş bir bebektim. Benim gördüğüm kadarıyla çok fazla etkisi olduğu. Zaten Türk sineması siyasi olarak çok dönemlerden geçti, çok fazla baskı gördü, sansür çok içimizi acıttı, hala da var yani sansür o dönemde çok fazlaydı ama şu anda da var hani daha ileriye gitmiş olmamıza rağmen bu kadar korkmak nedir ben anlayamıyorum. Ben bu yasaklara çok karşıyım. Özellikle sanatta çünkü sinema tabii bazı büyüklerimizin söylediği sinema sanat değil kimisi, tabii bu da tartışılan bir konu ama bir sürü sanatçının bir araya gelip çok bir grup halinde yaptıkları bir iş birisi olmazsa birisi olmaz. Yani öyle görüntü yönetmeni iyi değilse yönetmen ne yapabilir. Aslında yönetmen tabii ki bir filmin şefi ama görüntü yönetmeni kötü
--	---

	bir çekim yaptıysa, gerçi şimdi daha iyi görebiliyor çekimleri yönetmen ama 60'larda bunlar çok zordu, hani film çekildikten sonra görüyorsunuz filmin kopyasına bakıyorsunuz. Bir de o zaman film de çok zor bulunuyor. İşte şu kadar metre ile film çekeceksin diye yapımcı veriyor yani onu 1-2 sahneye tekrar bir sahneyi tekrarlayamıyor daha doğrusu sahneyi tekrarlayamıyor. O çektiği sahne ile kalmaya çalışıyor. Şimdi yani duyuyorum yönetmenlerin yaptıklarını inanılmaz, kes çekiyorlar yani böyle yüzlerce kere bile çekebilen yönetmenler var bir sahneyi. Ondan sonra onu kurguda halledebiliyor ama tabii çok kolaylaştı dijital çağa girdiğimiz için maliyet çok daha az ama o zaman film ithal ediliyor, film bulunmuyor. Yani o dönemde bile ne kadar üretken vermiş onu hep söylüyorum. Senede 300 film ne demek yani bizim film şirketi bile 19 tane film yapmış bir senede. Yani bu nasıl bir şey yani ben düşünemiyorum bile çok daha girişimcilermiş yani ya da çok birlikte çalışmışlar bunları çok şeyden de duydum. Yani hocalar işte Halit Refiğ'den duydum, Metin Erksan'dan duydum, Memnu Ün'den duydum, Atıf Yılmaz'dan duydum. Çok yakın onlar zaten bir film yapacakları zaman bir araya gelip senaryo çalışmasına bakarlar mı, birbirlerine
--	---

	yardım ederlermiş, kamera buradan gelip öteki filme gelirmiş, yani burada çekip oradan başka yere gidermiş. Yani bir tane kamera ile çalışıyorlar düşünebiliyor musunuz, yani kamera sıkıntısı var, bir kere film sıkıntısı var, okullu yok o dönemin film yapanları okul yok. Yani 74'de kuruldu biliyorsunuz Mimar Sinan Sinema Televizyon, ondan sonra da zaten diğer üniversitelerde de iletişim fakülteleri açıldı ve bir şekilde okullu gençler sinemaya yetiştiriliyor ama şey öyle değildi babamlar. Mesela yapımcı olarak girmişler önce sinemacı olmuş babam sinema yapmış çünkü sinema çok iyi para kazanıyor tabii biraz da şey girişimci bir genç o zaman. Yani düşünün 20'li yaşlarında sinema yapmak istemiş ve sinema binasını yapmış, yaptırmış. Tabii dedem de destek olmuş falan, kardeşleri, abileri destek olmuş sinemayı kurmuşlar, yani o yaştaki bir gencin isteğiyle. Sonra da film şirketi hemen birkaç sene sonra çünkü ona ihtiyaç olduğunu görmüş böyle 60 ile 70 arası gerçekten çok üretken bir dönem. 70'lerin de başları iyi üretken de sonrasında sıkıntılar çıkıyor ve öyle bir noktaya gelmiştik ki 80'lerin başlarında artık sinema üretilemez hale gelmişti yani film daha doğrusu, sinema demeyeyim,
--	---

	film üretilemez hale gelmişti. Benim size tabii söyleyebileceğim 60'la 70 arası benim için altınçağ.(...)
--	---

GÖRÜNTÜ SAHNE 6 DEVAM EDER. Yeşilcamdan bahsediyor ve altınçağ döneminden bahsedilir. Susuz Yaz filminden kesit gelir ekrana	SES Neden altınçağ deniyor? Altınçağ mıydı o zaman? Ben hiç altınçağ görmedim niye görmedim? Bir defa batıdan o zaman en az 20-25 sene geriydik teknik olarak, ekonomik olarak da batı ile aşık atacak hali yoktu Türk Sinemasının. İşte bir filmi iyi ve en kısa zamanda nasıl bitirirsek yapımcı öyle para kazanabiliyordu. Yani öyle çok büyük prodüksiyonlar büyük şeyler yapamıyorduk zaten, adet çoktu da ama şey yoktu. Bir de sansür belası vardı. Öyle bir sansür vardı ki biz mesela üç tane final çekerdik. Sansüre onu yolladık öbürünü takar sinemalarda oynardık. Değil mi? ön sansür vardı o vardı şu vardı benim için aslında sinema bugün daha özgür, teknik açıdan özgür biraz daha para eder para kazanır halde daha iyi şeyler yapabiliyor. Bir de o zaman sinemaya ne bileyim halkta da şey vardı, oyuncu şeyi çok azdı yani kötü gözle bakıyorlardı bilmem ne kızlara şeylere falan. Şimdi
--	--

	bayağı bir meslekte oldu herkes yapabiliyor. O zaman da meslekti zaten de ama öyle dedikodularından pek oyuncu da çok bulamıyordu Yeşilçam bence. Şimdi daha özgür, şimdi daha teknik, batı ile bir, şimdi daha iyi parasal, para sarf edebiliyor. Bugün aşağı yukarı Türk filmlerini 200-300 ülkeye, 200 ülkeye satılıyor. Dizide Brezilya'yı geçtik yani böyle de bir şey var.O günler çok şartlar kısıtlıydı sansür bir, bir de ham madde, teknik madde batıdan en az 20 sene 25 sene geriydik.(...)
--	--

GÖRÜNTÜ SAHNE 1 DEVAM EDER. Yapımcı mı yönetmen mi ön planda anlatıyor. Atlas Filmin 1969-1970 film listesi fotoğrafı ekrana geliyor. Konuşma devam eder.	SES Şimdi çok güzel bir soru. O dönemde dağıtım şirketleri ayak denilen bir sistem uyguluyordu, birinci ayak sinemaları mesela. Birinci ayak sinemaları filmler daha çekilmeden isimler ilan edilir ve onlar onlarla anlaşma yapıldı ve bunlar 30 tane 35 tane film bağlarlardı. Kim ben 3 tane Türkan çekeceğim, 2 tane işte şey çekeceğim ne bileyim ben o gün işte Cüneyt çekeceğim, şunu çekeceğim Fikret çekeceğim falan. Neyse bunları ayarlarlar ona göre sinemaları bağlarlardı. Çünkü her
---	---

Maskeli Şeytan filminden kesit ekrana gelir.	hafta bir film oynardı ve o film iyi de gitse kötü de gitse çıkarılır da, yani bakın o kadar ilginç ki bu filmlerin sinemalarda oynaması sırasında aldığı hasılatlar kişi adetleri, ben size bir iki taneden bahsedeyim sizde şaşırsınız. Örneğin Enzo G. Castellari diye bir yönetmenin ben 70 senesinde bir filmini çıkardım, ilk sinemacılığa başladığım seneydi. Atlas Sineması oynamayı kabul etti. Film bir haftada 32000 kişi aldı. Şimdi 32000 kişiye 100 sinema 150 sinema çıkıyor da alamıyor bir haftada. Yani bunun gibi olaylar Site sinemasında Mel Gibson'ın o zaman ilk şey Gelibolu diye bir filmi vardı, Mel Gibson'ın ilk oynadığı filmlerden biriydi galiba, Gelibolu tek sinemada 36000 kişi aldı Site'de yerli-filmler aynı bu vaziyetteydi 20000-30000, 20.000, 10.000, 15.000 böyle hızla gidiyorlardı ama işte ondan sonra birden bire müşteri azalmaya başladı. Bu korsan video bir taraftan geldi seks filmleri öbür taraftan geldi. Ne yapacağımızı şaşırmış durumdayken biz bu sefer Avrupa'daki sisteme uygulamaya karar verdik ve salonları bölme hareketine başladık. İlk salonu, ilk böldüğümüz salonda Çemberlitaş'ta Şafak Sinemasıydı. Şafak Sinemasını böldük, evvela dört salon yaptık sonra o yediye kadar çıktı.
---	---

	Sonra Site Sinemasını böldük. Yani bunun gibi salonlar bölünerek ne fayda diyeceksiniz faydası şu bir film büyük salonda yeni bir film girdiği zaman o film diğer sinemalara geçer ve daha uzun haftalar oynama şansına sahip olurdu böylece piyasaya daha çok film çıktı, daha az seyirciyle bu işin yürütmesi hiç olmazsa sağlanmış oldu. Onu takip eden 70'li yılların sonunda bizim ilginç filmler getirdik mesela 79'da Dear Hunter, Robert De Niro falan oynuyordu, Dear Hunter Michael Cimino meşhur oskarlı filmi, ondan sonra Kıyamet, Coppola'nın filmi. Yani güzel filmler oynadı aslında o zaman da şey oynadı o da çok tutmuştu Cross Of Iron - Şeref Madalyası ondan sonra yani enteresan şeyler oluyordu. Bir de yine o dönemde Avrupa'da yabancı Amerikan artistleri kullanılarak yapılan filmler arasında en çok tutanlardan biri burada Emek Sinemasında haftalarca oynamıştı Cassandra Geçidi, görmüşsünüzdür belki duymuşsunuzdur görmemişsinizdir de. Yani işte böyle şeyler yaşadık gelişmeler oldu. Biz de işte 80'de Toprağın Teri, yerli film olarak Toprağın Teri'ni yaptık. Toprağın Teri bile o zaman için çok pahalı bir filmdi. Toprağın Teri'nde bile biz yerli film olmasına rağmen %42 eğlence vergisi ödedik. Eğer, o film o zaman için 1 milyona çok yakın müşteri almıştı ki çok
--	---

	yüksek bir rakam o gün için, doğru dürüst bu kadar vergi olmayıp doğru dürüst de bilet fiyatları olsaydı başka çok film yapacak sermaye oluşurdu ama işte olamadı öyle.(...)
--	---

GÖRÜNTÜ SAHNE 2 DEVAM EDER. Ahmet Gülhan bölge işletmeciliğini anlatıyor. 1960-1970 bölge işletmeciliğine örnek olarak salon ve seyirci sayısı olduğu tablo ekrana geliyor. Konuşma devam eder arkasından bölge işletmeciliğine örnek bir tane daha görüntü ekrana geliyor. Dağıtım yıllarına örnek gösterilir.	SES Şimdi, bir, bölgeler vardı Anadolu'da; İstanbul Bölgesi, Adana Bölgesi, Ankara Bölgesi, Karadeniz Bölgesi gibi bölgeler vardı. Bu bölgelerdeki sinemalar sipariş verirdi yapım şirketlerine. Yani sizi şu filminiz biz de çok iş yaptı bu oyuncuyla bize film yapar mısınız diye. Yapımcı da İstanbul'u bana bırakın gelirini, gerisi sizin olsun diye film yapıp verirdi ve avans alırdı. Aldığı avanslarla filmi yapar İstanbul'un karı da yapımcıya kalırdı. Adana Bölgesi de bütün Adana çevresindeki sinemalara verir, o oradan kazanır. Yani sinema sektörü çok zengin ve Türkiye yaygın bir sektördü. Yazlık sinemaları ile kışlık sinemalarıyla, salonlarıyla. Ama o dönemde yapımcıyı tahrik eden zaten bölgelerdi. Yani sipariş üzerine film yapılırdı. Yani riski yoktu. 5 bölgeden aldığı destekle filmi yapar, İstanbul
--	--

	bölgesi de bütün İstanbul sinemaları dahil yapımcıya kalır. Öyle olunca bir de yaygınlaşması bakımından sinemanın, sinema sektörünün yaygınlaşması bakımından da bu müspetdi menfi değildi.(...)
--	---

GÖRÜNTÜ SAHNE 3 DEVAM EDER. Yılmaz Atadeniz bölge işletmeciliğini anlatıyor. Bölgeleri anlatıyor. Maskeli Beşler filminden sahne kesiti ekrana gelir.	SES Önemli yönetmenler var şu an. Biz yani bana göre bir yönetmen muhakkak felsefe okuması şart felsefe bilmeyen bir yönetmen kadın ve erkek oyuncu ile ilişkiyi doğru düzgün kuramaz. Senaristlerin de muhakkak felsefe okunması şart, felsefe bilmiyorsa oyuncunun senaryo yazarken oyuncunun konuşma tarzı muhakkak alıp ona göre yazması şart. Şimdi artık diyaloglar normal insanların konuşması gibi diyaloglar eski bizim devirlerimizde de öyle değildi. Bülent Orhan kardeşimiz aynı anda 67 kişiye senaryo yazıyor. Senaryolar bana sayfa sayfa gelirdi ve Bülent'in yazısını bir tek kişi okuyor o kişiye gidiyor o daktilo edip o yazılar öyle geliyordu elimize enteresandı yani. Asistanlığa başladığım zaman hem Atıf'ın yanında çalışmam da faydalı oldu. Ondan sonra Sırrı Gültekin ile çalıştım. Ondan
--	---

	sonra Sırrı Gültekin ile çalışırken yapımı bundan sonraki filmi Kurt Film diye bir firma vardı, ona çalışıyorduk, dedi ki bundan sonraki filmi sen çekeceksin. Ya ben dedim hazır değilim dedim. Ya sen hazır falan bırak dedi sen tamamsın dedi ben sana itimat ediyorum filmi sen çekeceksin dedi. Biz ilk filme başladık ilk yaptığımız filmde hikaye şöyle hikayeydi. Bir kadın en son noktaya, en kötü noktalardan geçmiş en son noktaya gelmiş, bir erkek iş bulamamış ancak ateş kömür atıcı bir şeye ocağa kömür atan adam işi bulabilmiş, yani gemilerde çalışma işini bulmuş şehir şeyinde çalışıyor. Turgut Özatay ile Muhterem Nur ilk çektiği filmde ve iki insanın birleşmesi ile iyi bir hayata dönüşmesi filmin hikayesi oydu. Onun arkasında çekeceğimiz film Sadık Şendil'in yazdığı senaryoydu o Yedi Kocalı Hürmüz'dü. Senaryoyu okudum çok mükemmel ve o devrin artistleri şöyle yapalım jöne gelinceye kadar o yedi kişi Ahmet Tarık Tekçe, Öztürk Serengil, Necdet Tosun, Erol Günaydın, Sami Hazinses yani 7 tane kocayı öyle seçtik ve Ahmet Tarık Tekçe iki filmde, üç filmde birden çalışıyor kapıdan içeri giriyor merhaba çocuklar Yılmaz abi ben ne zaman gideceğim diyor. Ya dedim daha yeni geldin filan Öztürk Serengil herkes daha öyleydiler yani o
--	---

	devirde film çekmek kolaydı çünkü işletmeler vardı. Senetleri alıyorduk o senetleri parayı nerede çeviriyordu biliyor musunuz bankalar kabul etmiyordu bizim bankamız neresiydi biliyor musunuz Ermeni parasını çalıştıran adam. Yani şimdi en büyük parayı kullanan mirası hala paylaşılmayan adamın abisi bir dakika yani bu adama senetleri veriyorduk ve o senetlerden hemen paraya döndürüyordu ve bize bir banker gibi muamele ediyordu çok enteresandı. Abi senetleri aldık kır pazartesi filme başlayacağız paraya çevirtirdik çünkü bölgelerden para alıyoruz bölgeler çalışıyor. Adana Bölgesi en verimli bölgede en basit para 40 veya 60 bin liradan geliyor ankara İzmir bölgesi ve Samsun Bölgesi bakın Adana,İzmir,Samsun, Ankara bir ilave Zonguldak vardı, bir de İstanbul Bölgesi, beş bölge ve bunlardan senetleri aldığın zaman filme başlıyorsun. Senetleri veriyorsun enteresandır film sahibi oluyorsun ve biz öyle filmleri çektik kolayca şu an gene aynı sisteme dönebilsek olabilirdi ama şimdi çok daha kötüsünü yapıyorlar. İnsanları ve dizileri kullanıyorlar sen bir filmde bir dizide oynuyorsun ama o dizi hem yurt dışında 144 yere satıyorlar hem iki defa üç defa
--	--

	oynatıyorlar ve hiç para vermiyorlar. Çünkü artık anlaşmalar şöyle filme başlarken onun yönetmeni, senaristi ve oyuncularını ile anlaşma şöyle yapılıyor şu an o film ayda bile oynasa hak talep edecek durumda değil. Bütün aydaki oynayacak haklar bile devredilmiş oluyor bunları bilin çocuklar. Şu an eğer telif haklarımız çıkarsa doğru dürüst çıkarsa o insanlar o film tekrarında da para almaları lazım gelir. Kimse isteyecek durumda değil(...)
--	--

GÖRÜNTÜ SAHNE 4 DEVAM EDER. Bölge işletmeciliğini anlatıyor. Evcilik oyunu filminden kesit girer. Konuşma devam eder.	SES Şimdi yapımcılar biraz öndeydi, yapımcılar. Fakat gittikçe yönetmenler arkadan gelip olaya hakim olmaya başladılar. Senaristlerin üzerinde çok duruldu. İyi senaristler yetişti, rejisörler ile beraber yönetmenlerle beraber. Bu bir takım işi yapımcılarla beraber olayı çok güzel birleştirdiler. Şimdi bu şeyler bölgeciler, işletmeciler hani geldiklerinde kendilerinin takdir ettiği, kendi bölgelerindeki filmlerde iş yapan aktörleri seçiyorlardı. Seçiyorlardı onu tesir etmeye çalışıyorlardı. Tabii işe inanan, işi bilen yönetmen ve prodüktör, film sahibi her
---	--

	zaman bunları eklenmiyordu, hak vermiyordu. Dolayısı ile bazı anlaşmazlıklar çıkıyordu tabii ama orta yolu buldukları zaman çok şey oluyordu, yani başarı muhakkak yakalanıyordu.(...)
--	---

GÖRÜNTÜ SAHNE 5 DEVAM EDER Yönetmenler ve yapımcıların konumu anlatılıyor.	Yönetmenlerin şeyi yoktu, yani önemi yoktu 60'lı yıllarda. Daha çok yapımcılar tabii parayı veren ve yapımcılar çok şey bilen karışan. Ya ben benim babamı biliyorum yani filme hatta buna Lütfe Akad'la da sohbetini yaptık, filmi alınacak kadroyu kurarken bile her şeye karışıyorlarmış. Mesela onu al bunu alma. Bir tek senaryo karışmamışlar yani hani filmin çekilecek yerinden tutun kullanacakları malzemeler şeyler her şeye fikir yürütüyorlarmış yapımcı öyleydi eskiden. Aslında 60'lı yıllarda yerli filmler çok ilgi görüyordu çok fazla film izleniyordu özellikle Anadolu inanılmazdı. Anadolu'da şöyle söyleyeyim, mesela ben Erzurum'da da bir araştırma yapmak için röportajlar yaptım. Sinema nasıldı işte o dönemler, benim çocukluğumda diye bir araştırma yaptım ve bizim işte sinemanın
---	---

	olduğu bölgenin muhtarı yaşlıca bir adamcağız dedi ki şunu sana söyleyeyim dedi oradan anla dedi, benim dedi eşim dedi sizin sinemadan çıkmazdı dedi ve bu amca hacı yani şey dindar ve de hani eşi de kapalı falan bir kadın ben çok şaşırdım. Evet dedi bizde herkes sinemaya giderdi dedi böyle ehramlılar, kapalılar, herkes kadınlar matinesi yapılmış hadi kadınlar matinesi olmasa da babamlar ben biliyorum davet ederlerdi. Üniversite var da 1950'de kurulmuş büyük bir üniversite var orada Atatürk Üniversitesi onları falan hep özel davet ederlerdi oradaki hocaları falan eşleriyle film çok izlenirdi. İşte muhtar şöyle söyledi benim eşim dedi sizin sinemadan çıkmaz her hafta 12 film izlerdik ama benim gelinim ve kızım dedi hiç sinemaya gitmemiş dedi. Düşünün aradaki farkı öyle bir dönemden geçiyoruz ki artık sinemaya giden yok ama o zaman en büyük eğlence sinemaydo-ı çünkü evlerde başka bir eğlence yok, televizyon yok, tek en kıymetli ve halk sineması ile tabii halkın istediğı filmler olduğu için. Benim babam bir de galalar malalarda yapardı. (...)
--	---

GÖRÜNTÜ SAHNE 6 DEVAM EDER Yapımcı dağıtım şirketlerini anlatıyor.	SES Yani yapımcı iyi film yaparsa, dağıtım şirketleri onu almaya çalışıyor. İşte kadrosu iyi bilmem ne. Yani yapımcı yapacak ki dağıtımçı dağıtsın, yani fabrika malı üretecek ki dağıtımçı da şey yapsın.(...)
---	---

GÖRÜNTÜ SAHNE 1 DEVAM EDER. Bölge işletmeciliği kavramını nedir anlatılıyor. Hangi konular vardı daha çok hangi film konuların sayıları yüksekti tablo olarak örnek gösterilir. Toplam sayısı verilmiştir. Konuşma devam eder. Film kategorilerine tablo olarak örnek gösterilir.	SES Şimdi çok doğru bu konu da ilginç bir konudur. Bir dönem sinemacılarla sinema işletenlerle, film dağıtanlar yani yapımcı temsilcileri diyeyim onlar için, arasında ciddi rahatsızlıklar vardı. Tam olarak rakamları alamıyorduk. Dolayısıyla sıkıntılar yaşanıyordu. İşte bu 1980 döneminde, biz o dönemden itibaren Türkiye dağıtımını bize verildi ki bu aşağı yukarı 28 sene sürdü. İşte o bütün şeyleri falan Star Wars'u, Omen'i söylemiştim ama ondan sonra Braveheart'lar, Titanic'ler falan onları hep biz getirdik. Şimdi o dönem başlayınca bir kontrol sistemine girdik. Bu kontrol sistemi her şehirde özel, genç insanlarla anlaşma yapıyorduk. Bunlar kontrolörler olarak sinemaya bizim söyleyeceğimiz, ön göreceğimiz seanslarda gidiyorlardı ve 2
--	--

İşletme sistemine tablo olarak örnek gelir ekrana. Arkada konuşma devam eder. İşletme bölgesi ve avans miktarlarına örnek tablo gösterilir. Jilet Kazım filminden kesit gösterilir	kişi 3 kişi neyse gidip orada seyirci sayıyorlardı. Sayılan seyirciler bize bildiriliyordu biz de onlara belirli bir, seyrettikleri film başına belirli bir ücret veriyorduk ve bu yayılınca iyice film kontrolleri artık sinemalarda kolay kolay, bizim bir zamanlar tabiri de bilet çevirmeydi, bilet çevirme olayları azaldı.(...)
--	--

GÖRÜNTÜ SAHNE 3 Film hasalatını anlatılıyor. Avanslar anlatılıyor. Yıllara göre film sayısı siyah beyaz film ve renkli filmlere örnek tablo ekrana gelir. Ekrana Yılmaz Atadeniz gelir. Konuşma devam eder. Kliniksoy ve Öldürür filminden kesit gösterilir.	SES Mesela ve ben onların avansları ile şey yaptım yani filmi şeyi ile sattık yani bütünüyle 5 senesi ile beraber satmadık 5 sene işletmeci satın almış gibi olmadı işletmesi verdiği parayı geçtiği an üstüne para alıyorduk velhasıl bunlar işletme sistemi 5 bölge olunca, bu 5 bölgeden aldığım paralardan çok önemli paralar kazanabiliyordun.(...)
---	--

GÖRÜNTÜ SAHNE 4 Avans para sistemini anlatıyor Göksel Arsoy İşletme bölgesi ve kapsadığı iller tablo olarak örnek sunulur. Konuşma devam eder. Göksel Arsoy ekrana gelir.	SES Yeşilçam'da her şey nakit parayla dönüyordu. Her şey çok güzeldi fakat filmler yetişmemeye başladı. İhtiyaç fazlaştı. Bunun üzerine film şirketleri o parasal imkanı sağlayamayınca bu sefer buna karşılık bölgelerde işletmecilik başladı. İşletmeciler İstanbul'a gelip seçtikleri, beğendikleri, inandıkları film şirketleri ile avanslar veriyorlardı fakat bunlar nakit para şeklinde değil de senet şeklindeydi. Yeşilçam'a nakitin dışında böyle bir mecburiyetten dolayı senet girince Yeşilçam'ın tadı bozuldu çünkü bazı filmler geç kaldı, iş yapmadı ve bu senetler ödenmedi. Dolayısıyla aksilikler, şanssızlıklar, tatsızlıklar başladı. (...)
---	--

GÖRÜNTÜ SAHNE 5 Hangi filmler yoğunlukta oluyordu hangi filmler daha çok talep görüyordu Nil Gürpınar anlatıyor.	SES Valla ben saygı duruşunda durmak istiyorum 60'lı 70'li yıllara. Çok kıymetli ve çok özel yönetmenler, yapımcılar geldi geçti o dönemden. Hepsi de çok Türk sinemasına çok önemli filmler kazandırdı. Gençlerin hani o filmleri beğenmediklerini biliyorum ama o şartlarda ancak o filmler yapılabilirdi.
--	--

	Gene de iyi ki yapmışlar ve Türkiye'de de filmi üretilmiş halk sinemaya gitmiş. Ben festival yaparken ilkokullarda çocuklar getirmeye çalışıyordum sinemaya ki film izlesinler. Çünkü duydum yani sonradan film izlemiyor, sinemaya gitmiyor. Onları da anlıyorum çünkü artık televizyon var şartlar değişti, televizyonda yani televizyon öncesi videolar vardı mesela ben bile bir dönem video şey alıyorduk, video kasetler alıyorduk kiralanır da mesela o video kasetler. Şimdi onu da düşünüyorum yani o video kasetler işte telif ödeniyor muydu o dönem. O video kasetleri mesela biz 3 kuruşa video kasetleri alırdık ödenmiyor da büyük ihtimalle. Mesela bizim filmlerde izinsiz Almanya'larda, Avustralyalı'ar da oynatıldı. Babam oralara yazılar yazdı hala dosyalarında duruyor, yani bu filmler bize aittir çoğaltamazsın izletemezsin, bizimle bir ilişki kurman lazım, ödeme yapman lazım veya izin alman lazım gibi.
--	--

GÖRÜNTÜ SAHNE 6 Bölgeleri anlatıyor.	SES 70'de düşüşe geçmedi aslında. Türkiye'de bir şey sıkıntısı başladı, onu da anlatayım size ben, negatif getiremememe sıkıntısı. Yani film ithal edemiyoruz negatif az şey
---	--

Sonrasında jenerik geliyor.	hatta öyle zamanlar oldu ki ordudan ihraç edilen ordudan atılan filmlere film çektik. Negatif yok film çekecek. Herkes de negatif bulamıyor. Dışarıdan da getirmek işte gümrükler şey bir yasaklar geldi bir şeyler oldu. ben de o zaman bu kendime Müjde Ar'lı iki filmi yapacağım. Ne yapayım ne yapayım ne yapayım? Dedim ki bir gün oturdum, bak bu çok enteresandır, bunu şey yapın nasıl başladı, 16'lık şey de Fono filmde oturuyorum laboratuvarı da gelme adamın, fotoğrafçılıktan, 35'ten 16'ya kopya basıyoruz. Anadolu'da oynuyor ya makineye baktım baktım dedim ki ya bu işi bu tarafa geçireyim ben, ne demek istediğimi anlıyor musun, 16'dan negatifi 16'ya buraya takayım, buradan vereyim ışığı, 35'e büyüterek, bir objektif değiştirerek büyüterek 16'lı çekeyim 35'e basayım dedim. Fono film rahmetli Tuncan, ya olur dedi. Haydi tornacıya gittik bir 16'lık makineye, 16-35 baskı makinasını 16-35 negatif transfer makinesi yaptık. Ben öyle dört tane film çektim 35 milimetre diye. O zaman 16 kolay 2 tane şey bir de 2,5 metre şeye göre 16, 35'e göre yani daha az. 35 çekersem 40-45 kutu çekiyorsun 16 çekersen 2 kutu çekiyorsun. Şöyle kutular, getirtmek de kolay. Başladım ben 16'ya. Bir Furya başladı ama bizim bazı insanlar bunu
-----------------------------	---

	kötüye kullandı. O erotik filimler çekmeye başladılar döndüler oraya (...)
--	--

JENERİK AKAR. EN SONUNDA ÖZEL TEŞEKKÜRLER AKAR

5. SONUÇ ÖNERİLER

Yeşilçam dönemi 1950 lerden 1980 yılına kadar geçen bir zaman dilimi kapsamaktadır. Bu dönem Türk sinemasının altın çağı olarak kabul edilmekle birlikte Türk filmlerinin en fazla üretildiği ve en fazla izlediği dönemi de ifade etmektedir. Dönemde film üretimi pek çok karmaşık faktörden etkilenmiştir. Bahse konu faktörlerden en önemlisi yapımcılar olmuştur. Film üretme ve filmin izlenmesi sürecinin temel taşlarından biri olan yapımcılar, film projelerinin hayata geçirilmesi için en önemli aktörler olmuştur. Bu yapımcılar, film projelerini finanse etmek, oyuncu kadrosunu oluşturmak ve film sürecini yönetmekle sorumlu tutulmuştur. Yeşilçam'da üretilen filmlere bakıldığında ise belirgin bir yapımcı imzası taşıdığını söylemek mümkündür. Belli başlı bazı yapımcıların imzasını taşıyan pek çok unutulmaz filmin bulunduğu görülmektedir. Bu yapımcılar Türk sinemasının ticari yanını beslerken aynı zamanda Türk sinemasının sanatsal anlamda gelişimine de katkıda bulunmuştur. Görüldüğü gibi hem sanatsal hem de kültürel bir değere sahip olan filmler yapımcılar sayesinde hayata geçirilerek geniş kitlelerle buluşturulmuştur. Türk sinemasının sahip olduğu evrensel temanın yanında kültürel zenginliklerinin de yapımcılar öncülüğünde perdeye yansıdığını söylemek mümkündür.

Yeşilçam döneminde filmin yapımının yanında dağıtımı oldukça önemli bir süreci kapsamıştır. Filmler genellikle dağıtımçı firmalar aracılığıyla sinema ağlara gönderilmiş ve bu dağıtımcılar filmi belli bir coğrafi bölgeye ya da sinema salonuna dağıtarak filmin seyirciyle buluşmasına yardımcı olmuştur. Dağıtımcılar aynı zamanda filmin pazarlanması konusunda da etkin bir role sahip olmuştur. Bu dönemde film afişleri, fragmanlar ve benzeri pazarlama araçlarıyla birlikte birlikte seyircinin sinema salonlarına çekilmesine çalışılmıştır.

Tüm bunlara ek olarak yeşilçam filmleri genel olarak bağımsız sinema salonları ya da Mahle sinemalarında gösterilmiştir. Bu dönemde film işletim sistemi büyük ölçüde yerel sinema sahiplerinin kontrolü altında tutulmuştur. İlgili sinema salonlarının sayısı dönemde oldukça fazla olduğundan, filmlerin geniş bir izleyici kitlesi bulması mümkün hale gelmiştir. Sinema salonlarının işletim sistemi Genel olarak filmin gösterim tarihi, bilet fiyatı ve seans saatleri gibi unsurları içermiştir. Bununla birlikte sinema sahipleri

kendi salonunda hangi filmin göstereceğine karar verme yetkisine sahipken genellikle izleyici talebini ve popülerliği dikkate alarak seçim yapmaktaydı. Dönemde sinema salonlarının işletim sistemi ise yerel sinema sahiplerinin elinde olmasına rağmen genel film izleyici deneyiminin şekillenmesine de sebep olmuştur. Özellikle mahalle sinemalarında oluşan sıcak atmosfer, Türk izleyicisinin filme karşı bağlılığını güçlenmesine yardımcı olmuş ve Türk sineması bu sayede toplumsal bir fenomen haline gelmiştir.

Yeşilçam dönemi Türk sinemasının oldukça önemli bir evresini temsil etmekle birlikte dönemin yapımcıları, Dağıtımçıları ve işletim sistemi günümüz Türk sinemasının yapısını belirleyen en önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Yeşilçam dönemi, Türk sinemasının kültürel ve ulusal kimliğinin güçlenmesine büyük ölçüde katkıda bulunmuştur. Yeşilçam dönemine ait klasik hale gelen filmlerin günümüzde halen daha ilgiyle izlendiği görülmektedir. Dönemin oyuncular, yönetmenleri ve yapımcıları yeşilçam'ın altın döneminde yaratılan eserlerle anılmaktadır. Bu miras, Türk sinemasının evriminin yanında küresel sinema sahnesindeki yerinin sağlamlaşmasına da önemli bir katkı sağlamıştır. Görüldüğü gibi yeşilçam dönemi yalnızca bir filmin endüstrisinin tanımlamamakta aynı zamanda Türkiye'nin sosyal ve kültürel tarihine tutulan bir ayna olmaktadır. Dönemin etkisi, günümüz Türk sinemasında halen etkilerini hissettirmekte ve Türk film endüstrisi, yeşilçam mirasını taşıyan yeni nesil yapımcılar şekillendirilmektedir.

KAYNAKÇA

- Abisel, N., (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, (1. Baskı), Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Ahmad, F. (1996). *Demokrasi Sürecinde Türkiye 1945-1980*. (Çev. Savaş Çekiç), İstanbul: Hill Yayınları.
- Akad, L. (2004). *Işıkla Karanlık Arasında*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Allen, R. C., Gomery, D., (1985). *Film History: Theory and Practice*, New York: McGraw Hill, Inc.
- Arık, M. C. (2022). *Bağımsız Türk Sinemasında Dağıtım Sorunu*, (Tez No 744857) [Ankara Hacı Bayram Üniversitesi, Görsel İletişim Tasarım Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Arslan, E. (2010). *Sinemada Dağıtım: Tanıtım Ve Promosyon Çalışmaları Çerçevesinde Dağıtım Sürecinin Türk Sineması Örneğinde İncelenmesi*, (Tez No 263273) [Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi] . <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Arslan, E. (2011). 2000’li Yıllar Öncesi ve Sonrasında Türk Sineması’nda Kullanılan Yapım Kaynaklarının Değerlendirilmesi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 15 Haziran 2023 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/susbed/issue/61802/924452> adresinden alındı
- Ayça, E. (1996). *Yeşilçam’a Bakış, Türk Sineması Üzerine Düşünceler*, (1. Baskı), Haz. Süleymâ Murat Dinçer, Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Aydın, M., Ç. (1997). 1960’lar Türkiye’sinde Sinemadaki Akımlar, 25. *Kare Sinema Dergisi*, Sayı:21, 12-22.
- Ayhan, A. T. (2018). *Film Yapımlarında Yapım Sonrası (Post Production) Aşamaları*

Ve Uygulama Örneği, (Tez No 522232) [Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi]
[.https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp)

Aytekin, P, E, (2015). Köy Gerçekliği Bağlamında Türk Sinemasında Edebiyat Etkisi: Lütü Ömer Akad Sineması. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi. 15 Haziran 2023 tarihinde https://dergipark.org.tr/tr/pub/ikad/issue/76500/990397#article_cite adresinden alındı.

Baran, T. (2022). *Yeşilçam'da Hibrit Bir Üretim Modeli: Cem-Cumhur Film Örneği*, (Tez No: 774740) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi].
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Baykul, Y. (2008). *Kültür Merkezleri ve Sinema Destekleri” Paneli*, Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar, Derleyenler: Elif Akçalı-Zeynep Altundağ, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7: Sinema ve Para*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Beyazperde (2023). Mezarımı Taştan Oyun Afişi, 22 Kasım 2023
https://www.beyazperde.com/filmler/film-291070/#google_vignette adresinden alındı .

Bulovalı, H. (2019). Dünden bugüne sinemanın yolculuğu, 17 Kasım 2023
<https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/dunden-bugune-sinemanin-yolculugu/>
adresinden alındı.

Cevizoğlu, H. (2008). Kod Adı: 68, *68’lilerin Dünyası Bugünü* (2. Baskı). Ankara: Ceviz Kabuğu Yayınları.

Cihan, T. (2018). Halıcı Kız Afişi, Erişim Tarihi: 22.11.2023
<https://konuanlatimi.org/1950li-yillarda-turkiyede-sosyal-ve-kulturel-hayat/>
[adresinden](#) alındı Çam, A. (2018). 1960-1975 Yılları Arasında Adana’da Filmcilik ve Sinemacılık İş, *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 28, 9-41.

Çebi, Z. (2006). *1960 Dönemi Türk Sineması ve Toplumsal Gerçekçi Çalışmalar*, (Tez

No_208920) [Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Çelik, F. (2010). Modernleşme Serüvenimiz ve Yeşilçam . *Sanat Dergisi* , 0 (17) , 31-37.

Çelik, K., Kırel, S. (2019). Kapitalist Sistemin Muhafızları Olarak Hollywood Süper Kahramanları: Süpermen Örneği. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*(34), 1-25.

Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.

Dorsay, A. (1986). *Yüzyüze: Sinemacılarla Konuşmalar*, İstanbul: Çağdaş Yayıncılık.

Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi

Ergün, M. (1978). *Yılmaz Güney*, İstanbul: Doğrultu Yayınları.

Erkılıç H (2003) *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri*, (Tez No 137059) [Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst, İstanbul]. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Erus, Z. Ç. (2007). Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü. *Selçuk İletişim Dergisi*. 12 Kasım 2023 tarihinde https://dergipark.org.tr/tr/pub/josc/issue/19014/200736#article_cite adresinden alındı.

Esen, Ş. (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema* (2. Baskı). İstanbul: Beta Yayınları.

Esen, Ş. (2006). Seksenler'de Sinema. *Yeni İnsan Yeni Sinema*. (18-19), 146.

Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Evren, B. (1997). *Değişimin Dönemecinde Türk Sineması*, İstanbul: Antrakt Yayınları.

Gil, A. (2008). *Breaking the Studios: Antitrust and the Motion Picture Industry*, New

York : New York University School of Law, J.D., Duke University, A.B.

Gökdemir, N., Kurtoglu, R. (2013). Küreselleşmenin Dünya Film Endüstrisine Etkisi Ve Hollywood Film Endüstrisindeki Yeni Eğilimler. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*. 19, 27-56.

Gökmen, S. (1973). *Bugünkü Türk Sineması*, İstanbul: Fetih Yayınevi.

Göksu, D.R. (2022). Türk Sinemasındaki Çalışma Koşullarının Üretime Etkisi ve Dönemler Üzerinden Karşılaştırmalı Analizi. *Yeni Yüzyılda İletişim Çalışmaları Dergisi*, 3(5), 152-166.

Güleryüz, K. (1996). *Türk Sinemasında Üslubun Kökeni*. İçinde S.M. Dinçer (Haz.), *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* (49-56). Ankara: Doruk Yayıncılık.

Gümüşkemer, A. (2018a). *1960 – 1980 Yılları Arasında Türk Sineması: Bölge İşletmeciliğinin Türk Sinemasına Yansımaları*, (Tez No 513270) [İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi].
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Gümüşkemer, A. (2018b). *1960 – 1980 Yılları Arasında Türk Sineması: Bölge İşletmeciliğinin Türk Sinemasına Yansımaları*, (Tez No 513270) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi,].
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Gürdal, H. ve Fresko, D., Karantay, S. (2005). *Türkiye’de Sinema Seyircisi*. Görüntü Sinema (3), 92-94.

Hristidis, Ş., K. (2007). *Sinemada Ulusal Tavır: “Halit Refiğ Kitabı”*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Işığın, İ. A. (2003) 1970’lerden 1990’lara Türkiye’de Sinema Endüstrisi, *Yeni Film*, 2, 33-41.

İMDB (2023). Şafak Bekçileri Film Afişi, Erişim Tarihi: 04.12.2023
<https://www.imdb.com/title/tt0286027/> adresinden alındı.

- İpek, İ. (2021). Sosyolojik Bağlamda Yeşilçamın Politik Mesajları: Kadir İnanır “Kan” Filmi Örneği, *R ve S -Research Studies Anatolia Journal*, 4(1), 41-48.
- Kaplan, F. N. (2015). *60’lı Yıllar Aile Sineması* (1. Baskı), İstanbul: Pales Yayıncılık.
- Kaplan, N. (2004). *Aile Sineması Yılları 1960’lar*, İstanbul: Es Yayınları.
- Kara, M. (2020). Lütfi Ömer Akad Filmleri, Erişim Tarihi: 20.11.2023 <https://www.evrensel.net/yazi/87096/goc-filmleri-ve-gelin-dugun-diyet> adresinden alındı.
- Karahanoğlu, I. (2007), *1950 – 1970 Yılları Arasında Türk Sinemasının Temel Özelliklerinin Oluşmasını Sağlayan Toplumsal, Ekonomik, Siyasi, Kültürel Etkenler ve Bunların Türk Sinema Tarihindeki Yeri*. (Tez No 219779) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi], <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Kasım, D. ve Atayeter, H. (2012). 1960’lı Yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 1(4), 19-33.
- Kayalı, K. (2018). Gelenekselliğin ve farklılaşmanın iç içe geçmesiyle şekillenen Türk sineması geçmişten kopmadan yenileşiyor. *TRT Akademi*, 3(5), 436-443.
- Kaymal, C. (2020). Türk Sinemasında Solun Soluğu, *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(2), 383-395.
- Kırca, S. (2003). *Sinema Endüstrisinin Pazarlama ve Promosyon Stratejilerinde Yönelimler: Amerika ve Türkiye*. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 3. (Yay. Haz. Deniz Bayraktar, Der. Esra Özcan). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kırel, S. (2005), *Yeşilçam Öykü Sineması*, (1.Baskı), İstanbul: Babil Yayınları.
- King, G. (2002) *New Hollywood Cinema*, New York: Columbia University Pres
- Korkmaz, A. (1995). *1960-1970 Yılları Arasında Türkiye’de Yaşayan Toplumsal ve Siyasi Değişimlerin Türk Sinemasına Yansımaları*. (Tez No 43015)

- (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) [MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.]. <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/218357>
- Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Yayınları.
- Lange, A. ve Newman-Baudais, S. (2003). *The Fragmented Universe of Film Distribution Companies in Europe*, Strasbourg: European Audiovisual Observatory.
- Lermi, C. U. (2016). Sinemanın Yapım Aşamaları, Erişim Tarihi: 20.11.2023 <http://www.azizmsanat.org/2016/05/13/sinemanin-yapim-asamalari-caner-ugur-lermi/> adresinden alındı.
- Lüleci, Y. (2020). 1970’li Yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18 (36), 495-528.
- Maraşlı, G., N. (2010). *Türk Sinemasının Dine Bakışı, Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam*, İstanbul: Ufuk Yayınları.
- Medin, B. (2017). *Sinemada Seyirci ve Mekân: Türkiye’de Değişen Sinema Seyir Kültürü*, (Tez No 483182). [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi]. <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/565974>
- Midilli, S. (2016). Sinemada Alternatif Gösterim Olanakları: Başka Sinema’lar Mümkün Mü?, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, *İNES Dergi*.
- Nasiriaghdam, A., (2016) *196-19670 Dönemi Türk Sinemasında Kadın Karakterlerin Giysi Çözümlemeleri*, (Tez No : 450168) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi]. <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/352026>
- Nowell Smith, G. (1999). *The Oxford History of World Cinema*, Oxford: Oxford University Press, Kindle Edition.
- Odabaş, B. (2006). Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü, Belgesel Film ve Kurtuluş Savaşı Filmleri. *İletişim Fakültesi Dergisi*.

- Onaran, Ş. A. (1999). *Türk Sineması I*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Oran, B. (1996). *Yeşilçam Nasıl Doğdu, Nasıl Büyüdü, Nasıl Öldü ve Yaşasın Yeni Sinema. İçinde S. M. Dinçer (haz.) Türk Sineması Üzerine Düşünceler (277-291)*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları* (I. Basım). Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (2003). *Türk Sineması Tarihi*, Antalya, Antalya: Kültür Sanat Vakfı Yayını.
- Özön, N., (1985), *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, (1. Baskı), İstanbul: Hil Yayınları
- Özön, Nijat (1995) *Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları*. Ankara: Kitle Yayınları.
- Öztürk, S. (1985). Onat Kutlar: Tarihsel Gelişme Hükmünü Veriyor ve Sinema (1), 15-23. 22 Kasım 2023 <http://www.azizmsanat.org/2016/05/13/sinemanin-yapim-asamalari-caner-ugur-lermi/> adresinden alındı.
- Pösteği, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması*. İstanbul: Es Yayınları.
- Pösteği, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması* (3. Baskı). İzmit: Umuttepe Yayınları.
- Scognamillo, G. (1988), *Türk Sinema Tarihi – 2*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sinemalar İnternet Sitesi, (2023). Damga Film Afişi, Erişim Tarihi: 22.11.2023 https://www.sinemalar.com/film/16274/damga-1948#google_vignette adresinden alındı .
- Sivas Gülçur, A. (2020). Türk Sinemasında Yeşilçam Dönemi, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi*, 22 JKasım 2023 atarinde

<https://ww4.ticaret.edu.tr/sbe/wp-content/uploads/sites/129/2020/03/2-YE%C5%9E%C4%B0L%C3%87AM-S%C4%B0NEMASINA-GENEL-BAKI%C5%9E.pdf> adresinden alındı.

Sivas Gülçur, A., (2016). *Türk Sinemasında Yeşilçam Dönemi, Bu Toprakların İletişim Tarihi*. (Ed. Engin Çağlak), Ankara: Nobel Yayın.

Şatana, N., Yücesoy, S. (2018). Türk Sinemasında Gelişen Yapımcılık Modelleri. *Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergi*, 1 (2) , 95-115.

Şener, E. (1970). *Yeşilçam ve Türk Sineması*. İstanbul: Kamer Yayınları.

Şimşek, A., Kavak, A. (2022). Göç Üçlemesi: Gelin-Düğün-Diyet, 20 Kasım 2023. <https://www.soylentidergi.com/goc-uclemesi-incelemesi-gelin-dugun-diyet/> adresinden alındı.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı (2023). Sinema Krizi ve Sonrası, 22 Kasım 2023 tarihinde <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-80307/kriz-ve-sonrasi.html> adresinden alındı.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, (2023). Otobüs Yolcuları, 20 Kasım 2023 tarihinde <https://akmistanbul.gov.tr/tr/etkinlik/otobus-yolculari-bkyf> adresinden alındı.

Teksoy, R., (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*, (1.Baskı), İstanbul: Oğlak Yayıncılık ve Reklamcılık

Tomur, K., Kol, İ. ve Bilaçlı, C. (2016). “Sinema Hizmetleri Sektör Raporu”. Rekabet Kurumu Hizmet Raporları. 12 Kaasım 2023 tarihinde <https://www.rekabet.gov.tr/Dosya/sektor-raporlari/11-sinema-hizmetleri-se> adresinden alındı.

Tugen, B. (2014). 1960-1980 Darbeleri Arasında Türk Sinemasında Düşünce Oluşumu ve Filmlerin Sosyolojik Görünümleri. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 3(7), 159-175.

Tunç, E. (2006). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*, (Tez No: 209090

Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi].
<https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/713531>

Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı*. İstanbul: Doruk Yayınları

Tutar, Z. (2018). *Senaryonun Kreatif Yolculuğu; Yayın Platformlarının Dizilerin Senaryo Yazım Sürecine Etkisi*, (Tez No514813) [Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi].<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Wikipedia (2023a). Susuz Yaz Afişi, 17 Kasım 2023 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Susuz_Yaz adresinden alındı.

Wikipedia (2023b). Kibar Feyzo Afişi, 17 Kasım 2023 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Kibar_Feyzo adresinden alındı.

Wikipedia, (2023c). Irmak Afiş, 17 Kasım 2023 tarihinde [https://tr.wikipedia.org/wiki/Irmak_\(film\)#/media/Dosya:Irmak_\(film\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Irmak_(film)#/media/Dosya:Irmak_(film).jpg)
Yılmaz, A. (2020). *Türk Sinemasının Serencamı: Kuramsal Bir Yaklaşım*, *Görünüm*, 8 (8), 5-20 adresinden alındı

Wikipedia. (2023d). Otobüs Yolcuları Afiş, 20 Kasım 2023 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Otob%C3%BCs_Yolcular%C4%B1

Wikipedia. (2023e). Vurun Kahpeye Film Afişi, https://tr.wikipedia.org/wiki/Vurun_Kahpeye_%28film,_1949%29 adresinden alındı.

Wikipedia. (2023f). Gecelerin Ötesi Afiş, 05 Aralık 2023 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Gecelerin_%C3%96tesi#/media/Dosya:Gecelerin_%C3%96tesi.jpg adresinden alındı.

Wikipedia. (2023g). Karanlıkta Uyananlar Film Afişi, 05 Aralık 2023 tarihinde https://tr.wikipedia.org/wiki/Karanl%C4%B1kta_Uyananlar

Wikipedia. (2023h). Fatma Bacı Afiş,

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Fatma_Bac%C4%B1.jpg adresinden alındı

Yılmaz, S. (2020). 1950 - 1960 Yılları Arası Türk Sineması. 1950 - 1960 Yılları Arası Türk Sineması. 12 Aralık 2023 tarihinde https://www.academia.edu/43616280/1950_1960_YILLARI_ARASI_T%C3%9CRK_S%C4%B0NEMASI adresinden alındı.



ÖZGEÇMİŞ

Alara HOZAN

Eğitim

Derece	Yıl	Üniversite, Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı
Yüksek Lisans	Devam	Maltepe Üniversitesi, Yüksek Lisans Enstitüsü/ Güzel Sanatlar Anasanat Dalı Film Tasarımı Bölümü
Lisans	2018	Maltepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi Görsel İletişim Tasarım

İş/İstihdam

Yıl **Firma ve Görev**

2019: Doğuş Yayın Grubu Ntv

2019-2022 Doğuş Yayın Grubu Ntv

2022 - Devam: İstanbul Büyükşehir Belediyesi İnsan Kynakları

Burs:

2018-2023 Maltepe Üniversitesi, Film Tasarımı Yüksek Lisans Bölümü, %25 Başarı
Burs

