

T. C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO – TELEVİZYON – SİNEMA ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

1960 – 1980 YILLARI ARASINDA TÜRK
SİNEMASI: BÖLGE İŞLETMECİLİĞİNİN TÜRK
SİNEMASINA YANSIMALARI

AHU GÜMÜŞKEMER
2502090461

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. GÜLİN TEREK ÜNAL

İSTANBUL - 2018



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : AHU GÜMÜŞKEMER Numarası : 2502090461
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : RADYO TV SINEMA/ DOKTORA Danışmanı : DOÇ. DR. GÜLİN TEREK ÜNAL
Tez Savunma Tarihi : 23.05.2018 Saati : 14.00
Tez Başlığı : 1960-1980 YILLARI ARASINDA TÜRK SINEMASI: BÖLGE İŞLETMECİLİĞİNİN TÜRK SINEMASINA YANSIMALARI

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. SUAT GEZGİN		Kabul
2- PROF. DR. NEŞE KARS TAYANÇ	Neşe Kars	Kabul
3- PROF. DR. ZEYNEP ÇETİN ERUS		
4- DOÇ. DR. GÜLİN TEREK ÜNAL		Kabul
5- YRD. DOÇ. DR. SERKAN KIRLI		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. GÜLAY ER PASİN		
2- YRD. DOÇ. DR. HALDUN NARMANLOĞLU		Kabul

ÖZ

1960–1980 YILLARI ARASINDA TÜRK SİNEMASI: BÖLGE İŞLETMECİLİĞİNİN TÜRK SİNEMASINA YANSIMALARI

AHU GÜMÜŞKEMER

Türkiye’de 1950’li yıllarda başlayıp sonrasında devam eden plansız büyüme, tarım ve sanayideki dalgalanmalar, gecekondulaşmayı da beraberinde getirmiştir. Köyden kente göç ile birlikte var olan izleyici kitlesine yenileri eklenmiştir. Türk sineması açısından belirgin bir etken olan seyirci, belediye rüsumlarının kaldırılması neticesinde daha çok sinemaya gitmeye başlamıştır. Artan izleyici sayısı ile birlikte, sinema salonlarının da sayısı da artmıştır.

Toplumsal sorunların bireysel sorunlarla birlikte anlatıldığı toplumsal gerçekçi filmler, 1961 Anayasasının getirdiği cesaret ve özgürlük rüzgarları neticesinde yapılmaya başlanmıştır.

1960’lı yıllardan itibaren etkin olmaya başlayan bölge işletmecileri; yapımcılara istedikleri tarzda filmleri, istedikleri oyuncularla bazen senaryoya da müdahale ederek sipariş vermekte idi. Yeşilçam sineması özellikle 1970 sonrası dönemde tür filmlerine yönelmek durumunda kalmış, bölge işletmecilerinin taleplerini karşılamada yetersiz kalan B grubu yapımcı ve yönetmenleri Hollywood filmleriyle masallar arasındaki benzerliği Türk sinemasında deneme yoluna gitmiştir. Tarihi kostüme avantür filmleri, destansı çizgi roman uyarlamaları bu dönemin ürünleridir.

1975’ten itibaren ekonomik koşulların ailece sinemaya gitmeyi zorlaştırması, televizyonun bütün Anadolu’da yaygınlaşıp evlere girmesi, artan terörden dolayı

insanların sokağa çıkmaya çekinmesi ile seks ve şiddet içeren filmlere ailelerin gitmek istememesi sonucu sinemanın büyük seyirci kitlesi salonlardan uzaklaşmıştır. Yapımcılar da ailelerin yerini alan yeni genç erkek seyirci kitlesine uygun filmler üretmişlerdir. Yeni seyirci kitlesinin sayısı sektörü eskisi gibi döndürmeye yetmemiş ve bu süreçte film sayısı azalmış, salonlar kapanmış, bölge işletmeleri etkinliğini yitirmiştir.

Anahtar Sözcükler: Türk Sineması, Yeşilçam, Bölge İşletmeciliği.



ABSTRACT

THE TURKISH CINEMA BETWEEN YEARS OF 1960 – 1980 : THE REFLECTIONS OF THE LOCAL ADMINISTRATION ON THE TURKISH CINEMA

AHU GÜMÜŞKEMER

The unstructured growth, the inconcensencies in agriculture and industry that have started in the 1950s and continued onwards, brought upon the slums. With the immigration movement from rural to urban areas, new spectators have emerged. The viewers, who are an important element in the Turkish cinema, have gone more to the movie theaters upon the reduction of the municipality taxes. This increase in the number of viewers has led to an increase in the number of the theaters.

The socially realistic movies, which have depicted the individual problems with the frame of social problems, have been produced as a result of the freedom and courage that was introduced with the constitution of 1961.

The local administrators, who have become prominent in the 1960's, have ordered the producers certain type of movies and manipulated them to the extent of who will take part in movies and the content of the scenarios. Yesilcam Cinema, especially after 1970, had to switch to these kinds of movies. The B group producers and directors, who could not suffice in the fulfillment of the demands of the above-mentioned local administrators, turned to experiment the similarities between the Hollywood movies and the fairy tales in the Turkish cinema. The action movies with historical costumes and epic animated film adaptations are the products of this era.

Beginning from 1975, the majority of the viewers have fallen apart from the movie theaters, because of the difficulties in the economical conditions making impossible to go to the cinemas as a family, the expansion of television coverage in

the whole Anatolia region, the withdrawal of the public from the streets as a result of the increasing terror, and unwillingness of families to go to movies with sexual and violent content. As a result, the producers have made films targeted to the male audience. However, the number of the new viewers was not sufficient enough to go back to the glamorous days. Less movies were made, the movie theaters were closed down and the local establishments have lost their effectiveness.

Keywords: Turkish Cinema, Yesilcam, Local Administration.



ÖNSÖZ

1960'lı yıllarda ülkenin içinde bulunduğu siyasal ve ekonomik yapı denklemi, Türk sinemasında da kendine ait bir yansıma bulmaya başlamıştı. 1950'lerde İtalya'da başlayan "Yeni Gerçekçilik" akımı, dünya ile paralel ülkemizde de 1960'lardan itibaren nisbi özgürlük ortamının etkisi ile toplumsal olayları da sinemada dile getirmeye başlamıştı. Kırsal yaşam içerisindeki ekonomik daralma insanları göçe zorlayarak kitlelerin büyük şehirlerde toplanmasına neden olmuştur.

Türk sinemasında bu dönemde, sınıfsal çatışmanın yol açtığı işçi sorunu, sendikalaşma, aile yapısının dağılması ve buna karşılık burjuva yaşamının dejenerasyonuna dair çekilen filmler, çok keskin hatlarla betimlenmeye çalışılmıştır. Bunun nedeni o dönem Doğu ile Batı arasında kendi kimliğini bulmaya ve bundan bir sentez yaratmaya çalışan kültür ve sanat temsilcileri kendine özgü bir dil kurmaktan uzak, daha çok yabancı ülkelerin kaba ('gerçekçilik') şablonlarını taklit etmekten öteye geçememiştir.

1970'li yıllara gelindiğinde ise sinema, "gerçekçilik" kavramına yeni bir boyut kazandırmayı başarmış ve bu dönemde daha fazla duygu ön plana geçmiştir. Kitlelerin, duygu katılan filmler yoluyla etkilenmesi hedeflenip, ülkenin o dönemki dinamik sosyal dönüşümünün izleri yeni ve coşkulu genç sinemacılarla başka bir boyut kazanmıştı. Sinemayı uzun yıllardır manipüle eden ve ülkemize has bir sistem olan "Bölge İşletmeciliği" etkinliğini bu yıllarda arttırarak sürdürmüştür. Türk sinemasının ekonomisini etkileyen en önemli unsurlardan birinin bölge işletmecileri olduğu faktörü tezin asıl konusunu oluşturmakta olup, aynı zamanda star sistemi ve Türk sinemasında belli başlı türlerin işletmecilerin isteği doğrultusunda (izleyicinin gereksinimlerini de gözeterek) yapıldığı gerçeği irdelenmiştir.

Yapılan bu çalışmada 27 Mayıs 1960 ihtilali ile başlayıp yine bir ihtilalle, 12 Eylül 1980 ihtilaliyle biten bir dönem, Türk Sinemasına olan yansımaları ile incelenecektir. Bu aralığın tercih edilmesinin sebebi, 1960 ihtilalinin arkasından gelen ve günümüzde dahi yapılan en 'özgürlükçü' anayasa olma özelliğini koruyan 1961 anayasasının sağlamış olduğu çağdaşlaşmanın etkisiyle sınıfların gerçek

anlamda temsil edilmeye başlanmış bir dönem olmasıdır. 1960 yılına dek Atıf Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün, Ömer Lütfi Akad gibi ünlü yönetmenler dönemin piyasa koşullarına uygun filmler yapmışlardır. Sansür endişesiyle Yeşilçam sinemasına uygun kalıpların yer aldığı filmler çekilmeye devam edilmiş, toplumsal eleştirilere yer verilmemiştir. Bu dönemden sonra ise, gerçekçi ve çatışmaları irdeleyen, ayakları yere basan çalışmalar yapılmaya başlanmıştır.

Doktora tezi üzerine çalışmanın meşakkatli bir yol olduğunun bilincine varmış olarak ve bu zorlu yolda yürürken her zaman yanımda olan insanlara da teşekkür mahiyetine bir iki kelamı eksik etmemek isterim. Başta; beni her zaman yüreklendiren, pes etmeye kalktığım her zaman cesaretlendiren annem Asuman Yücel'e, Shakespeare'ın "Her dost dosdoğru dost olmuyor" sözüne inat manevi desteklerini esirgemeyen dostum Zafer Aykaç'a, umut aşılayan sözleriyle babam İlhan Gümüşkemer'e, her zaman için yol gösterip ışık tutan, tezin en başından bu yana yanımda olan ve bana her zaman dostane yaklaşımıyla destek veren Prof. Dr. Ahmet Şahinkaya'ya, can-ı gönülden ilgilenen, sinema bilgisine hayran olduğum hocam Prof. Dr. Battal Odabaş'a ve tamam mı devam mı dediğim anda sayesinde doktorayı tamamlama olanağı bulduğum, pozitif kalpli hocam Prof. Dr. Suat Gezgin'e teşekkürlerimi sunmayı bir borç addediyorum. İyi ki varsınız dediğimiz insanlar, gerçekten de iyi ki varlar.

İSTANBUL - 2018
AHU GÜMÜŞKEMER

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ.....	vii
TABLolar LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1960– 1980 DÖNEMİNDE TÜRK SİNEMASI

1.1. Sinemanın Gelişimi	5
1.2. Türk Sinema Tarihi	13
1.2.1. 1960 Öncesi Türk Sineması.....	19
1.2.1.1. Sinema Arşiv Yangınları ile Kaybolan Eserler.....	19
1.2.1.2. Türk Sinemasında Ekonomik Yapıya Etki Eden Tanıtım Unsurları	21
1.2.2. 1960 – 1970 Arası Türk Sineması	22
1.2.3. 1970’lerde Türk Sineması.....	34

İKİNCİ BÖLÜM

BÖLGE İŞLETMECİLİĞİNİN STAR OLGUSU VE TÜRler AÇISINDAN TÜRK SİNEMASINA ETKİLERİ

2.1. Star Sistemi ve Türk Sinemasında Star Olgusu.....	41
2.1.1.Katharsis Etkisi ve Özdeşleşme	45
2.1.2. Hollywood’dan Star Örnekleri.....	49
2.1.3.Türk Sinemasında Star Olgusunun Ortaya Çıkması ve Gelişmesi	51
2.1.4. Türk Sinemasında Görünmeyen ‘Star’lar: Seslendirme Sanatçıları	59
2.2. Sinemada Tür Kavramı ve 1960-1980 Yılları Arasında Türk Sinemasında Türler	62
2.2.1.Sinemada Tür Kavramı	62

2.2.2. 1960 – 1980 Arası Türk Sinemasında Türler.....	63
2.2.1.1.Melodram	67
2.2.1.2. Erotik Sinema.....	72
2.2.1.3. Kostüme Avantür Filmler	80
2.2.1.4.Komedi/Güldürü	92
2.2.1.5. Diğer Tür Çalışmaları	95
2.3. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçi Yaklaşımlar ve Göç Olgusu.....	99
2.4. Arabesk Kavramı ve 1960-1980 Dönemleri Arasında Sinemada Arabesk	
Unsurlar	105
2.5. B Tipi Filmler	110
2.6. Dönemin En Üretken Yönetmenleri ve Bölge İşletmeciliğinin Star Sistemine	
Etkisi.....	112

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1960 – 1980 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASINDA BÖLGE İŞLETMECİLİĞİNİN SİNEMAYA ETKİSİ

3.1. Tezin konusu:	119
3.2. Türkiye’de 1960 – 1980 Dönemi Arası Sinemada Mali Yapı.....	120
3.3. Türkiye’de Bölge İşletmeciliği ve Bölgelerin Ayrımı.....	124
3.4. Bölge İşletmeciliğinin Sinema Seyircisi Üzerindeki Etkisi	128
3.5. Sinemadaki Finansman Yöntemleri	131
3.6. Dönemde Sinema Sektöründe Mali Yapı: Bono ve Senet Sistemi	134
3.7. Sinema Ayakları ve Kombinler	138
3.8. Amortisman filmleri	142
3.9. Bölge İşletmeciliğinde Dağıtım.....	144
SONUÇ.....	151
KAYNAKÇA	161
EKLER.....	186
ÖZGEÇMİŞ.....	254

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo I: 1960 – 1975 Arası Sinema Filmi Üretimi ve Renkli Film Sayıları.....	24
Tablo II: 1963 Yılı Film Maliyet Tablosu	25
Tablo III: 1960/65/67 Yılları Arasında İstanbul’da Nüfus ve Seyirci İlişkisi.....	26
Tablo IV: Film Başına Düşen Yıllık Seyirci Sayısı:.....	26
Tablo V: 1966-1967 Yıllarında İstanbul’da Yerli ve Yabancı Film Seyirci Sayıları	27
Tablo VI: 1960’lardaki Yapım Şirketleri.....	29
Tablo VII: 1970 – 1979 Arası Yapım Sayısı	35
Tablo VIII: 1970’lerdeki Yapım Şirketleri.....	37
Tablo IX: Artistlerin Bir Yıllık Kazançlarını Gösterir Tablo	53
Tablo X: Bölge İşletmeleri ve Ortalama Film Alış Fiyatları	123
Tablo XI: 1972-73 Yıllarında Oyuncu (Yıldız) Ve Yapım Maliyetine Göre Filmler	126
Tablo XII: Bölgelere Göre Sinema Salonlarının Dağılımı ve Durumu	128
Tablo XIII: “1970’lerde İşletme Bölgeleri, Salon Ve Seyirci Sayıları.....	129
Tablo XIV: Bölge İşletmelerinin Filmde Rol Alacak Oyuncuya Göre Verdikleri Avans Miktarları	131

KISALTMALAR LİSTESİ

A.Ş.	:Anonim Şirketi
akt.	:aktaran
ans.	:ansiklopedisi
Çev.	:Çeviren
der.	:derleyen
Ens.	:Enstitüsü
Fak.	:Fakültesi
haz.	:hazırlayan
İ.Ü.	:İstanbul Üniversitesi
Int.	:International
İTÜ	:İstanbul Teknik Üniversitesi
MSÜ	:Mimar Sinan Üniversitesi
prog.	:programı
SBF	:Siyasal Bilgiler Fakültesi
s.b.	:soyadı belirtilmemiş
t.y.	:tarih yok
Üniv.	:Üniversitesi
vd.	:ve diğerleri
yay.	:yayıncılık – yayınları
yay. haz.	:yayına hazırlayan
yaz.	:yazan

GİRİŞ

İnsana ilişkin olan her şeyi sanatsal bir yaratılışla canlandıran dram sanatının önemi tartışmasız bir gerçektir. Tarihsel süreç içerisinde sadece tiyatrolarda izleyiciyle buluşma imkânı bulan dramatik gösterimler günümüzde sinema, televizyon ve video gibi çeşitli yollardan izleyicisine ulaşmakta, bu çeşitlilik aynı zamanda izleyici sayısında da artış sağlamaktadır.

Sinema, değişik kültürlerin tanışmasını, bir araya gelmesini sağlayarak farklı yığınları birleştirerek ortak bir kültürün meydana gelmesine yol açmıştır. Kentleşme sonucunda, kendini bir topluma ait hissedemeyen, kalabalıklar arasında yalnızlığı yaşayan kişilerde de ortak bir payda oluşturmuştur.

Endüstriyel açıdan da sinema; dev sanayilerin yönlendirdiği ve milyonlarca insan için gelir kaynağı olan bir sektör konumundadır. Sektör, tarihsel sürecin getirdiği teknolojik zorunlulukla büyümüş ve paralelinde birçok sektörü de beslemiştir. Küreselleşme eğilimlerinin tanımı ve amacı doğrultusunda düşünüldüğünde, sinemanın ciddi anlamda ekonomik, teknolojik ve kültürel bağımlılık yarattığı görülmektedir. Genel geçer düşünce, sinemanın ülkenin kendi kültürünü dışarıya taşıyarak, ulaştıkları ülkeleri zaman içinde kendisine öykünen bir tüketici kültür yarattığı yönündedir. Diğer sanat dallarına oranla kompleks bir yapıya sahip olan sinema, devletler açısından da güçlü bir silah ve propaganda aracı haline gelebilmektedir.

Toplumsal kültürün sinemayı etkilemesinin yanında, sinema da toplumsal kültürün bileşenlerinden biridir. Türk halkı gibi köklü bir geçmişe ve kültüre sahip, yüzyıllardır bir arada yaşayan insanlardan oluşmuş toplumlarda sinema, halkın kültüründen hem beslenir hem de onu yeniden üretir. Amerika Birleşik Devletleri gibi dünyanın dört bir yanından gelen, farklı dil ve kültürlere sahip insanlardan oluşan yeni bir ülkede sinema toplumsal kültürü yaratan en önemli unsur olmuştur;

özellikle göçün yoğun olduğu sinemanın sessiz döneminde bu durum daha da belirgindir.

Türk insanının yaşam ve davranış biçimini belirleyen, dolayısı ile Türk sinemasına etki eden toplumsal yapı yüzyılların ürünü ve değişik faktörlerin bileşkesidir. Bunlar, coğrafi ve dinsel etkenler ile batılılaşma hareketi ve Türkiye'nin ekonomik yapısı başlıkları altında sınıflanabilir. Bütün bu faktörler bir araya geldiğinde Türk halkının kültürünü etkileyen anlamlı bir bütünlükten söz edilebilmektedir.

Türk sineması siyasal, toplumsal, ekonomik koşullara göre şekillenmiş ve ulusal karakterini oluşturmuştur. Bir ülke sinemasının 'ulusal karakter'inden anlaşılması gereken ise o ülke seyircisinin ortak beğenisini yansıtan filmler ile bu filmleri üreten sinema sektörünün kendine özgü nitelikleridir. Türk sinemasına etki etmek bakımından, Türk sinemasını izleyen ve ona esin veren insanların, belli durumlar karşısında nasıl tepkiler verdikleri, etkileşim içerisinde bulundukları durumları, süregelen yaşamları doğrultusunda oluşan talepleri ve bunların bütünü toplandığında, nasıl yaşadıkları toplumsal kültürün yansımaları olmaktadır.

Ekonomik alt yapının kültürel-sanatsal üst yapıyı büyük ölçüde belirlemesine karşılık bir toplumun inançları, gelenekleri, değerleri, yaşam biçimi, kendine has özellikleri de ekonomiyi çoğu zaman etkiler ve yönlendirebilir. Sermaye yerel özelliklere, iş yaptığı ülke halkının kültürel niteliklerine göre yönünü tayin etmekte, pazarlama yöntemlerini belirlemektedir. Bu bağlamda, hem kültürel yapının bir parçası olan hem de paraya yani seyirciye gereksinim duyan bir sanat olarak sinemanın, kendisini tüketen insanların, o insanların yaşadığı toprağın kültürüyle diğer sanatlara ve sektörlerle oranla çok daha sıkı ilişkiler kurması gerçeği göz ardı edilemez. Türk sinemasının ulusal karakterini yansıtan filmler incelendiğinde, Türkiye'de yaşayan ve film seyreden insanların sevdikleri, beğendikleri, benimsedikleri, kendilerini özdeşleştirdikleri ne varsa bunların etkileri görülmektedir.

Ekonomik alt yapı ile kültürel-sanatsal üst yapı arasındaki ilişki ve çelişki kimi zaman zorlamalarla, kimi zaman doğal akışı içinde gelişerek sürekli yeni

aşamalara gelir. Doğanın ve toplumların bu diyalektik gelişim yasası Türkiye'nin ekonomik ve siyasi koşulları ile sinema arasındaki ilişkide de görülmektedir. Türk sinemasının yapısı ekonomik koşullara göre farklı dönemlerde farklı nitelikler kazanırken, uzun yıllar devletten ve aydınlardan destek göremeyen film yapımcıları halkın beğenileri tarafından yönlendirilmişler, gereksinim duydukları ekonomik desteği halktan almışlardır. İstisnai dönemler ve filmlerde bile arka plandaki belirleyicinin yine mutlaka ekonomik bir etmen (sponsorun varlığı veya hedeflenen seyircinin değişmesi gibi) olduğu göz ardı edilmemelidir.

A.B.D. çok uluslu yapısına karşın, teknoloji ve iletişim araçlarını kendi lehine kullanarak, uzun vadeli politik bir strateji belirlemeye çalışmıştır. A.B.D. sinemanın hipnotize edici, büyümlü gücünü, çok erken farkına vararak ve kendine göre bir sinema sanayisi yaratarak mucidi Fransa olmasına rağmen yarattığı dev sinema ağları ve uluslararası dağıtıcı kanalları ile, dünyaya "düş fabrikası" ürünleriyle, hakim duruma geçmiştir. Simgesel düzeyde A.B.D, gücünü sinemasal göstergelerle tüm dünyaya dayatmayı başardı. Seri olarak ürettiği aksiyon, macera, komedi, dram öyküleri ile dünya pazarında egemen oldu. Avrupa Sineması ise köklü tarihsel, sanatsal derinliğine uygun derin sinemasal yapıtlar üretmeyi sürdürmeye çalışmaktadır. Bugün neredeyse, tüm dünya sineması Hollywood'un pençesine teslim olmaya başlamıştır.

Bu çalışmanın ana konusu 1960 – 1980 dönemi arasında Türk sinemasının nasıl bir dönüşüm geçirdiği ve bölge işletmeciliğinin nasıl işlediğidir. Bu çerçevede star sistemi ve bölge işletmecilerinin tercihleri kapsamlı olarak, dönemin şahitlerinin ve gerek üretim yapmış gerekse de sinemaya kuramsal düzeyde destek vermiş kişilerin görüşlerine de başvurularak incelenecektir.

Mülakat (Derinlemesine görüşme) yönteminin benimsendiği çalışmamız üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm Türk sinemasını genel hatlarıyla ele almakta, ikinci bölümde 1960 ve 1970'li yılların yapım ve üretim ortamının özellikleri ve star sistemi ile birlikte türler incelenmekte, üçüncü bölümde ise çalışmanın asıl konusu bölge işletmelerinin yapısı ve özellikleri ayrıntılı olarak incelenmektedir.

Çalışmamızın sonunda yer alan ekler kısmında dönemin yönetmen, yapımcı, oyuncu ve yazarları ile derinlemesine mülakat yapılarak 1960 – 1980 arası yirmi yıllık dönem detaylı olarak irdelenmiştir. Görüşme gerçekleştirilen dönemin on beş önemli ismi (yapımcı, yönetmen, oyuncu) ile bölge işletmeleri ve işletmecilerinin Türk sinemasına etkileri (negatif/pozitif) gerek sözlü gerekse de görsel olarak kayıt altına alınarak incelenmeye çalışılmıştır. Araştırmada Prof. Dr. A. Hamdi İslamoğlu ve Prof. Dr. Ümit Alınışık'ın “Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri” adlı kitabına göre yöntem tespit edilmiş, mülakat esnasında sorulan sorular genel bakış açısından özele doğru gidilerek aktarılmıştır. Çalışmamızın sonundaki ekler kısmında yer alan deşifrelerin redaksiyonları konu ile doğrudan ilgili olan bölümlere yerleştirilmiş; geri kalan kısımlar görüşmenin bütünlüğünü böleceği gerekçesi ile olduğu gibi bırakılmıştır. Genel anlamda bölge işletmecilerini ele aldığımız görüşmelerde, bazı konuşmaların kendini tekrarlamaması adına içerideki bölümlerde yer almadığını da ifade etmek gerekir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1960– 1980 DÖNEMİNDE TÜRK SİNEMASI

1.1. Sinemanın Gelişimi

Sinema sanatına yönelik çalışmalarda göz ardı edilmemesi gereken başlıklardan belki de en önemlisi dram sanatıdır. Martin Esslin¹dram sanatını “*hayali ya da geçmişteki gerçek olayları ele alan ve seyirci önünde o an oluyormuş duygusunu veren bir mimetik aksiyon*” olarak tanımlarken, dram sanatının temellerini atan Aristoteles² dramı “*doğada var olan şeylerin ya da hareketlerin*” yeniden üretimi, taklidi olarak tanımlamakta ve tüm sanatların taklit unsurundan farklı araçlar kullanarak yararlandıklarını ileri sürmektedir.

“Geleneksel sözlü kültür ürünü anlatılar ve gösterilerde anlatıcının genel repertuarı vardır. Bu repertuar her oyun, her masal, her destan için doğaçlama olarak kullanılır. Duruma uygun bir biçimde değiştirilerek geliştirilirler ve yeniden üretilirler. Halk Köroğlu masalı istediğinde masal anlatıcısı uygun bir biçimde nasıl bir Köroğlu masalı anlatıyorsa halk Türkan’ı istediğinde ‘Masalcı Yeşilçam’ bir Türkan, Cüneyt, ya da Yılmaz öyküsü anlatır. Masalcı anlatacağı masalı duruma göre, kısa da tutabilmekte, saatlere de yayabilmektedir.”³

Birinci dünya savaşı sonrası dünya iki kutuplu bir dünyaya dönüşmüştü. Bir yanda Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği, diğer yanda ABD ve Avrupa bulunmakta idi. Amerika Birleşik Devletleri için komünist fikir nasıl kötücül bir kavramsa. Sovyetler Birliği için de kapitalist dünyanın kavramları aynı derecede sakıncalı kavramlardı. Avrupa ve özelinde Almanya’da ise Naziler, birçok çeşitli yolla iktidara yürüyordu. Sinema da elbette bundan payını alıyordu. Sovyetler Birliği’nde Eisenstein başta olmak üzere, Pudovkin gibi Marksist ideolojinin

¹ Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı**, Çev. Özdemir İnce, İstanbul, Yapı Kredi yay., 1996, s. 31.

² Aristoteles, **Poetika**, Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-Boyut yay., 2008, s.5.

³ Engin Ayça, **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, haz. Süleyma Murat Dinçer, Doruk yayınevi, 1996, s.143.

yansımaları sinemada kendine yer bulurken. Almanya’da Leni Riefenstahl gibi sinemacılar Adolf Hitler’in ihtiyaç duyduğu propagandaya dayalı filmleri yapmaya başladılar. 1930’lu ve 1940’lı yıllarda dünyada artık ülkeler sadece ekonomi ile ve silahla birbirini tehdit etmiyordu; sinemada da aynı keskinlikte karşılıklı olarak birbirine karşı etkin, propagandaya dayalı filmler üretilmeye başlandı. Bunun dışında elbette naif, edebiyattan ve tiyatrodan beslenen farklı insancıl eserler de üretilerek sinemanın anlatım yollarının gelişmesine katkıda bulunuldu. Bu yapıtların içerisinde anmamız gereken en önemlilerinden biri Orson Welles’in ‘‘Yurttaş Kane’’i, Almanya’da Fritz Lang’ın Metropolis’i ilk akla gelenler olurken, Charlie Chaplin’in özgün sinema yapıtlarını da konuya dahil etmek gerekir. Ancak en büyük kopuşlardan bir tanesi, İkinci Dünya Savaşı sonrası, yıkımlardan nasibini alan İtalya’da ‘‘Yeni Gerçekçilik’’ adlı akımla başladı. Sinema, sokağa inmeye, hayata karışmaya başladı. Bunun ilk örneklerinden biri de bilindiği üzere Vittorio de Sica’nın ‘‘Bisiklet Hırsızları’’ adlı filmi idi. Bu film, dünya üzerinde gelişmekte olan birçok ülke sinemasını da etkiledi.⁴

Bilindiği üzere ‘‘Yeni Gerçekçilik’’ akımı belgesel öğeleri kullanarak hayatı olduğu gibi iç çelişkileri ile yansıtmaya çalışır. Bir süre sonra, 1960’lar sonrasında modern İtalyan sinemasının yaratıcı yönetmenler kuşağı sinemada yer bulmaya başlar.

‘‘İtalyan sinemasının Antonioni, Fellini gibi bir bölüm sinema adamı da çokluk kentsoylu kültür ve değerleriyle yetişmiş çağdaş aydının dramını, aile, kadın, cinsellik, yalnızlık gibi kurum ve kavramlar çerçevesinde işlemişlerdir. Özellikle yazın’a doğru yeni açılışları yanı sıra getiren bu tür sinema, insanın geleceği ve özgürlüğü sorunu karşısında çoğu kez bireyci ve oldukça bağlantısız bir tavır almaktadır.’’⁵

Yirminci yüzyılın en önemli film kuramcılarından Andre Bazin, sinemayı en üstün sanat dalı olarak tanımlamıştır. Bazin’in deyişiyle; ‘‘Sinema, çağımız halk

⁴Tez yazarının notu: Geoffrey Nowell Smith’in **Dünya Sinema Tarihi**, adlı kitabından derlenerek aktarılmıştır. (İstanbul, Kabalcı yayınevi, 2008)

⁵Guido Aristarco, ‘‘Fellini-8 ½’’, **Yeni Sinema**, No. 2 (Nisan-Mayıs 1966) s.4-6, ‘den akt; Ali Gevgilili, **Çağın Sorgulayan Sinema**, İstanbul, Bağlam yayınevi, 2000, s.150-151.

sanatlarının en üstünüdür. Ortaçağdan beri, bu açıdan sinemayla karşılaştırılabilecek başka bir sanat dalı bulunamaz.”⁶

Anlatım olanakları bakımından büyük bir zenginliğe ve çeşitliliğe sahip olan sinema sektörü için Andre Bazin’in bir görüşü de şudur: “Şüphesiz, her sanat, sanatçının söyleyebilecek bir şeyi olduğu ve bunu bir araçla söylediği ölçüde, kendine göre bir dildir. Bir tablo da bir şiir gibi bir işaretler düzenlemesidir; sonucu duyguları ve düşünceleri aktarmaktır. Sinema, bu yüzden öbür sanatların devamı olmaktan başka bir şey değildir. Ancak, sinemanın anlatım olanakları geleneksel sanatlardan öylesine zengin ve değişiktir ki; sinemayı ayrıca ele almak ve konuşma diliyle gerçekten boy ölçüşebilen tek anlatım tekniği saymak daha yerinde olur.”⁷

Sinemanın doğuşunu, tek bir icat olayına ya da tek bir mucide bağlamanın olanaksız olduğunu söyleyen Tansuğ, önemli bir endüstri ve sanat dalı haline gelen sinemanın doğuşunu bir yandan bilgin, bir yandan sanatçı kişiliklerin hazırladığını aktarmıştır.⁸

Fotoğraf ile sinematografinin birleşmesi Thomas Edison ve yardımcısı W.K. Laurie Dickinson’ın çalışması sonucu gerçekleşmiştir. Kinetograf denilen aygıt vasıtası ile “Kinetoskop” elde edilmiş ve bu sayede görüntüler hareketli biçimde yansıtılmıştır. Kinetoskopu Paris’te bir sergide gören Auguste ve Louis Lumiere kardeşler, “sinematograf” makinesinin patentini almak suretiyle geliştirerek 28 Aralık 1895’te Paris’te Grand Cafe’nin bodrum katında bir gösteri gerçekleştirmişlerdir ve bu olay sinemanın başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Munsterberg’e göre sinemalaştırma, zihinsel bir süreçtir ve eyleme dönüşmesi kamera ile gerçekleşir.⁹Burada kullanılan anlamda "sinema" gibi bir kavram veya sözcük yerine, İngilizcedeki ‘Hareketli Görüntüler’ (Motion Pictures) sözünü kullanmak gerekmektedir. Birtakım hareketli görüntüler, Lumiere kardeşler tarafından beyazperdeye yansıtıldığında henüz sinema sanatının şekillenmediğini de ifade etmek gerekir.

⁶Andre Bazin, **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, Bilgi yayınevi, İstanbul, 1995, s.18.

⁷a.g.e: s.19.

⁸Sezer Tansuğ, **Sanatın Görsel Dili**, İstanbul, Remzi kitabevi, 1988, s.97.

⁹Sezer Tansuğ, **İnsan ve Sanat**, İstanbul, Altın Kitaplar yayınevi, t.y., s.338-339.

“Lumiere’lerin yaptığı iş basitti: Alıcıyı gerçek dünyanın canlı (renkli) bir görünümünü önüne yerleştiriyorlar ve bunu pelikül üzerine kaydederek perde üzerinde tekrarlanabilir hale getiriyorlardı. O zamanın seyircisi için bu ‘bulanık’ ve ‘kırpışan’ görüntüler bile, dış dünyaya ‘benzerliği’ dolayısıyla heyecan vericiydi. Seyirci bu duyguyu, perdeden üzerine doğru ‘geliyor’muş hissini uyandıran devasa treni gördüğünde paniğe kapılacak, hatta salonu terk edecek kadar yoğun yaşıyordu. Fakat bu heyecanı mümkün kılan hala önemli ölçüde ‘teknğin’ kendisiydi ve perdeye yansıtılan görüntüler herhangi bir anlatımsallığı, herhangi bir öyküsellığı meydana getirecek bir ‘iç kurguya’ sahip değildi.”¹⁰

Sinema sanatının var olabilmesi için filmi bir meta yerine koyan bir endüstrinin bulunması gerekmiştir. *“...Sinemanın nasıl ‘sanat’ haline geldiğinin anlatımı, büyük ölçüde onun endüstriyel boyutunun açıklanmasıyla örtüşür. Çünkü sinema bir endüstri olmasaydı, muhtemelen bir sanat da olamayacaktı. Sinemanın gelişmesi, endüstrinin süreçleri üretim, dağıtım ve gösterim aşamaları temelinde parçalara ayırıp örgütlemesiyle gerçekleşmiştir.”¹¹*

Hareketli fotoğrafların yan yana gelerek bir dram sanatı haline dönüşmesi elbette bir sürece gereksinim duymuştur. Zaman içerisinde anlatım olanaklarının genişlemesi ile yeni iş kolları sektöre dahil olmuştur. Sinemanın ilk yıllarında bir elin parmaklarını geçmeyen teknik ekip, anlatım olanaklarının zenginleşmesi sonucu kompleksleşmiş ve kimi zaman yüzlerce insanın kolektif olarak katkı sunduğu bir sektör haline gelmiştir. *“Sinema endüstrisi, yapısı gereğince filmlerini mümkün olan en geniş halk kitlelerine ulaştırma amacını gütmektedir. Sinema toplumun eğlenmesine yönelik olarak ucuz ve uygun bir şekilde gelişmiştir. İngiltere ve Amerika gibi sinema alanında katı endüstri kalıpları olan ülkeler yeni fikirlere direnme göstermektedirler. Onlara göre gişe hasılatı formülü önemlidir. Özellikle, filmlerin daha geniş bir kitleye ulaşması için gençlerin beğenileri gözönünde bulundurulmaktadır.”¹²*

¹⁰Yörükhan Ünal, **Dram Sanatı ve Sinema: anlatım olanakları ve sınırlılıkları**, İstanbul, Hayalet kitap, 2008, s.154-155.

¹¹Nezih Erdoğan, **Sinema Kitabı**, İstanbul, Ağaç yay., 1992, s.59.

¹²Paul Rotha, **Sinema Tarihi, Ülke Sinemaları**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, Sistem yay., 1996, s.18.

“Sinema günümüzde tikel bir ürün olarak görülmektedir. Film üretimi için , durumundadır. Her film, ekonomik ve ideolojik sisteme bağlı olarak varolmaktadır. Ticari film, tanımlamasının dışındaki tüm kategorilerde de filmler ideolojinin bilinçsiz birer aracı olmaktadır. Sinemanın ister ticari, modern, geleneksel, melodram ister sanat filmi olması halinde bile, belli bir ideolojiyi yansıttığı iddia edilmektedir. İdeoloji, soru sormadan önce cevaplara sahiptir. Dolayısıyla, halkın isteklerinin ve özelemlerinin ideoloji tarafından oluşturulduğu öne sürülmektedir. Bu düşünceye göre ideoloji, filmlerde ve diğer kitle iletişim araçlarında gizlenmiş olarak bulunmaktadır.”¹³

Comolli ve Narboni'nin film tanımını okumakta fayda görülmektedir; *“Film nedir? Bir yanıyla verili ekonomik ilişkiler içinde üretilen kendine özgü bir üründür ve üretimi için emek gerektirir -bu 'bağımsız' film yapımcıları ve 'yeni sinema' için de geçerlidir- bu amaçla belirli sayıda işçi bir araya getirilir. Film bir mala dönüşür ve bilet satışlarıyla ve anlaşmalarla bir değişim değeri kazanır, tüm bunlar pazarın kurallarıyla belirlenir. Öte yandan sistemin maddi bir ürünü olmasından dolayı aynı zamanda sistemin ideolojik bir ürünüdür”¹⁴* Bu görüş, maddi yapının bir ürünü olarak filmlerin, içinde bulunduğu ideolojik söylemin taşıyıcısı olduğunu anlamına gelir.

Feigelson, “Sinema ve Toplumsal Kırılmalar” başlıklı yazısında sinema salonlarının toplumdaki birleştirici etkisine değinmiştir: *“20. Yüzyılın başında bir eğlence kültürünün ortaya çıkışıyla sembolize edilen, serbest zaman kavramının içinde eriyip gidecek gibi görünmeyen sinema salonu, kendi tarihi içinde yavaş yavaş 'birlikte olma'nın kolektif temsilini oluşturdu. Toplumsal bağın başlıca birleşme yerlerinden biri haline gelen salon, sosyalleşmenin temeli oldu. Bir kitle gösterisi olan sinema, toplumsal bağın çözülme olasılığına karşı bir panzehir işlevi gördü. Dinsel değilse de sihirli gücü 1895'te ortaya çıkışından itibaren, hareketli görüntü karşısında her zaman paylaşılan bir duygunun içselleştirilmesini sağladı.”¹⁵*

¹³ Arthur Asa Berger, **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**, Çev. Murat Barkan vd., Eskişehir Anadolu Üniv. Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma yay., no:91, 1993, s.60.

¹⁴ Comolli, Jean-Luc/ Narboni, Jean. **“Sinema, İdeoloji, Eleştiri”, Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri**, Editör:Seçil Büker/Y.Gürhan Topçu, Çev. Mustafa Temiztaş, İstanbul, Kırmızı Kedi yayınevi, 2010, s.99.

¹⁵ Kristian Feigelson, “Sinema ve Toplumsal Kırılmalar”, **Kentte Sinema Sinemada Kent**, haz: Nurçay Türkoğlu vd., Çev. Mehmet Öztürk, İstanbul, Pales yay., 2014, s.39.

Sinema ile toplum ilişkileri bağlamında, Faruk Kalkan üç ayrı araştırmanın var olduğunu ifade etmektedir: *“İletişim araçlarının insanları etkilemede ‘mutlak’ bir güce sahip oldukları kuramından yola çıkan araştırmalar; kitle iletişim araçlarının var olan tutum ve davranışları değiştirmede ancak ‘pekiştirdiği’ni öne süren Klapper (The Effects of Mass Communication 1960) in kuramından hareket eden araştırmalar ve gerek ‘etki’ gerekse ‘pekiştirme’ kuramlarından kaynağını alan, kitle iletişim araçlarının insanlara ne yaptığının değil, insanların bu araçlarla ne yaptığının önem kazandığı araştırmalar”*¹⁶

*“Ryan ve Kellner, filmlerin toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerin) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktardıklarını ve onların sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirdiklerini belirtirler. Yazarlara göre bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içinde yerini alır ve bu süreç, kısmen temsillerin içselleştirilmesiyle ortaya çıkar. İçinde yer alınan kültürden de devralınan temsillerin içselleştirilerek benliğin bir parçası haline geldiğini ifade eden araştırmacılar, içselleştirilen bu temsillerin benliği, söz konusu kültürel temsillerde içkin olan değerleri de benimseyecek şekilde yoğurması nedeniyle kültürel temsillerin taşıdığı can alıcı siyasal önemi şu cümlelerle dile getirirler: Kültürel temsiller yalnızca psikolojik duruşları şekillendirmekle kalmaz, toplumsal gerçekliğin nasıl inşa edileceğine ilişkin olarak da yani, toplumsal yaşamın ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde hangi figür ve sınırların baskın çıkacağı konusunda da çok önemli bir rol oynar.”*¹⁷

Sinemaya geniş çerçevede bakıldığında bir çok özelliği ile karşılaşılmaktadır. Bir sanat dalı olmasının yanı sıra büyük bir endüstri, eğlence, iletişim ve eğitim aracıdır. Sinemanın ikna etme ve yönlendirme gücü düşünülürse bir telkin aracı olduğu ortaya çıkmaktadır. Mevcut iktidarların sinemanın propaganda gücünden yararlanmak ve kendi ideolojilerini dayatmak hususunda zaman zaman işlev gördüğü yadsınamaz. *“Bu nedenle sinemada yatan siyasal çıkarların son derece güçlü olduğunu belirten, Kellner ve Ryan, bunun nedenini de şöyle açıklar: Çünkü filmler, sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları,*

¹⁶Faruk Kalkan, **Türk Sineması Toplumbilimi**, İzmir, Ajans Tümer yay., 1988, s.34-36.

¹⁷Michael Ryan/ Douglas Kellner, **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası**, Çev: E.Özsayar, İstanbul, Ayrıntı yay., 1997, s.37.

dünyanın ne olduğu ve olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır."¹⁸

Walter Benjamin'in de dediği gibi, sinema, fotoğrafla birlikte, bilimleri arkasına alan kapitalizmin piyasaya ürün yığdığı yeniden üretim (röprodüksiyon) çağında ortaya çıkmıştır. *"Ünlü yönetmen Alfred Hitchcock, bir konuşmasında sinemanın, insan yaşamının anlamsız, sıradan yanlarının atılıp anlamlı, sıra dışı yanlarının görüntülenmesidir demişti."*¹⁹

Sinemanın neredeyse anavatanı diyebileceğimiz Fransa'da ise iyi bir edebiyat, felsefe ve sanat geçmişi olması sebebiyle bir grup sinemacının başlattığı "Yeni Dalga" akımı anlatım kalıplarını değiştirerek yeni bir soluk katmıştır. Jean Luc Godard'ın "Serseri Aşıklar" ve François Truffaut'nun "Fahrenheit 451" adlı filmleri ilk göze çarpanlar arasında yer alır. *"1960'lı yıllar, dünya sinemasında hareketliliğin, değişimin gözlemlendiği yıllardır. Fransa'da Yeni Dalga, İngiltere'de Özgür Sinema akımları başlamış, Amerika'da Vietnam Savaşına karşı duruş, gençlerin geleneksel değerleri kendi yöntemleriyle yadsımaları, sistemle bütünleşmeme hareketleri, yeni Amerikan sinemasının köklerini oluşturmuş ve yeni filmler ortaya çıkmıştır."*²⁰

Böylelikle sinema anlatım olarak kendine yeni yollar bulmaya başladı. Japonya'da Akira Kurosawa'nın filmleri ile İsveçli Ingmar Bergman'ın filmleri tüm sinema dünyasında aynı derecede hayranlık uyandırmaya başladı. Federico Fellini'nin özgün filmleri, Billy Wilder gibi (aslen Avusturyalı) olan Amerikalı Yönetmenlerden Elia Kazan (aslen Anadolu Ermeni asıllı), Alfred Hitchcock (aslen İngiliz) gibi saygın yönetmenleri saymak mümkündür.

"'Yeni Dalga' Fransa'da Renoir, Clair'lerle kurulmuş güçlü bir sinema geleneğinin, kendi iç dinamizmini yitirmesiyle birlikte içine düştüğü çemberi kırmıştır. İngiliz sinemasını anlamsızlaştıran akademizm karşısında dinamik bir tepki olan Özgür Sinema da uyarıcı görevini çoktan bitirmiştir. 1960 başlarında Film Culture

¹⁸ a.g.e, s.38.

¹⁹ Harry M.Geduld, **Film Makers on Film Making**, London, Penguin Books Ltd., 1967, s.137, 'den akt: Faruk Kalkan, **Türk Sineması Toplumbilimi**, İzmir, Ajans Tümer yay., 1988, s.34-36.

²⁰ Norman Barry, **Yüzyılın En İyi Yüz Filmi**, Çev. Vehbi Sargın-Jale Mutlu, İstanbul, Afa yayınevi, 1997, s.17.

dergisi çevresinde toplanan Birleşik Amerika'nın yenileri oldukça kavgacıdırlar ve düşündüklerini özgür biçimlerde pelikül üstüne aktarabilmişlerdir.”²¹

İlk olarak 1951 yılında ortaya çıkan “auteur yönetmen” kavramı bir kompozisyonu oluştururken, çağında yaşanan, sosyolojik, ekonomik, siyasal etkenlerden etkilenerek yapıtlarını ortaya koyan ve içinde bulunduğu sinemanın gelişmesine katkıda bulunarak, sinemada yeni ekoller, akımlar oluşturan yaratıcı bir kuramdır. Sinemanın varoluşundan itibaren, yönetmenlerin toplumsal olaylara, değişimlere ve gelişimlere bakış açısı çerçevesinde sinema akımlarının varlığı ortaya çıkmıştır. Dünya savaşları sonunda ortaya çıkan ‘Dışavurumculuk’, ‘Yeni Gerçekçilik’, ‘Şiirsel Gerçekçilik’, ‘Özgür Sinema’ akımları gibi birçok akım buna en iyi örnektir.

“Sinema konusunda yeni kavramların geliştirilmesi, Fransa’da özellikle 1951’de kurulan Cahiers du Cinema dergisinin sayfalarında gerçekleşir. Bu dergide yazan ve aralarında François Truffaut, Erich Rohmer ve Jean Luc Godard’ın da bulunduğu, daha sonra Yeni Dalga akımının yönetmenleri olarak ün yapan bir grup eleştirmen tarafından oluşturulan eleştirel bir yöntem olarak tanımlanabilen auteur (yaratıcı) kurama göre, bir filmin yaratıcısı o filmin yönetmenidir.”²²

Sinemanın iç ve dış politikada güçlü bir silah olduğu, yurttaşların da sunulanları standart bir yolla aldığı Thema Larousse’da şu şekilde ifade edilmiştir: “Rusya’da 1917 Ekim Devrimi’nden sonra 27 Ağustos 1919’da Lenin, genç devrimi desteklemek amacıyla, araçları içerikleriyle proleteryanın, ifade biçimleriyle de evrensel eğitimin hizmetindedir. Yeni bir sanat olan sinema, toplumun tüm sınıflarına ulaşması gereken demokratik ve popüler bir ifade aracıdır. Sinema insanların duyarlılığını, toplumsal grupların bilincini geliştirecektir.”²³

Sinema, gerek bir sanat gerekse bir endüstri olarak, özellikle çok sayıda film çevrilen ülkelerde yeni kaynaklar bulma zorunluluğuyla karşılaşır. Bu yüzden her ülke sineması, belirli dönemlerde, bir konu sıkıntısı sorunuyla karşı karşıya

²¹ Ali Gevgilili, **Çağın Sorgulayan Sinema**, İstanbul, Bağlam yayınevi, 2000, s.148.

²² Zeynep Çetin, **“Bir anlatı formu olan romanın sinemaya uyarlanması”**, Marmara Üniv., Sosyal Bilimler Ens., Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı, İletişim Bilim Dalı, doktora tezi, İstanbul, 1999, s.64-65.

²³ **Thema Larousse**, Milliyet gazetecilik A.Ş., “Sovyet Gerçekçiliği”, cilt:5, İstanbul, s.480.

geldiğinde bir geçerlilik ya da bir rantabilite umut ettiği sürece her tür kaynağı çıkış noktası olarak büyük bir rahatlıkla kullanmıştır.

“Hollywood sinemasında da sinemanın ideolojik kullanımı gözlenmektedir. Western filmlerindeki Amerika’nın gerçek yerli halkı Kızılderililere biçilen roller veya eski Sovyetler Birliği ile arasındaki soğuk savaş konularını irdeleyen filmlerdeki bakış açısı Amerikan resmi ideolojisi tarafından belirlenmektedir. Üretici bir kültür olan A.B.D. kendi kültürünü diğer ülkelere bu suretle tanıtıp, yaygınlaştırmaya çalışmıştır. Pazarlama yapılan ülkeler de bu bombardıman karşısında olayı meşru görerek, bir benzeşme süreci içerisinde yer almış olmaktadır. Tüm kültürlerin homojenleşme olgusu da bu noktada ortaya çıkmaktadır. 20 yüzyılda sinema, “Çeşitli bilgi disiplinlerinin, popüler kültürün, politikanın ve sanatın ilkeleri açısından yığınla bilgi üretir, aynı zamanda kitle için yapılan sanatın en yaygın ve etkin türü olmuştur.”²⁴

1.2. Türk Sinema Tarihi

Türk sineması başlıca üç döneme ayrılabilir. İlk dönem, başlangıcından İkinci Dünya Savaşı’na kadar olan dönemi kapsar. Cumhuriyetin ilk kuruluş yıllarında Muhsin Ertuğrul, beslendiği tiyatro geleneğine uygun yapıtları gerçekleştirmeye, kendine bir çıkış yolu bulmaya çalışmakta idi. O dönem sinema henüz çok yenidir ve Ertuğrul’un baskın karakteri dolayısı ile o dönem "tek adam" olması tek tip anlayışa dayalı bir sinemanın gelişmesine neden olur. Sinema Muhsin Ertuğrul vasıtası ile İstanbul Şehir Tiyatrosu ile bütünleşir. Çekilen filmlerin çoğu aynı yıl içerisinde oynanan piyeslerin bir çeşit sinema uyarlamasıdır. *“Tek başına egemen olduğu ‘Tiyatrocular Dönemi’ de dahil 30 yıl çalışarak sinemada her türün ‘prototipi’ni yaratmış; stüdyoda film çekme alışkanlığını getirmiş; çekim sırasında da disiplin ve ciddiyet göstermiş; en sonunda güncel sinemanın kendi yeteneklerini aştığını anladığında sinema çalışmasını terk etmiş dürüst bir sanatçı olarak görülmektedir.”²⁵*

²⁴Necla Algan, **25.Kare**, “Sinema sanatının alanı ve Türk sineması”, Nisan-Haziran 1997, İstanbul, sayı 19, s.11.

²⁵ Alim Şerif Onaran, **Muhsin Ertuğrul’un sineması**, Ankara, Kültür Bakanlığı yay., 1981.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra 1950'lerden ve 1970'lerin sonlarına kadar olan dönem Türk sinemasının “Yeşilçam” adı verilen dönemidir. 1939 – 1950 arası “Geçiş Dönemi” olarak adlandırılır. 1940'lı yıllar itibariyle tiyatro kökenlilerin dışında yeni insanlar sinemaya adım atmaya başladı. Bu dönemde Türkiye'ye gelen yabancı filmler içinde Avrupa ve A.B.D.'ne ait olanlar savaş koşulları dolayısı ile üretim ve dağıtımında problemler yaşanınca bu boşluğu Mısır filmleri doldurmaya başladı. Savaş sonrası Amerikan sineması ve sınırlı sayıda Avrupa sinemasına ait filmler, Türkiye'de yitirmiş olduğu pazara yeniden giriş yapmıştı.

“Geçiş Dönemi”, Türkiye'nin, savaşa girmese dahi, ekonomik sıkıntıları yaşadığı bir dönem olmuştur. *“Savaşın getirdiği bir zorunluluk olarak askeri harcamaların artması, zayıf ekonomiye ayrı bir yük getirmiş, ekonomik bunalım başlamış, tarımsal üretim azalırken besin maddeleri sıkıntısı, ünlü ‘ekmek karnesi’ ve yer yer kıtlık başgöstermiştir.”*²⁶

1950'li yıllardan itibaren sinema salonları, Anadolu insanının keşfettiği yaşamsal anlamda bir yenilik olmaya başlamıştı. Sinema salonları giderek yükselen bir trendle artmaya ve buna karşılık Anadolu halkı da bu salonları doldurmaya başlamıştır. *“Çekilen filmler ağırlıklı olarak, salon komedileri, kan davasını konu alan köy filmleri, aşk ve namus filmleridir. Bu dönem, Türk sinemasının yapılanmasında önemli bir kilometre taşıdır ve kısa bir süre sonra iki yüzü aşkın filmin üretilmesinde etkili olan bir dönemdir.”*²⁷

Yeşilçam dönemi Demokrat Parti'nin iktidara gelme süreci ile paralellik göstermektedir. Çok partili, siyasal yaşama geçiş tartışmalarının yaşandığı bir süreçte, iç göçle beraber şehirlerin kalabalıklaşması, genişlemesiyle sinemadaki Pazar payının genişlemesine yol açtı. Ömer Lütfi Akad'ın eserleri üretmeye başlaması ile devletin baskın gölgesinden sıyrılan ilk örnekler çekilmeye başlanır. Bu dönem Amerikan sineması'nın gerilim, komedi türü örnekleri olduğu kadar, ‘İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nden, ‘Fransız Yeni Dalga’sından da izler bulmak mümkündür. Gecelerin Ötesi (Metin Erksan – 1960), Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç – 1961), Acı Hayat (Metin Erksan – 1962), Susuz Yaz (Metin Erksan – 1964),Karanlıkta

²⁶İsmail Cem, **Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi**, İstanbul, Cem yayınevi, 1979, s.287.

²⁷Kurtuluş Kayalı, **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması**, Ankara, Ayyıldız yay., 1994, s.15.

Uyananlar (Ertem Göreç – 1964), Sevmek Zamanı (Metin Erksan – 1965), Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu – 1965), Kızılırmak Karakoyun (Lütfi Ö. Akad – 1967), Hudutların Kanunu (Lütfi Ö. Akad – 1967)²⁸ dönemin öne çıkan filmleri olmuştur.

Ancak sinemanın ötesinde, tüm sanat yapıtlarında olduğu gibi en temel sorunsalı "kimlik kavramı"dır. Doğu ile Batı algısı arasında sıkışıp kalan sanatçılar, sinemamızda uluslararası düzeyde kendine has özgü bir dil kuramamıştır. Halit Refiğ, Metin Erksan gibi sinemacılar 'Ulusal Sinema' kavramı tartışmasının içerisine girip, birkaç özgün örnek ortaya koysalar da, Yılmaz Güney'in de birtakım avantür filmlerden sonra sineması ile etkili olmaya başladığını ifade etmek gerekir. Halit Refiğ, önce "Halk Sineması" kavramını dile getirdiğini, "Ulusal Sinema" kavramının kullanılmaya başlanmasının 1967 – 1968 yıllarına tekabül ettiğini söylemiştir. Bunun bilinçli olarak sinemaya yansımalarının *Bir Türke Gönül Verdim* olduğunu, *Haremde Dört Kadın*'ın da bir "Ulusal Sinema" yapma gayreti olduğunu, ama o zamanki durumda çatışmalar daha sonraki yıllarda yoğunluğa gelmediği için ulusallık meselesinin bu kadar altı çizilerek kullanılmış bir kavram olmadığını belirtmiştir.²⁹

Dünyadaki genel sol dalganın etkisiyle ve o dönem özellikle İtalyan Yeni gerçekçiliği etkisinde olan filmler üretilmeye başlanmıştır. Elbette 1970'li yıllarda "Arzu Film" ekolünü göz ardı etmemek gerekir. Amerikan güldürü sinemasının etkilerini bu yapıtlarda görmek mümkündür. (Billy Wilder, Frank Capra sineması örneğinde olduğu gibi) Öyküler yerel, ancak sinemasal dil Amerikan sinemasının etkisinde idi.

Yılmaz Güney'in Umut filmi, oyunculuğu kadar yönetmenliği ile de değerinin anlaşılmasına yol açar. Ömer Lütfi Akad ise "Gelin, Düğün, Diyet" üçlemesiyle ustalık döneminin yapıtlarını sunar. Sinema, toplumsal hareketlerin, siyasal çatışmaların da betimlendiği bir alan olarak şekillenmeye başlamıştır. Bu durum neredeyse yoğun olarak 12 Eylül'e kadar sürer.

²⁸ Film tarihleri www.sinematurk.com veri tabanından alınmıştır.

²⁹İbrahim Türk, **Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 2001, s.226.

“1960’a kadar Osman F. Seden, Atıf Yılmaz Batıbeki gibi yönetmenler ‘Yeşilçam’ın piyasa şartlarında film yapmışlardır. Yine bu dönemde film yapan Ömer Lütfü Akad ve Metin Erksan gibi sinemasal bir dil oluşturmuş olan yönetmenler de sansür endişesiyle filmlerinde toplumsal eleştiriye yer vermemişlerdir. Türk sinemasında 1950 – 1960 arasında sınıfların gerçek anlamda temsil edilmediği açıktır. Bu dönemde yapılan Yeşilçam filmlerinde daha çok köy ve kent farklılıkları ile bireylerin zengin olma istekleri, ana olay örgüsünü oluşturan aşk teması üzerinden, öykünün ileri doğru akışını hızlandıran, çatışma ve gerilim unsurlarını arttıran unsurlar olarak kullanılmıştır.”³⁰

Bu yıllarda Türk sinemasını önemli ölçüde etkileyen olay 1961 anayasası olmuştur. Bu özgürlükçü yeni anayasanın toplum üzerindeki dolaylı ya da dolaysız etkileri Türk sinemasında da farklı eğilimlerin ortaya çıkmasının nedenlerinden biridir. 1960 öncesinde kendine özgü bir dil oluşturmaya başlamış olan sinemamız daha özgür bir anayasanın gelmesiyle özgün örneklerin üretilmesini sağlamıştır. Yaşamın her alanında düşünsel boyuttaki zenginlik ve canlılık sinemada da yansımaları bulmuştur.

“Türk sineması özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra soğuk savaş yıllarında yoğun biçimde kültür emperyalizmine hedef olmuştur. Sovyetler Birliği ve Doğu Avrupa ülkelerinden film getirilmesi sansür tarafından sürekli olarak yasaklanırken, alan büyük ölçüde ABD sinemasına açılmıştır. Halk ve yerel sinema, çağdaş sinemanın geçirdiği evrimi çeşitli yönleriyle tanıma ve değerlendirme olanağından yoksun kalmıştır. Dış ödeme dengesinin tümüyle bozulduğu 1954’ten sonra izleyiciler Türkiye’de öteki Batı ülkelerinin filmlerini de göremez duruma düşmüş ve ortam büyük çapta ABD filmlerine kalmıştır.”³¹

Sinema arşivi oluşturmaya yönelik çalışmalar 1960’lı yılları kapsayan dönemde çeşitli faaliyetler dolayısı ile gerçekleştirilmiştir; sinema dergileri çıkmış, kulüpler ve festivaller oluşturulmuştur. Si – Sa, Yeni Sinema, Sine – Film, Sinema 65, 1960 ihtilali sonrasında çıkan dergilerden bir kısmıdır. Sinematek, İstanbul Fransız Kültür Sinema Derneği, Kulüp Sinema, Sinema 7, Ankara Sinema

³⁰ Aslıhan Doğan Topçu, ‘Türk Sinemasında Sınıfların Temsili: Dönemsel Bir İnceleme’, Türkiye’yi sınıf gerçeğiyle anlamak, der.: TÜSAM Kolektifi, İstanbul, Sosyal Araştırmalar Vakfı, 2005, s.118.

³¹ Ali Gevgilili, *Çağını Sorgulayan Sinema*, İstanbul, Bağlam yay., 2000, s.276-277.

Derneğin kuruluşu bu yıllara denk gelmektedir. Yapılan derinlemesine mülakatlarda dönem ayrıntıları ile incelenecektir.

1970’li yılların ortalarında toplumda yaşanan kaos, sokak cinayetleri, ekonomik sıkıntılar sinemaya da sirayet ederek cinsel içerikli filmler furyasının başlamasına yol açmıştır. Bu olayların sonunda televizyonun da yaygınlaşmasıyla beraber sinemanın asıl izleyicisi olan aileler sinemadan uzaklaşmış, lümpen izleyici bu furyaya yönelmiş ve sinema sektörü ciddi bir krize girmiştir.

Yeni yapımevlerinin ortaya çıkması, renkli filmin maliyetinin de çok fazla olması ile, 16 mm.lik filmlerin de yapılması söz konusu olmuştur. Bir film enflasyonunun yaşandığı süreçte Burçak Evren, değişken ve çoğunlukla da tutucu siyasal iktidarların – bu iktidarlara oluşturan farklı ideolojideki parti koalisyonlarının – bir çeşit sözcülüğünü yapan Film Kontrol Komisyonu’nun (yani Sansürün) kılı kırk yarmasına karşılık bir dizi başyapıt ortaya çıktığını belirtmiştir.³²Türk Sinemasında sansürün ilk kez 9 Haziran 1932 tarihli ve 12977 sayılı Bakanlar Kurulu kararı ile resmen başladığını, böylece sinemanın İçişleri Bakanlığı’nın denetimine alındığını belirtmek gerekir.³³

*“Özellikle 1975’ten sonra Türkiye’nin ve Türk sinemasının bu en çalkantılı, en bunalımlı yılları aynı zamanda eytişimsel biçimde ilk kez topluca, genç sinemacıların birbirinden ilginç çalışmalarına da tanık oldu. Sayıları bir düzineyi bulan genç yönetmen, Türk sinema işleyiminin bu en çetin koşullarında, bir bakıma bu koşulların keskinleştirdiği bir direnç ve inançla geleneksel Yeşilçam düzeninin dışında yer alan yapıtlar ortaya koydular.”*³⁴

Sinema emekçileri – ki bu kavram oyuncular, yönetmenler, set işçileri, kamera arkasında çalışan herkesi kapsar – ilk kez 5 Kasım 1977 tarihinde protesto anlamında bir yürüyüş düzenleyerek bir araya gelir: *“Mevcut toplumsal muhalefet, sinemacıları da bu dönemde içine alır. 1976’da Acar Film grevi olur. 5 Kasım 1977’de sansürü protesto etmek için Taksim’den Ankara’ya yapılan sessiz yürüyüşe yönetmenlerden teknisyenlere, Cüneyt Arkın, Aytaç Arman, Hakan Balamir, Fatma Girik, Tanju Gürsu,*

³²Burçak Evren, **Türk Sineması**, 42. Altın Portakal Film Festivali yay., Antalya, 2006, s.238.

³³Mahmut Tali Öngören, **Sinema Diye Diye**, Ankara, Kalem yay., 1985, s.52.

³⁴Nijat Özön, **Sinema, Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, İstanbul, Hil yay., 1985, s.392.

Fikret Hakan, Eşref Kolçak, Necla Nazır gibi starlara kadar pek çok sinema çalışanı katılır. Bu dönemde sinemacıların örgütlenme çabaları da söz konusudur; Türkiye Film İşçileri Sendikası (TFİS), Sinema Emekçileri Sendikası (Sine – Sen), yönetmenlerden oluşan Yön – Sen ve yapımcıların biraraya gelmesiyle FİLM – KO kurulur. Bkz. Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi – Cilt 7: 2276’’³⁵

1960 – 80 arası, Türkiye’nin modernleşme deneyimi açısından olduğu kadar kültürel ve siyasi tarihi için de önemli bir dönemdir. Bu dönemi ‘toplumsal canlanma’ tabiriyle karşılayan Özbek, bunun ekonomik, toplumsal ve siyasi nedenlerini şöyle sıralar : ‘1962 – 1976 yılları arasındaki ithal ikameci ekonomik modelin uygulandığı bu dönemde, dengeli kalkınma ve bölüşüm ilişkilerinde görece adaletin gerçekleşmesi; 1961 anayasasının garantilediği hak ve özgürlükler ortamında toplumsal hareketlerin yeşerebilmesi, muhalefette canlanma ve siyasal katılımın artması; gerek tercümeler gerekse yeni yayınlar sonucu basın/yayın alanındaki gelişmeler ile müzik ve sinemadaki gelişmeler sonucu iletişimin zenginleşmesi ve bütün bunların sonucu, kırdan kente göç eden nüfus da dahil olmak üzere özellikle kentlerde gündelik hayatın – bütün sorunlarına rağmen – canlanması ve demokratik hayatın görece derinleşmesi’’³⁶

Avrupa’da İkinci Dünya Savaşı sonrası yeniden yapılanma hamlesi ile beraber işgücü ihtiyacını karşılamak üzere yabancı ülkelere göçmen işçi alımına başlanmıştır. Türkiye’de ise kırsal bölgelerdeki nüfus yoğunluğunun artması ile ve kırdan kente göçe alternatif olarak başta Almanya olmak üzere yabancı ülkelere işçi gönderilmesi yoluna gidilmiştir. Dönemin hükümeti kalkınmayı gerçekleştirmenin alternatif yollarından biri olarak, dış kaynak getirisi olarak döviz akışının sağlanmasına destek vermiş; dış göçü desteklemiş ve bunu ekonomi politikalarından biri haline getirmeye çalışmıştır. Türk sinemasında iç göç konusu kadar ele alınmayan ancak yine de dış göçü işleyen filmler mevcuttur.

³⁵ **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ans.**– Cilt 7: 2276’den akt: Umut Tümay Arslan, **Bu Kabuslar Neden Cemil**, İstanbul, Metis yay., 2004, s.53.

³⁶ Meral Özbek, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul, İletişim yay., 1991, s. 16.

1.2.1. 1960 Öncesi Türk Sineması

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından 1946 yılında çok partili hayata geçildikten sonra, Türk sinemasında da değişim başlamıştı. Göç olgusu ve sanayileşme hamlesi gibi nedenler dolayısı ile sinemaya olan talep artmıştı. Bunun sonucunda sinema, ilgi çekici bir alan haline gelmeye başlamıştı.

Cumhuriyet Halk Partisi iktidarı belediye rüsum indirimine gidince sinema dışından birçok insan gelecek gördükleri sinema sektörüne adım atmıştır: *“Cumhuriyet Halk Partisi iktidarının Türk filmleri gösterecek sinemalara yüzde elliye yakın bir Belediye resmi (vergi) indirimi tanınması, iş adamlarını bu yeni iş koluna sermaye yatırımına çeker. Mısır filmlerinin gösterilmesinin durdurulması, Amerikan ve Avrupa filmlerinden hoşlanmayan geniş yığınları, sayıları birdenbire artan Türk filmlerine bağlar. 1919 – 1947 arasında birkaç yılda bir tek Türk filmi veren Türk sinemasının yıllık prodüksiyon sayısı yirmi, otuzu aşar, hatta elliye dayanır. Sayıca artış, sanat yönü ağır basan ilk Türk filmlerinin ortaya çıkmasını da sağlar. Vurun Kahpeye (Lütfi Ö.Akad, Erman Kardeşler 1948/1949), Yüzbaşı Tahsin (Orhon Arıburnu, Duru Film, 1950/1951), Vatan İçin (Aydın Arakon, Atlas Film, 1950/1951), Efelerin Efesi (Şakir Sırmalı, Duru Film, 1952/1953) sinema sanatını Türk sinemasına getiren başarılı örneklerdir.”*³⁷

Heper 1950 – 1960 dönemini, Türkiye'nin toplumsal yaşamında hızlı değişimlerin yaşandığı, sermaye birikiminin hızlandığı, ticaret ve sanayi burjuvazisinin güçlenerek, tekelleşme aşamasında girdiği dönem olarak tanımlamaktadır.³⁸

1.2.1.1. Sinema Arşiv Yangınları ile Kaybolan Eserler

Türk sinemasının başladığı tarihlerden günümüze birçok filmin ulaşamadığı bilinmektedir. Çoğunlukla nitratla kaplanan filmler iyi korunmaması nedeniyle yanmış veya kaybolmuştur. Lale filmin sahibi ses mühendisi Necip Sarıcı ile yaptığımız çekimde sorumuz üzerine arşiv yangınlarında kaybolan veya yok olan filmlere dair şunları söylemişti: *“Sinema tarihinde tabii çok var. Şöyle bir göz atarsak,*

³⁷Burhan Arpad, “Türk Sinemasının 40 Yılı (1919-1959)”, **Sinema – Tiyatro**, sayı 5, Temmuz 1959, s.47.48.

³⁸Metin Heper, “Bürokrasi”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 2., İstanbul, İletişim, 1983, s.53.

bine yakın film tam olarak bulunamıyor. 500'ü hiç yok diyelim. 500'ü de eksik olarak var. Bunların en iyi koruyucusu Mimar Sinan Üniversitesi. Sami bey (Şekeroğlu) de oraya çok önem verdi, çok güzel bir arşiv kurdu orada. Bu filmleri korumak çok zordur. Bu filmler yanar cinsti, biz eskilerin tabiriyle parlayan film. Bu filmleri kendi alanınızda, stüdyonuzda koruyamıyordunuz. Belediye Söğütözü'nde büyük bir depo gösterdi, gelin bu filmleri buraya bırakın dedi. İthal edilen filmler de oraya iniyordu. Ham filmler de oraya iniyordu. Çekilen negatifler de oraya konuyordu. Fakat bir gece içinde orayı tutuşturdular, ölümlü bir yangın vakası yaşandı. Türk sinemasının bütün varlığı orada yok oldu. Cemil (Filmer) bey, ben iflas tehlikesi geçirdim, bütün ithal ettiğim filmler yandı, diyor. Ham filmlerim, negatiflerim yandı, diyor. Lale Film'de çekiyordu o zaman. Yanan filmler arasında 'Beş Hasta', 'Allahaismarladık', 'Yavuz Sultan Selim' var. Bunların negatifleri yandı. Kendi işletmeci olduğu için ellerinde bulunan kopyalardan tekrar bir kontur tip aldılar, tekrar bir negatif çıkarttılar. Şimdi o bizim arşivimizde, biz koruyoruz.”³⁹

Türk sinemasının ilk yapıtlarının da aralarında yer aldığı Söğütözü ve Haliç'teki belediye depolarında çıkan yangınlar sonucu, birçok film yanmış ve negatiflerine erişilememiştir. Filmlerin çoğunun negatiflerinin yanar olması bu duruma etkindir.

Kayıp filmlere dair sinema yazarı Agah Özgüç ile yaptığımız röportajda şunları anlatmıştı: “Şimdi şöyle, arşivlemede bir sıkıntı yaşandığı gerçek. Çekleri kıran banker Manukyan, film işine girdiği için bir ara Yıldız adında bir stüdyo açmıştı. Filmlerin dublajı, yıkanması da yapılırdı. Yıldız stüdyosunda çok fazla sayıda film bulunurdu. Aradan yıllar geçip bu bina yıkılacağı sırada şöyle bir olay yaşanmıştı; gazeteye ilan veriyor Ferdinand Manukyan ve filmlerin sahiplerinin gelip bu filmleri almasını istiyor. Hiç kimse gelip filmlere sahip çıkmayınca bu filmleri kamyonlara yükleyip Sarayburnu'ndan denize atıyorlar. 6000'in üzerindeki filmde yaklaşık 2000'i şu anda kayıp olabilir tahminen.”⁴⁰

Ertan Tunç, 1959 Belediye Deposu yangınından büyük yara alan Türk Sineması'nda ilgililerin arşivleme çalışmalarına hız katması ve sigortalı şirket sayısındaki artış nedeniyle özellikle 1962 sonrası çekilen filmlerin günümüze

³⁹ Necip Sarıcı ile 24.06.2011 tarihinde yapılan görüşme.

⁴⁰ Agah Özgüç ile 26.07.2011 tarihinde yapılan görüşme.

ulaşmasının sağlandığını, yangın sonrasında filmleri zayi olan sigortasız yapım şirketlerinin küçülmek ya da kapanmak zorunda kaldığını aktarmıştır.⁴¹

1.2.1.2. Türk Sinemasında Ekonomik Yapıya Etki Eden Tanıtım Unsurları

Türk Sinemasında bir dönem pazarlama yöntemi olarak yer bulan sinema fenerlerine yapımcı – yönetmen Memduh Ün, Emin Filmin sahibi Talat Emin’le ilişkisine dayandırarak bir örnek vermiştir: *“Talat Emin akademinin resim bölümünü bitirmişti, ama çok iyi bir ressam değildi. Sinemalara fenerler yapıyordu daha çok. Fener diye adlandırdığımız şey, sinemaların önüne tanıtım amacıyla koyulan ya da asılan, karton ya da bezden yapılma kocaman afişlerdi. Talat Emin o günlerde Taksim sineması kapısına oyuncuların dekupajlı karton şekillerini yapardı; az görülen şeylerdi bunlar. Sinemanın önünde, boy planda kahramanın elinde kılıcını tuttuğu normalden birkaç kez büyük kartondan bir figür örneğin. Talat Emin yaptığı fenerlerden bir varlık edinmiş, sonra filmciliğe başlamıştı.”*⁴²

*“Önce fenerin asılacağı yer tespit edilir, büyüklüğü, şekli ayarlandıktan sonra yapım işlemine girilirdi. Bazen bir sinemaya ünlü bir oyuncunun ayakları arasından, bazen de filmdeki bir mekanın - kalenin, sarayın vs.– girilirdi. Fenerler elle çizilir, boyama işlemi sonra yapılırdı. Sinema fenerlerinde oyuncular ön planda olmasına karşın filmin adı daha büyük yazılırdı... Türkiye’de bu fenerlerin öncü ressamı ise Hasan Mithat Ağakay ile ilk Türk sinemacılarından Ahmet Fehim’in ressam oğlu Münif Fehim olmuştur.”*⁴³

Çeşitli tanıtım araçlarının sinemada her zaman etkili olduğu bilinmektedir. Amerikan sinemasında da 1920’li yıllarda broşür dağıtılması yöntemine başvurulmuştur. Türk sinemasında da çeşitli yöntemler olduğu bilinmektedir. Lale Film’in sahibi çok önemli bir arşive sahip olan Necip Sarıcı’nın açıklamaları şöyle olmuştur: *“Halkın da bu filme gitmesi için o reklamlar da yapılıyor birbirine kulaktan haberler, ancak henüz televizyon diye bir şey düşünülüyor. Reklam olarak arada radyo, reklam ajansları, radyoya reklam verenler için spotlar olurdu film başladı diye. Haberler*

⁴¹ Ertan Tunç, **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı** (1896 – 2005), İTÜ Sosyal Bilimler Ens., Yüksek Lisans Tezi, 2006, s.43.

⁴² **Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor**, haz: Vadullah Taş, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 2009, s.60-61.

⁴³ Burçak Evren, **Türk Sineması**, 42. Altın Portakal Film Festivali yay., 2006, s.104.

çıkardı gazetelerde. Mutlaka bu filmlerin başında büyük bir gala tesis edilir. Ünlü galalar Şan sinemasında olan galalardı. Halk ilk gece sanatçıların geleceği duyumunu aldığı zaman sinemalarda büyük bir izdiham yaşanır. Gelişleri o zamanın basını tarafından takip edilirdi. Çıkacak magazinsel mecmualarda Ses, Artist gibi sinema mecmualarında röportajlar yapılır, onlara loca ayrılır, filmleri halkla birlikte izlerler. Film içinde tezahüratlar olur. Çok coşkulu galalardır bunlar. Bu geleneksel olarak alışılmış bir sistemdi. Film girdiği zaman bu hasılat, filmin o dönemin maliyetleri takriben siyah – beyaz filmlerde 100.000 liradan başlar. Renkli filmler henüz daha stüdyolar renkli laboratuvar aşamasına geçmeden evvel, bazı önemli şarkılı filmlerde – ki bunlara Zeki Müren filmleri diyelim daha sonra Orhan Gencebay, kısmen renkli, filmin şarkılı bölümleri renkli yapılmıştır, bir şarkı ambiyansı başladığı zaman güzel bir manzara Boğaz manzaraları içinde renkli oluyordu o bölümler. İpek film stüdyosunda yapılıyordu. Farklı bir masrafı vardı henüz gelişmemişti kısa zaman sonra laboratuvarlar tamamen renkli oldu. Ondan sonra zaten afişler de garip bir şekilde kısmen renkli yazılan afişlerden sonra, her afişte geleneksel olarak tamamen renkli diye bir yazı konulurdu görürsünüz onu.”

1.2.2. 1960 – 1970 Arası Türk Sineması

Altmışlı yıllar Türkiye’nin her alanda büyüdüğü ilerlediği, iddialı olduğu yıllardır. Sinemalarda artık bütün yıl boyunca yeni film gösterilmektedir çünkü yerli film üretimi en verimli dönemlerini yaşamaktadır. “1960’da 68 olan yerli film sayısı ertesi yıl 116 oluyor. Beş yıl sonra, 1965’te 214, 1970’te ise 225’yi buluyor, 1975’te ise tümü renkli 225 film çekiliyordu.”⁴⁴

“Sinema sektör olarak kendi dinamiklerini tam olarak oluşturamamışken, ekonomik koşulların olumsuzlukları kendini sinemada hemen göstermiştir. Demokrat Parti’nin liberal ekonomi anlayışı, kısa sürede II. Dünya Savaşı sırasında biriktirilen rezervlerin kaybedilmesine neden olmuş, Marshall yardımı gibi dış yardımlarla geçici canlanmalar sağlansa da temelde ekonomi olumsuz etkilenmiştir. Borçların ödenememesi ve dışa bağımlılık, kriz yaratmıştır. Ekonomideki bu olumsuzluk sinemayı da etkilemiştir. İthal filmin maliyetinin üç katına çıkması üzerine film sınırlandırmalar nedeniyle ham madde sıkıntısı yaşanmıştır. Mayıs 1957’de yerli filmlerin metrajlarında ayarlama yapılmıştır. Buna göre, filmin uzunluğu 3000 metreyi aşmayacak, her filme 6.100 m. negatif,

⁴⁴Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2003, s. 160.

18.000 m. pozitif, 3000 m. ses kuşağı ayrılacaktır. Film ithalatına getirilen kota sonucu bir film karaborsası oluşmuştur. Bu da boş filmin maliyetini yükseltmiştir. Buna rağmen, 1958 krizi ile birlikte yabancı filmlerde azalma görülürken, yerli filmlerde büyük bir artış gözlemlenmektedir.”⁴⁵

İç göç, siyasal atmosfer ve televizyon, dönemi tanımlayacak temel değişkenler olmuştur. Yeşilçam, yenilenmek ve kendi iç dinamiklerini sorgulamak yerine, televizyonun insanlara sunamadığı ve sunmasının mümkün olmadığı seks ve şiddet dolu filmlerin beyazperdede ağırlık kazanmasına sebep oldu. Bu yıllarda ailelerin yavaş yavaş sinema salonlarını terk ettikleri görülmektedir. “1979 yılına ulaşıldığında, artık çekilen 195 filmden 131’i seks filmidir.”⁴⁶

⁴⁵ Tahir Alper Çağlayan, **Türk Sinemasında Seyirci - Sinema İlişkisi ve Seyirci Profili**, yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi, MSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s.69.

⁴⁶ Oğuz Makal, **Sinemada Yedinci Adam**, İzmir, Marş matbaası, 1987, s.22.

Tablo I: 1960 – 1975 Arası Sinema Filmi Üretimi ve Renkli Film Sayıları⁴⁷

Siyah beyaz filmlerden renkli filmlere geçerken şirketlerin film sayısındaki artışı aşağıdaki tabloda görmek mümkündür.

Yıl	Film Sayısı	Siyah/Beyaz	Renkli
1960	68	68	0
1961	116	116	0
1962	127	127	0
1963	125	124	1
1964	178	177	1
1965	214	212	2
1966	238	238	0
1967	206	199	7
1968	177	153	24
1969	229	173	56
1970	225	147	78
1971	266	128	138
1972	298	142	156
1973	208	30	178
1974	188	6	182
1975	225	0	225

1970’li yıllar yapım sayısının hızla artarak rekor düzeye geldiği, siyah – beyaz filmlerden renkli filmlere geçişin yoğunlaştığı, siyasal ve toplumsal çalkantıların ülkeyi çıkmaza sürüklediği yıllardır. Bunlara karşın, çizelgede görüldüğü üzere dönemde sayıca önemli bir üretim gerçekleşmiştir. *“1965’te ilk kez 200’ün üstüne (214) film sayısı 1966’da rekor bir sayı olan 238’e tırmanacaktır. Bu kadar çok sayıdaki film kaldırarak bir altyapı ve sinema/seyirci birikimi yoktur ülkemizde...”*⁴⁸

Filmler zor koşullarda, dar zamanlarda, ham film sıkıntısı içinde, laboratuvar ve stüdyo olanaklarından yoksun, çalışanların emek ve fedakarlıklarına dayanılarak yapılmıştır. İlk renkli filmler, ilk sinemaskop filmler, farklı objektiflerin denendiği filmler olmuştur. İlk renkli film denemelerini 1950’lerde gerçekleştiren Türk

⁴⁷Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**–Birinci Cilt 1896 – 1959, İstanbul, Metis yay., 1988, s.11.

⁴⁸Atilla Dorsay, **Sinemamızın Umut Yılları**, İstanbul, İnkılap kitabevi, 1989, s.13.

sinemasında 1960'ların ikinci yarısında ve 1970'lerin başlarında her yıl artan sayıda renkli film yapılmış, 1975'ten itibaren tüm filmler renkli çekilmiştir. Sinema sektörü teknik olarak ancak 1990'larda renkli film hazır duruma gelebilmiştir.

1960'dan 1970'e dek geçen dönemde çekilen film sayısı, 1970 de dahil olmak üzere toplam 1903'tür. Bu rakam, 1950–1960 arasında sadece 540 film çekildiğini düşünürsek, sinema sektörünün dönemsel hızına dair bir bilgi vermektedir. İki on yıllık dönem arasında kıyaslama rakamsal olarak yapıldığında aradaki farkı görmek mümkün olmaktadır.

Tablo II:1963 Yılı Film Maliyet Tablosu⁴⁹

1963 yılına ait bir filmin ortalama maliyet tablosu şu şekildedir:

Film öyküsü	2,500TL
Senaryo	9,000TL
Ham film	35,000TL
Kamera, aydınlatma	7,000TL
Stüdyo	14,000TL
Seslendirme	7,500TL
Yönetmen	15,000TL
Yönetmen yardımcısı	2,000TL
Erkek yıldız	40,000TL
Kadın yıldız	15,000TL
İkinci roller	20,500TL
Figüranlar	3,500TL
Görüntü yönetmeni	8,000TL
Görüntü yön. Yrd.	2,000TL
Işık Şefi	1,500TL
Yapım Yönetmeni	3,000TL
Yapım Yönetmen yrd.	1,500TL
Dekorcu	1,000TL
Giysici	1,000TL
Dekor, sahne donatımı	4,000TL
Afiş, fotoğraf	10,000TL
Vergi	20,000TL
Çeşitli	22,000TL
Toplam	250,000TL

⁴⁹ Nijat Özön, **Sinema El Kitabı**, İstanbul, Elif yay., 1964, s.153.

Tablo III: 1960/65/67 yılları Arasında İstanbul’da Nüfus Ve Seyirci İlişkisi:⁵⁰

YILLAR	İSTANBULNÜFUSU	İSTANBUL’DABİLETLİ TOPLAMSEYİRCİSAYISI
1960	1.466.535	25.246.000
1965	1.750.642	41.627.000
1967	1.890.000	50.603.000

Türk sinemasının gelişimi ve üretim koşulları büyük ölçüde Türk seyircisinin tutum, istek ve davranışlarına bağlı olduğundan Türk sinemasını tanımlayabilmek için onu oluşturan seyirci incelenmeli, istek ve davranışlarının nedenleri üzerinde durulmalıdır.

Tablo IV: Film Başına Düşen Yıllık Seyirci Sayısı:⁵¹

1960 – 1967 yılları arasındaki film başına düşen yıllık seyirci sayısı aşağıdaki gibidir:

YIL	SEYİRCİ/FİLM ORANI (Film başına düşen seyirci sayısı)
1960	82230
1961	44270
1962	69540
1963	91800
1964	82710
1965	76100
1966	74110
1967	184010

Film ve seyirci sayısının artmasına karşın film başına düşen seyirci sayısı azalarak Türk sineması açısından bir film enflasyonu ortaya çıkmıştır. Yerli

⁵⁰Yorgo Bozis, “Sayılamalara Göre Türk Sinemasının Ekonomik Durumu”, **Genç Sinema**, 1968, sayı 4, s.19-26.

⁵¹a.g.e: s.19-26.

filmlerin vizyonda kalma süreleri azalmış, düşük maliyetle seri ve ucuz üretime gidilmiş, karlar düşmüştür. Bu durumda seyirci merkezli açısından önemli bir faktördür.

Film üretiminin yoğun olarak gerçekleştiği bu yıllarda İstanbul'daki 1966 ve 1967 yılına ilişkin seyirci sayıları aşağıdaki tabloda gösterildiği gibidir.

Tablo V: 1966-1967 Yıllarında İstanbul'da Yerli ve Yabancı Film Seyirci Sayıları⁵²

Yıl	Yerli Film Seyirci Sayısı	Yabancı Film Seyirci Sayısı	Toplam Seyirci Sayısı	Yerli Film Seyirci Oranı	Yabancı Film Seyirci Oranı
1966	27.982.000	22.560.000	50.542.000	55,36%	44,64%
1967	28.021.000	22.582.000	50.603.000	55,37%	44,63%

Yönetmen Halit Refiğ 1965 yılında bir sinema dergisine yazmış olduğu makalede dönemin seyirci ve yapımcıların profilini şöyle aktarmıştır: “*Türk filmlerinin esas seyircisini taşra halkı, büyük şehirlere taşradan gelip yerleşmiş olanlar, ya da büyük şehirde yaşayıp zevkleri burjuvalaşmamış olanlar teşkil etmektedir. Bunlar genellikle emekleri ile geçinen, ödeme gücü zayıf, örf ve adetlerine bağlı, genel kültürleri geniş olmayan, hoşgörüsü bol seyirci topluluklarıdır. Kıt kanaat geçinen bir seyircinin sineması, kıt kanaat yapılan bir sinemadır. Türkiye’de filmcilikten kazanç sadece sayılı birkaç yıldızla nasip olmuştur. Geri kalmış toplulukların ideal insan yaratma ihtiyacından doğan bu durumdan yararlananların dışında, film yapanlar arasında mal – mülk sahibi olana rastlanmaz. Türk filmi yapanlar, tıpkı kendi filmlerini seyredenler gibi, devamlı bir ekonomik sıkıntının içindedir. Bu ekonomik imkansızlıklar, seyircideki kültürel çizginin yükselmesini büyük ölçüde engellediği gibi, buna paralel olarak filmlerin teknik şartlarını ve estetik yapısını dar bir şekilde sınırlandırır.*”⁵³

⁵²Hakan Erkılıç, **Türk sinemasının ekonomik yapısı ve bu yapının sinemaya etkileri**, MSÜ, Sosyal Bilimler Ens., Sanatta Yeterlilik tezi, İstanbul, 2003, s. 116.

⁵³Halit Refiğ, “Türk Sineması nedir III? Sinemamızın Dayanakları, **Sinema** 65, Mart 1965, sayı 3, s.14- 15.

Bu dönemde sinema salon sayısı açısından yazlık sinemalar sayıca kapalı salonlara oranla fazla ve ucuzdur. Bu nedenle genelde düşük ve orta gelir grubu yazlık sinemaları tercih etmiştir. Ama yazlık sinemaların gösterimi mevsimseldir. Burçak Evren yazlık sinemaların 1960'lı yıllarda altın devrini yaşadığını belirterek, İstanbul'da ilçeler bazında Adalar'da 6, Bakırköy'de 19, Beşiktaş'ta 9, Beykoz'da 5, Beyoğlu'nda 8, Eminönü'nde 5, Eyüp'te 7, Fatih'te 30 (yanlış değil doğru, yazı ile otuz), Gaziosmanpaşa'da 15, Kadıköy'de 31, Sarıyer'de 8, Şişli'de 13, Üsküdar'da 21, Zeytinburnu'nda 9 yazlık sinema bulunduğunu aktarmıştır.⁵⁴

Yapım şirketlerinin artması film sayısının artması ile gerçekleşmektedir. 1960 – 1969 arası dönemi kapsayan aşağıdaki çizelgede irili ufaklı on yedi film şirketinin ürettiği film miktarı görülmektedir. *“1960'ların sayısal artışı, belki de Türk sinemasında ilk kez, bazı yapım ve piyasa sorunları yaratır, hatta bunları kimi buhranlara kadar götürür.– maliyetleri etkilediğinden – renkli filme geçiştir. (1969'da çevrilen 231 filmin 57'si renkli çekilir)”*⁵⁵

⁵⁴ Burçak Evren, **Değişimin Dönemecinde Türk Sineması**, İstanbul, Antrakt yay., 1997, s.154.

⁵⁵ **Giovanni Scognamillo'nun gözüyle Yeşilçam**, haz: Barış Saydam, İstanbul, Küre yay., 2011, s.268-272.

Tablo VI: 1960’lardaki Yapım Şirketleri

Şirket (1960 – 69)	Yapım Sayısı
Acar Film	50
Akün Film	20
And Film	30
Arzu Film	25
Birsel Film	40
Duru Film	32
Er Film	42
Erler Film	71
Erman Film	37
Kemal Film	73
Kervan Film	33
Melek Film	37
Metro Film	30
Pesen Film	41
Roket Film	26
Saner	44
Uğur Film	40

Başka bir deyimle 1960 – 69 yılları arasında çevrilen 1710 filmin 631’i (%27) 17 şirket arasında paylaşılmaktadır.⁵⁶

“Altmışların bugün baktığımızda pek sakin ve dengeli gözüken yılları boyunca yerli filmlere seyircinin gösterdiği ilgi, gişe önlerinde oluşan kuyruklar ve artan hasılatlarla kanıtlanmakta, bu durum yapımcı ve dağıtımıcılar açısından teşvik edici olmaktaydı. Dönemin ekonomik politikaları ve pazar mekanizmalarının işleyişi tarafından belirlenen ‘filmcilik’ böylece büyüdü ve bütün sarsıntılara karşın iyi kar getiren bir girişim olmaya devam etti. Bu dönem boyunca yıllık film yapım sayısı büyük bir hızla arttı ve Türkiye, Hindistan, Japonya, ABD, SSCB, Filipinler gibi dünyanın en çok film yapan ülkeleri arasına girdi. Üstelik nüfusları yüz milyonları aşan bu ülkelerle karşılaştırıldığında, Türkiye’de kişi başına düşen film sayısı daha fazlaydı.”⁵⁷

⁵⁶ a.g.e. s.268-272.

⁵⁷“Bir Dünya nasıl kurulur? Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı üzerine-Nilgün Abisel”, **Sinema Yazıları**, yay.haz: Seçil Büker, İstanbul, Doruk yay., 1997, s.124.

Yerli filmciliğin televizyonun yükselen değeri olmasının ardından bir darboğaza girmesini Seçil Bükler sinemanın karşısına çıkan ilk ciddi rakip olan televizyonun karşısında herhangi bir ciddi önlem planlamadığını, seyircinin hızla çekilmesinin yerli filmciliği içinden çıkılması güç bir noktaya getirdiğini, pek çok ülkede sinemanın eski popülerliğini yitirmiş olmasına karşın, yılda üç yüze yakın film üreten bir sinema sektörünün seyircisini neredeyse tümüyle yitirğine Türkiye’den başka örnek bulmanın kolay olmadığını söylemiştir.⁵⁸

Türk sinemasının en fazla film çeken karakter oyuncularından Erol Taş şunları anlatmıştır: *“1960’la 1970 arası, Türk Sineması’nın gaz pedalına tıgla koyup son sürat gittiği yıllardı. Öyle bir sürat ki yıllık 200 ila 300 film sayısı Türkiye, Hindistan, Japonya, ABD gibi dünyanın en çok film yapan ülkeleri arasına giriverdi.”*⁵⁹ Köy filmlerinden kent filmlerine, ağdalı melodramlardan komediye, arabesk şarkılı filmlerden çocuk yıldızlı filmlere kadar geniş bir skalası olan bu filmlerin her yaştan, her kültürden insanın oluşturduğu büyük halk kitlelerine hitap ettiği gerçeği ortadadır. Bu gerçek üzerine Halit Refiğ: *“Türk sineması yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için burjuva sineması, devlet tarafından kurulmadığı için devlet sineması değildir. Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için Halk Sineması’dır”* diyecekti.⁶⁰

Türk sinemasında toplumsal sorunları inceleyen filmler; ağırlıklı olarak 1960-1965 arasında çekilmiş, her ne kadar 60’ların ikinci yarısında da toplumsal gerçekçi denilebilecek filmler gerçekleştirilse de, 1965’deki iktidar değişikliğinin ardından, mevcut politik ortam ve sansür sorunu nedeniyle, sinemacılar yeni kavramlar üzerinde tartışmaya başlamıştır. Ulusal Sinema, Halk Sineması, Devrimci Sinema, Milli Sinema tartışmalara yapılmış ve kuram oluşturma çabaları ortaya konulmuştur. “Türk sinemasında herhangi bir toplumsal sorun ya da temayı işleme eğilimlerinin, 1960’lı yıllardan itibaren başladığı söylenebilir. Sinema bu dönemde ülkedeki toplumsal ve siyasal gelişmelere, çalkantılara, hükümet değişikliklerine, bunların

⁵⁸a.g.e: s.125.126.

⁵⁹Erol Taş’la Türk Sinema Tarihinde Bir Gezinti, Zülküf Yücel, **Klaket**, İstanbul, 1997, sayı 5, s.44-45.

⁶⁰Halit Refiğ, **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul, Hareket yay., 1971, s.55.

getirdiği özgürlüklere ya da çoğunlukla sınırlamalara duyarlı olmaya başlamış, tabu sayılan konular ve sorunlar ilk kez ele alınmıştır.”⁶¹

*“Fakat dönemin başlangıcından önce yani 1960’lı yılların başında iktidar olan Demokrat Parti yönetimi sanatçı ve düşünürleri baskı altında tutmaktaydı. Bu baskı 27 Mayıs’la birlikte sona ermiştir. İhtilalin ardından gelen 1961 anayasası ve yeni siyasi ortam toplum sorunlarını irdeleme imkanını doğurdu. Bu durumla doğru orantılı olarak da sinemada önemli değişiklikler yaşandı. Bu değişiklikler ‘Toplumsal Gerçekçi’ akımı ortaya çıkardı.”*⁶²

1960 darbesi sonrasında gelişen ve Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu gibi yönetmenleri etkisi altına alan bu akım, 1965 sonrasında AP hükümetinin başa gelmesi, sansür baskısının artması ve sinema yazarlarının, sinemacılara yeterli desteği vermemesi sonucu 1967’den sonra etkinliğini kaybetmiştir.

*“Toplumsal gerçekçilik, dünya tarihindeki belli başlı sinema hareketleri ile önemli paralellikler gösterir. En başta, akımın ortaya çıkması ve bitişi sosyo – politik gelişmelerle yakından ilgilidir. Bu özellik bütün büyük sinema akımlarında (Alman dışavurumcu, Sovyet dışavurumcu – gerçekçi, İtalyan yeni – gerçekçi...) karşımıza çıkar. 1960 – 65 arası dönemde, Türk filmlerinde toplumsal gelişmelere paralel, pek çok motif ve tema vardır. Bu temalar bir ‘bütünlük’ sağlayabilecek ve sosyolojik incelemelere olanak tanıyabilecek olgunluktadır. Ayrıca o dönemde çekilen ve akım içerisinde yer alan film sayısı, akımın dört, beş yıla yayılan bir süreç içerisinde gelişmesi, yarı – ticari filmlere de ‘bulaşıp’, merkez dışında bir tür ‘çevre’ geliştirmesi diğer film akımları ile büyük benzerlik gösterir. Akım içerisindeki bütün filmler birebir aynı konuları işlemez. Ayrıca yönetmenlerin de farklı eğilimleri mevcuttur. Bu, hareketin ‘bütünlüğünü’ bozan bir unsur değildir. Aynı durum, İtalya’da da vardır. Belgesel geleneğinden gelen Rossellini ve aristokrat kimliği olan Visconti son derece farklı tarzlar benimser.”*⁶³

⁶¹ Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara, İmge kitabevi, 1992, s.5.

⁶² Halit Refiğ, **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul, Hareket yay., 1971, s. 22-24.

⁶³ Aslı Daldal, **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005, s.131.

Mesut Uçakan sinemacıları 1960'lı yıllarda etkisi altına alan “Toplumsal Gerçekçilik” akımından şu şekilde söz etmektedir: “Yönetmenlerin kısa bir zaman diliminde ifade bulan özgürlükçü fikirleri 1965 yılına gelindiğinde çeşitli nedenlerle sekteye uğrar. Bu durum Toplumsal Gerçekçilik akımının 1965 yılından sonra etkisini yitirmesine neden olur. Dolayısı ile akım bu tarihten sonra belirginliğini kaybetmiştir. Sinemada Toplumsal Gerçekçiliğin etkisini kaybetmesini iki ana nedenle açıklamak mümkündür. Bu nedenlerden birincisi; Adalet Partisi’nin 1965 seçimlerini kazanması, ikinci neden ise sinemacılarla eleştirmelerin çatışması olarak açıklanabilir.”⁶⁴

1960’dan 1980’li yıllar arasında çekilen Toplumsal Gerçekçi içeriğe sahip filmlerde göç olgusu kadar aile yapısındaki değişimler irdelenmiştir. Bu incelemede erkeğin, kadının ve çocuğun aile içinde konumlanması ele alınmıştır. Kentleşme sürecindeki ve sanayileşmedeki hızın aile bireyleri arasında ortaya çıkardığı durum incelenmektedir. Bu anlamda aile bireyleri arasında ortaya çıkan yabancılaşma ve bu doğrultuda ortaya çıkan sorunlar da kendini hissettirmektedir. Yine 1960’lı yıllardan başlayarak Türk Sineması’nda göç sorununun yanında kadının toplum içindeki konumunun değişimiyle ilgili unsurlara da filmlerde rastlanmaktadır.

1960 sonrası yapılan yerli filmlerin dramatik gerilim noktaları, modernleşme süreçlerinin ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine kurulmaya başlanır. “1960 –1965 yılları arasındaki ilerici yeni orta sınıf ruhunun sinemadaki aynası olan Toplumsal Gerçekçi hareket, modernlik ile geleneksellik çizgisi üzerinde kurulan ulusal bir kimlik arayışını yansıtır. Böylelikle Toplumsal Gerçekçi harekete iki önemli görev yüklenir: Var olan toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye aktarmak ve özgün, modern bir sinema dili yaratmak.”⁶⁵

1960 – 65 yılları arasında, Toplumsal Gerçekçiliğin estetik ve siyasi felsefesine yakınlık duyan ve bu yönde örnekler veren yönetmenler arasında dört tanesi özellikle dikkat çeker. Bu yönetmenler, Metin Erksan, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu’dur. Refiğ ve Erksan, ulusal ve modern bir sinema dili yaratma çabasında akımın en üretken temsilcileridir. “Türk sinemasında film sayısındaki artışa oranla teknisyen, oyuncu ve yönetmen açısından bir artış olmamıştır;

⁶⁴Mesut Uçakan, **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul, Düşünce yay., 1997, s.27-28.

⁶⁵Aslı Daldal, **Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005, s. 58.

1960'ta sinemaya 14 yeni yönetmen girmiş, 1963'te 5 olan bu sayı, 1965'te 18'e yükselmiş ise de 1969'da 6'ya düşmüştür. 1975'te sadece 2 yönetmen görülmektedir.”⁶⁶

“Gerileme, aslında 25 yıl önce başladı belli belirsiz ve bu gerileme Türkiye'ye sinemayı getiren şirketleri eritti. Tarihsel akışın, piyasa evriminin doğal sonucu denilebilir. Bir bakıma öyledir fakat tek neden bu olmasa gerek... Gerilemenin ilk nedeni, seyirciyi sinema salonlarından uzaklaştırıp konutlara kapatan ilk unsur televizyondur. 1970 – 73 yıllarında, İstanbul'da sinema ve seyirci sayılarına baktığımızda sinema salonlarının artışına karşın seyircide bir düşüş, bir azalma dikkatimizi çeker:

Yıl	Sinema	Seyirci
1970	327	61,267
1971	344	55,198
1972	354	54,061
1973	356	46,682

Beş yıl önce başlıca dış alımcılar sorunlarını şu şekilde ifade ediyorlardı: maliyet sorunu, Türk lirasının değer kaybı, korsan videoculuk, önceki yıllardan kalan zararlar, düşük bilet fiyatları vb... Bilet fiyatları ve belediye rüsumu yıllar yılı bir şikayet konusu olmuştur: 1975'te %10-%50 kadar bir ilk zam yapılır, 1976'nın Kasım ayında bir zam daha eklenir (lüks A kategorisinde koltuk fiyatları 7,50'den 12,50'ye çıkar), 1984'te ise bilet fiyatları serbest bırakılır.”⁶⁷

Sinemanın darboğaza girmesinin nedenlerini Scognamillo şu şekilde anlatmaktadır: “1960'ların ortalarından itibaren belirmeye başlayan yapımdaki buhranlara (daha televizyon veya video olayı, azalan sinema salonları, sinemalardan uzaklaşan seyirci gibi unsurlar gündeme gelmeden) neden olarak şu noktaları gösterebiliriz: Yetersiz bir parasal kaynak, yetersiz parasal kaynağı oluşturabilmek için başvurulmuş yüksek faizle senet kırdırma işlemleri ve işletmeci avansları, daha çevrilmemiş filmlere, oyuncu kadrolarına ve türlerine dayanarak avans veren bölge işletmecilerinin dolaylı ya da dolaysız baskısı,

⁶⁶ Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 1998, s.192.

⁶⁷ Giovanni Scognamillo'nun *Gözüyle Yeşilçam*, haz. Barış Saydam, İstanbul, Küre yay., 2011, s.190-191.

özellikle renkli dönemde artan maliyetler, yapımın çoğunlukla kendi iç pazarı içinde maliyetini amorti edip, kara geçmek zorunluluğu”⁶⁸

1.2.3. 1970’lerde Türk Sineması

Yıllık film yapım sayısının 1970’lere gelindiğinde rekor denilecek bir düzeye ulaşmıştı. Çekilen filmlerin kopyası minimum on veya daha fazla bastırılarak, bazı salonlarda iki bazılarında ise üç film birden gösterilmekte idi. Ülkedeki siyasal belirsizlik ve kargaşa ekonomide, dolayısı ile sinema üretiminde, yapımlarında da yansımalarını buluyordu. Belli bir uzun vadeli, bakış açısı ve strateji kurgulanamadığından; kısa vadeli çözüm yolları ile süreç atlattılmaya çalışıldı. Ancak sinemanın yapısal sorunları, televizyonun da gündelik hayata dahil olması ile 70’li yılların ikinci yarısı itibariyle film üretim sayısı neredeyse yarı yarıya düştü.

“Böylece, renkli film yapımındaki artışın getirdiği parasal yükü birlikte bunalım dönemi de başlamış oldu. 1969’da yapılan 229 filmin 56’sı renkliken, 1971’de bu sayının 226 film içinde 138’e yükseldiği görülüyor. 1973 yılında ise, 208 filmin 178’i renkli çekildi. Bu kaçınılmaz gelişmenin en önemli sonucu, film maliyetlerinin artması ve filmlerin görüntü kalitesinin bozulması oldu.”⁶⁹

1970’lerin ortalarına doğru, ülkede gelişen döviz sıkıntısı, özellikle küçük ölçekli firmaları zor duruma sokmuştur. Bir süre sonra ham film karaborsası gelişmiş, teslim tarihini geciktirmek istemeyen yapımcı filmi bitirebilmek adına, karaborsadan film almak zorunda kalmıştır.

“1970’li yıllara gelindiğinde, çekilen renkli film sayısının artış göstermesiyle birlikte Türkiye sinema endüstrisinin en parlak dönemi de sona erer. Renkli filmin maliyetinin çok yüksek olması sebebiyle ikinci sınıf film şirketleri avantür filmlere ve erotik komedilere yönelirken; büyük şirketlerin riske girmeden kar sağlamaya çalışmaktan başka şansları kalmaz.”⁷⁰

⁶⁸Giovanni Scognamillo, “Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş-3”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, sayı: 11, Mart-Nisan 2002, s.41-42.

⁶⁹Nilgün Abisel, **Türk sineması üzerine yazılar**, Ankara, İmge kitapevi, 1994, s.103.

⁷⁰Feyzi Tuna, **Her Film Bir İmtihandı**, editör: Dilara Balcı, İstanbul, Agora kitaplığı, 2013, s.9.

1950 – 1960 dönemindeki seyirci kitlesi, 1970 – 1980 döneminde değişmiştir. İlk dönemdeki izleyici orta sınıf diye tabir edilen kitle ve aileler olurken, diğer dönem ise kısmen lümpen bir izleyici kitlesine hitap etmiştir.

1975 yılı ile birlikte siyah – beyaz film üretimi tamamen sonlanmıştır. *“1970’lerde film üretimi rekor seviyelere, 200 – 300’e yükselmişti. Fakat nicelik olarak yüksek sayılabilecek bu artış, nitelik olarak aynı seviyede değildi. Seks filmleri, arabesk filmler, dini filmler ve ikinci, üçüncü sınıf macera filmlerinin oranı yukarıdaki toplamın neredeyse yüzde seksenini oluştuyordu.”*⁷¹

Scognamillo, yabancı filmlerin ithalindeki engeller, rüsum vergisinin Türk filmleri için %25 iken yabancı filmler için %70’lere ulaşması, filmlerini dağıtacak güvenilir araçlar bulamadıkları için kimi yabancı film şirketlerinin Türk pazarından uzak durması gibi öğelerin de popüler Türk sinemasının önemli bir üretim sürecine girmesini sağladığını söylemiştir.⁷²

Tablo VII: 1970 – 1979 Arası Yapım Sayısı⁷³

Yıl	Yapım Sayısı
1970	224
1971	265
1972	300
1973	209
1974	189
1975	225
1976	164
1977	124
1978	126
1979	193

⁷¹ Okan Ormanlı, **Türk Sinemasında Eleştiri**, İstanbul, Bileşim yayınevi, 2005, s.86.

⁷² Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 1998.

⁷³ **Giovanni Scognamillo’nun gözüyle Yeşilçam**, haz: Barış Saydam, İstanbul, Küre yay., 2011, s.268-272.

1970’lerdeki iç göçe bağlı olarak şehirlerdeki yoğun nüfus artışı ile beraber televizyon daha etkili olmaya başladı. Sokaklara inen siyasal çatışmalar tedirginlik yarattığından dolayı, televizyon ekranı kitleleri evde tutmak için etkin bir yöntem olarak kullanıldı. Sinema yapımları 1970’lerde yine ilgi odağı olmayı sürdürdü. İkinci yarıdan itibaren ise neredeyse yarı yarıya bir düşüş gözlenmektedir. *“Bu dönem aynı zamanda toplumsal huzursuzluk, tırmanan anarşi, terör olayları, bozulan ekonomi, sarsılan toplumsal dengelerle ve sık sık değişen hükümetlerle alabildiğine çalkantılı, tedirgin ve huzursuz bir on yıldır.”*⁷⁴

1970’lerde her yeni yılla birlikte yeni yapım şirketleri sinema sektöründe kendine yer bulmakta, ancak ekonomik döngü aynı şekilde süregelmektedir. Nakit paradan, sermaye dönüşünden bahsetmek mümkün olmamaktadır. Bu aşamada devreye bölge işletmecileri girecek ve son derece etkili olacaklardır. İleride bu konuyu ayrıntılı olarak inceleyeceğiz.

Jak Şalom, film sayısındaki artışla birlikte gelen çöküş sürecini bölge işletmecilerini de baz alarak şöyle anlatmıştır: *“1960’lı yıllarda başladı. Altmışlı yıllardan itibaren Türkiye’de çevrilen film sayısı artmaya başladı. Özellikle Anadolu’da açılan yeni sinemalarla sayısal açıdan gerçek bir izleyici kitlesine ulaşıldı. Bu sayede bölge işletmecilerinin gücü her yıl biraz daha arttı. Ve seyircilerin istedikleri filmlerin sözcüleri olduklarını iddia eden bu işletmeciler çevrilen filmlerin kalitelerinin her yıl biraz daha düşmesine sebep oldular. Televizyonun da ortaya çıkması ve izleyicilerin de sinemada hep aynı hikayeyi gördüğünü fark etmesi seyirci sayısını azalttı. Seks ve şiddet filmleri dışında filmler yapılmaz oldu. Bu filmler de seksenli yılların sonunda Yeşilçam’ın büsbütün çöküşüne neden oldu. Yeşilçam’da başka ülkelerde olduğu gibi bir sermaye olmuş olsa idi; yapımcıların iyi iş yapan filmleri her yerde olduğu gibi daha az iş yapan, ama sanat kalitesi yüksek olan filmleri dengeleyebileceklerine şahit olabilecektik.”*⁷⁵

1970’lerde yapımcılığa giren şirketler şu tür bir tabloda özetlenebilir:

⁷⁴ Atilla Dorsay, **Sinemamızın Umut Yılları**, İstanbul, İnkılap kitabevi, 1989, s.14.

⁷⁵ Jak Şalom ile 22.09.2011 tarihinde yapılan görüşme.

Tablo VIII: 1970’lerdeki Yapım Şirketleri

Yıl	Yapım Şirketi
1970	26
1971	39
1972	38
1973	33
1974	26
1975	19
1976	19
1977	8
1978	14
1979	25

Toplam olarak 247 yeni şirket. Bu konuda en verimli yıllar yapım sayısının uç noktalara vardığı 1971 ve 1972 yıllarıdır. 1970’lerin ikinci yarısında yapım 1960’ların ortalamasına vardığında sinema sektörüne girenlerin sayısı azalır.”⁷⁶

1965 yılına gelindiğinde ilk kez 200’ün üstüne çıkan ve 214’e ulaşan film sayısı, 1966’da rekor bir sayı olan 238’e tırmanacaktır. Bu rakamları kaldıracak bir alt yapı, seyirci kapasitesi ve birikimi ülkemizde bulunmadığından izleyici televizyonun da etkisiyle salonları terk etme eğilimine girmiştir. Scognamillo 1970 yılında Türk filmlerinin seyirci sayısının 110 milyon, sinema salonu sayısının 1550 olduğunu, 1978 yılına gelindiğinde ise seyirci sayısının 58.2 milyona, salon sayısının da 812’ye gerilediğini ifade etmiştir.”⁷⁷

“Bu dönemde çekilen yerli film sayısındaki artışla beraber toplam seyirci sayısında da büyük bir artış görülmüştür. Bir sezon boyunca yerli film sayısında % 400’ lük artış meydana gelirken, yabancı film sayısı neredeyse aynı kalmıştır. İstanbul’ un toplam seyirci sayısında ise yaklaşık % 100’ lük bir artış gözlenmiştir. Film ve seyirci sayısındaki bu artışların önemli bir sebebi de açılan sinema salonlarıdır. Seyirci katılımı arttıkça salon sayısı yetersiz kalmış ve bu yüzden ülke çapında sinema salonları açılmaya başlanmıştır. 1949’ da 20 olan açık sinema sayısı 1958’ de 103’ e, 1960’ ta ise 119’ a ulaşmıştır. On yıllık süre içinde sinema salonlarındaki

⁷⁶ Giovanni Scognamillo’nun gözüyle Yeşilçam, haz: Barış Saydam, İstanbul, Küre yay., 2011, s.268-272.

⁷⁷ Giovanni Scognamillo, “Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş”, Yeni Sinema, Bahar 2001, sayı 9, s.104.

artış yaklaşık % 600 olmuştur. İstanbul' un merkez sınırları içindeki seyirci sayısı da savaş yıllarından bu yana hızla artmıştır. 1950 yılında seyirci sayısı 12 milyon iken, 1955' de bu rakam 21 milyonu geçmiş, 1960' da ise 25.161.000' i bulmuştur. İstanbul' un toplam nüfusuna düşen bilet sayısı sezon başında 11,8 iken, 1960 sezonunun sonunda 16,5' e yükselmiştir. 1968 yılına gelindiğinde Türkiye' de 1420' si kapalı, 1534' ü yazlık sinema olmak üzere toplam 2954 sinema salonu bulunmaktadır. Kapalı salonlardaki toplam koltuk sayısı 892.474 iken açık sinemalardaki toplam sandalye sayısı da 1.335.077' dir. Bu da 2954 sinema salonundaki seyirci kapasitesinin 2.227.551' e yükseldiğini göstermektedir.”⁷⁸

1970'lerin Türk sinemasında hem toplumsal hareketlerin hem de ulusal sinema tartışmalarının etkisi hissedilmeye başlanmıştır. “1970'li yıllardaki Türk Sineması'nın yapısal gelişiminde dışsal faktörlerin rolü içsel faktörlerden çok daha büyüktür. Türkiye'de 1971 muhtırası ile 1980 darbesi arasında geçen süre zarfında başta siyasi ve ekonomik alanlarda olmak üzere birçok konuda köklü değişiklikler ve büyük kırılmalar olmuştur... Siyasi ortamın, televizyonun ve köyden kente göçün katkısıyla seks filmleri furyası, politik (bilhassa devrimci) filmler furyası ve arabesk filmler furyası tutunma fırsatını yakalar. Milliyetçi cephe hükümetlerine rağmen bu türdeki artış ve sektörel hakimiyet azalmaz aksine artar. Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi Başkanlığı kurulur, sansür ağırlaştırılır lakin sektörün göçüşü geciktirilmek istendiği için bu filmlere göz yumarlar.”⁷⁹

1960'lar ve 70'lerin ilk birkaç yılı bir bakıma Türk Sineması'nın en parlak dönemidir. Bu dönemde seyirci ve salon sayısının artışına paralel olarak film üretimi de artmıştır. Nilgün Abisel bu dönemde film yapımcılığının sağlam temeller üzerine oturmamasının nedenini, yapımcılığa girişenlerin hiçbir zaman yeterli sermayesinin olmamasına bağlamaktadır. Kazanılanların hızla tüketilmesi, sinema sektörünün dışına aktarılması, gerekli örgütlenme ve altyapı çalışmalarının gerçekleştirilememesi sonucunu doğurmuştur.⁸⁰

⁷⁸ Tahir Alper Çağlayan, **Türk Sinemasında Seyirci - Sinema İlişkisi ve Seyirci Profili**, yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi, MSÜ, Sosyal Bilimler Ens., İstanbul, t.y., s.66-67-93.

⁷⁹ Ertan Tunç, **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı** (1896 – 2005), İTÜ Sosyal Bilimler Ens., Yüksek Lisans Tezi, 2006, s.59.

⁸⁰ Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, İmge Kitabevi, 1994, s.35.

Türk sinemasının 1970 – 1980 yılları arasındaki dönem içinde dikkati çeken bazı olgular, seks, arabesk ve kostüme – avantür filmlerin bir furya olarak yaygınlaşması, nitelikli film sayısının azalması, Türk seyircisi içinde önemli ağırlığı olan “aile”nin ve “kadın izleyici”lerin sinemadan uzaklaşmaları, 1960’lı yıllarda başlayan sinema kuramı yaratma çabalarının sona ermesi ve en iddialı görünen yönetmenlerin bile piyasa koşullarına göre film yapımına yönelmeleridir. Bu arada az sayıda da olsa yeni yönetmenler ortaya çıkarak, daha sonra geliştirecekleri bireysel sinema arayışlarının ilk örneklerini vermişlerdir. “*Türk toplumu giderek Batılılaşma yolunda kültürel değişime uğrasa da 1960’lı ve 1970’li yılların birçok filminde Doğu toplumuna özgü sosyal bütünleşme, iyilik ve hayırseverlik gibi özelliklerin korunduğu gözlenmektedir. Mutluluk çoğu zaman bu davranışlar üzerinden şekillenir. 1970’li yılların sonu ve 1980’li yıllarda dönüşümün neredeyse tamamen sağlandığı ve Doğu toplumu özelliklerinin tamamen kaybedildiği görülür.*”⁸¹

Umut Tümay Arslan’a göre; *Vesikalı Yarım* (1968), *Umut* (1970) ve *Gelin* (1973), “Ulusal melankoliyi gerçeklik hükmüyle yer değiştirdiler; kayıp fikriyle yüzleştiler”, bu da Yeşilçam içerisinde kaçınılmaz bir bölünme yarattı.⁸²

Birçok yazar, eleştirmen ve sinema sektörünün içerisinde yer alan kişi tarafından “Karanlık Yıllar”, “Kayıp Yıllar” veya “Yitik Yıllar” olarak nitelenen 1970’li yıllarda Türk sinemasına dair pek çok özgün örnek de verilmiştir. 1974’de başlayan erotik filmler furyasından ilerleyen bölümlerde etraflıca bahsedilmiştir, 1977 sonrası bu filmlerin sayısının fazlasıyla artması sonucu bir çok oyuncu da sahneye çıkmak veya mesleğine ara vermek durumunda kalmıştır. Bu dönem çekilen sayıları az da olsa birkaç özgün film, günümüzde değerini korumaktadır. Her kesimden seyircinin özdeşleştiği ilki 1975⁸³’te çekilen daha sonra seriye dönüşen “Hababam Sınıfı” (Ertem Eğilmez), toprak reformunun çıkar çatışmasına kurban gittiğini anlatan “Kara Çarşaf Gelin” (Süreyya Duru – 1975), yolsuzluklara karşı mücadele eden depolitize olmayan bir polisi anlatan “Cemil” (Melih Gülgen – 1975), ‘sevgi’ mi ‘emek’ mi sorunsalının hala irdelenmesini sağlayan “Selvi Boylum Al

⁸¹ Özgür Velioğlu, **Mutluluğun Resmini Yapmaya Çalışan Türk Sineması**, Agora kitaplığı, İstanbul, 2016, s.29.

⁸² Umut Tümay Arslan, **Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema**, Metis yay., İstanbul, 2010, s.308.

⁸³ Film tarihleri www.sinematurk.com veri tabanından alınmıştır.

Yazmalım” (Atıf Yılmaz – 1977), kırsaldan kente göç eden bir aşiretin çözümsüzlüğünü anlatan dönemin sosyo – ekonomik koşullarına da ışık tutan “Sürü” (Zeki Ökten – 1978), bir işçi mücadelesini öyküleyen sol popülizmin örneği “Maden” (Yavuz Özkan – 1978), Orhan Kemal’in romanından uyarlama üç işçinin yaşamını hikaye eden “Bereketli Topraklar Üzerinde” (Erden Kıral – 1979), babaları kan davasına kurban giden iki çocuğun kaçtıkları İstanbul’da sokaklarda verdiği yaşam mücadelesini anlatan Yusuf ile Kenan (Ömer Kavur – 1979), başlık parası karşılığı sevmediği bir adamla evlendirilmesi sonrası ölen kocasının küçük erkek kardeşi ile evlenmek zorunda bırakılan kadının dramını anlatan (Hazal – Ali Özgentürk) önemli filmler olmuştur. Dönemi bir ‘bütün’ olarak ele almak ve değerlendiren farklı üretim yapılarının da bir arada bulunduğunu göz ardı etmemek gerekmektedir.

Tezin kapsadığı yıllar içerisinde Türk sinemasının kendine özgü bir üretim yöntemi karşımıza çıkmaktadır: Bölge İşletmeciliği. 1960 öncesi başladığı çeşitli kaynaklarda belirtilse de, asıl olarak 1960’lı yıllarda başlamış ve 1980’li yılların ortalarına dek bu işletmeler varlıklarını devam ettirmişlerdir. Sinema ekonomisini etkileyen en önemli faktör ‘nakit para’ gereksinimi, büyük ölçüde işletmeci – yapımcı ilişkisi ile sağlanmıştır. Dönemde geçerli olan ‘star sistemi’ iki baş rol oyuncusu ile anlaştıktan sonra, yapımcıların işletmecilerden avans almasını zorunlu kılmıştır. Nakit olmayıp çoğunlukla bono ve senet şeklinde verilen avanslar, banker olarak adlandırılan kişilere faiz vermek suretiyle bozdurulmakta ve para akışı sağlanmaktadır. Seyircinin (halkın) beğenisi gözetilerek/ gözetildiği savunularak aynı oyuncularla, aynı konular etrafında çekilen filmler, bir süre sonra kısır döngüde kendini tekrar etmeye başlayacaktır. Bölge işletmeciliği ayrıntılı olarak ilerleyen kısımlarda aktarılabacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

BÖLGE İŞLETMECİLİĞİNİN STAR OLGUSU VE TÜRLER AÇISINDAN TÜRK SİNEMASINA ETKİLERİ

2.1. Star Sistemi ve Türk Sinemasında Star Olgusu

“Star” veya “yıldız” olarak Türk sinemasında karşılığını bulan sistem, Hollywood kaynaklıdır. Sinemanın ilk star’ları da dergi veya gazetelerin düzenlediği yarışmalar vasıtası ile ortaya çıkmıştır.

“Yıldız sistemi kapitalizme özgü bir kurumdur. Her şeyi tüketilecek bir meta haline getiren bu sistem, özellikle sinemanın da bir kitlesel eğlence aracına dönüşmesinden sonra sinemadaki oyuncuyu yıldıza dönüştürerek, pazarda değeri olan bir meta durumuna sokmuştur. Oyuncu yeni konumu ile yıldız sinema endüstrisinin dolaşıma soktuğu filmlerin pazarda paraya dönüşmesine katkıda bulunan en önemli araç haline gelmiştir. Böylece; izleyicinin gözünde yıldız, filmlerde canlandırılan kahramanların da ötesinde, giyimiyle, kuşamıyla, söyledikleriyle, yaşadığı ilişkilerde kısacası; tüm yaptıklarıyla tapınılan bir ikondur. Yıldız, artık izleyicinin, yaşayamadığı, gerçekleştiremediği ‘şeylerin’ sembolüdür.”⁸⁴

Star sisteminin dezavantaj yaratan yönü dönem dönem tartışma konusu olmuştur. 1960’larda ortalama film giderlerinin en önemli kalemi haline gelen yıldız oyuncu ödemeleri yapımcıları çok zor durumda bırakmış ve gerek bu durum, gerek bölge işletmecilerinin talepleri bazı yapımcıları B tipi diye adlandırılan filmlere yönelmek durumunda bırakmıştır.(Söz konusu durumun yönetmenleri de etkilediğini söylemek mümkündür)İktisadi açıdan bakıldığında, “yıldız”; endüstrileşmiş bir sektörün markalaşmış değerlerinden sadece birini teşkil etmektedir, bu bakımdan, bugün bile dünya sinema sektörünün ateşleyici unsurlarından birisidir.

“1950’lerde oluşmaya başlayan yıldız (star) kavramı, 1960’lı yıllarda üretim biçimini etkilemeye başlamıştır. Filmlerin oyuncu maliyetlerinde büyük artışlar

⁸⁴ Ayşe Koncavar, “1960-1970 dönemi Türk sineması ve yıldızcılık olgusu”, 25.Kare, Ocak-Mart 2000, sayı: 30, s.75.

olmuş, filmler aktör ve/veya aktrislerin adıyla anılmaya başlamıştır. Ayhan Işık, Sadri Alışık, Belgin Doruk, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Fatma Girik, Ediz Hun, Muhterem Nur, Eşref Kolçak, Fikret Hakan dönemin yıldızlarından sadece birkaç tanesidir. Fakat bu iyi oyuncular, bölge işletmelerinin talepleri neticesinde belli rollerle özdeşleşmek ve neredeyse hep aynı rolü oynamak zorunda kalmışlardır. Çoğunun “ses”i bile kendi sesi değildir, dublajdır. Halkın onları görmek istediği gibi görünmekle kalmaz, onların istediği gibi de konuşurlar. Seyirci onları kiminle yakıştırırsa, onunla beraber film çekmek zorunda kalırlar. “Açıktır ki; bu oyuncu kalıplaşmasının sebebi de iktisadi faktörlerdir çünkü ne acıdır ki o büyük “yıldız”lar; bölge işletmecilerinin yapımcılara verdikleri avans bonoları kırdırarak yaşamlarını idame ettirebilmekte idiler. 1962-63 yılında bir yerli filmin ortalama yapım gideri 250.000 TL’ye ulaşmış yani savaştan öncekinin 15 katına, savaş bitimindekininse 10 katına çıkmıştır. Üstelik bu artış, filmlerin niteliğinde bir düzelmeye değil “yıldızcılık”tan dolayı oyuncu ücretlerine gitmiştir. 250.000 TL’lik filmin oyunculara ayrılan bölümü, bütün film giderinin aşağı yukarı üçte birini(%32’sini) yutmaktadır; buna karşılık teknik elemanlar bütün giderin %0,7’sini almaktadırlar. Bugün gözde bir oyuncunun aldığı 60.000 lirayla 1955 yılında bir film çevrilirdi.”⁸⁵

Sermaye sıkıntısı içindeki Türk sineması 1960’lı ve 70’li yıllarda finans desteğini bölge işletmeleri aracılığıyla seyirciden sağlamıştır. Böylelikle filmlerin maliyeti çekilmeden önce karşılanabilmiştir. Yapımcıya avans veren seyirci kendi beğenisini de empoze etmiş ve yıldız sistemi doğmuştur. Bu sistemde filmler halkın sevdiği yıldız oyuncuların adlarına göre belirlenir olmuş ve bu oyuncuların aldıkları ücretler yükselmiştir. Yıldız oyuncu ücretlerinin yükselmesi diğer kalemlerden kısıntı yapılmasını zorunlu kılmış ve filmlerin kalitesi düşmüştür. Yıldız oyuncular halkın belleğine yerleşen imajları dışındaki rolleri kabul edememişlerdir. Dublaj yöntemi sayesinde belli oyuncuların belli kişiler tarafından seslendirilmesi bu kalıplaşmayı pekiştirmiştir. Bazı oyuncular kendi prensiplerini koymuş ve yapımcılar bunlara uymak zorunda kalmıştır. Bölge işletmeleri ve yıldız sistemi ulusal karaktere önemli ölçüde etki etmiştir. Halkın beğenisine uygun film çekmeyen yönetmenler başka kategorilerdeki film türlerinden örnekler vermek durumunda kalmışlardır.

⁸⁵Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları-cilt:2**, Ankara, Kitle yay., 1995, s. 339.

“Alberoni, yıldızların karizmatik kişiler olduklarını vurguluyor. “Karizma” sözcüğünü Weberci anlamda kullanıyor, ama yıldızların yetkelerinin, güçlerinin olmadığını da ekliyor.”⁸⁶ “Weber’e göre karizmatik kişilerin yetenekleri var, insanlar da bu yeteneklerin doğüstü yetenekler olduğuna inanıyor.”⁸⁷ Yıldızın karizmatik bir kişiliği olduğundan Alberoni de kuşkulalmaz, ama bu kişiliğin güç ve yetkeye dönüşmediği neredeyse kesin görünmektedir.

Star’ların seyirciye verdiği mesaj, beyazperdeden seyirciye ulaştırdıkları iletişim yöntemi çok önemli ve gerek – şart bir unsurdur. *“Mesajların sözlü, sözsüz veya yazılı olarak istenen ilişki biçimine uygun verilebilmesi, gönderme becerilerinin geliştirilmesi ile mümkündür. Bireyin mesaj gönderme becerisi yaşanan sosyal ortam ve kişilik özellikleri ile şekillenir.”⁸⁸* Star’ların da içinde bulunduğu sistem dahilinde izleyiciyi iyi analiz etmiş olması, istenilen ve/veya beklenen prototipte kendilerine roller biçilmesi vazgeçilmezdir.

“Yıldız izleyicinin ilgisini çok şanslı olduğu için değil, yetenekli olduğu için çekiyor. Jarvie’ye göre yıldızlar yeteneklerinden ötürü yıldız olabildiler, ama bu yeteneği tanımlamak güç. Çünkü kimi kez somut kanıt göstermek güç.”⁸⁹ Belki de pek çok özellik bir bütün oluşturuyor. Güzel görünüm, çekicilik, kişilik, iyi bir ses vb. Yıldızın hayranları bu özellikleri çoktan fark etmişlerdir. Çoğu kez filmde çok bu özellikleri görmeye giderler.

Özden, seyirci tarafından sevilen ve gişe hasılatı elde eden filmin malzemesinin ve anlatısının, yapımcılar ve yönetmenlerce tekrarlandığına dikkat çeker. Tekrar olgusu ve bunun neden olduğu formülasyona dayalı anlatımın, hem yapımcılar için bir baskı oluşturduğunu, hem de seyirci için kolay anlaşılabilirlik sağladığını açıklamaktadır.⁹⁰

⁸⁶ Francesco Alberoni, **“The Powerless ‘Elite’: Theory and Sociological Research on the Phenomenon of Stars”**, 1962, s. 78, çev: D. McQuail. Mac-Quail ed., 1979: 75-98,’den akt: Seçil Bükür-Canan Uluyağcı, **Yeşilçam’da bir Sultan**, İstanbul, Afa yay., 1993, s.14.

⁸⁷ Max Weber, **Sosyoloji Yazıları**, Çev. Taha Parla, İstanbul, Hürriyet Vakfı yay., 1987, s. 217.

⁸⁸ Acar – Zühal Baltaş, **Bedenin Dili**, İstanbul, Remzi kitabevi, 2002, s.31.

⁸⁹ Ian Jarvie, “The Social Experience of Movies”, Thomas ed., 1982, s.149,’den akt: Seçil Bükür-Canan Uluyağcı, **Yeşilçam’da bir Sultan**, İstanbul, Afa yay., 1993, s.15.

⁹⁰ Zafer Özden, **Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, İstanbul, Afa yay., 2000, s.201.

Türk sinemasında yıldız olgusunun ortaya çıkması dergilerin açtığı yarışmalar aracılığı ile gerçekleşmiştir. İlk olarak 1951 yılında Yıldız dergisinin açmış olduğu artist yarışması ile erkeklerde Ayhan Işık, kadınlarda Belgin Doruk birinci olmuşlardır. Sinemamızın star isimleri Cüneyt Arkın, Ediz Hun, Kartal Tibet, Göksel Arsoy, Fikret Hakan, Tarık Akan, Kadir İnanır, Türkan Şoray, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Cahide Sonku, Muhterem Nur, Sezer Sezin seyircinin kendini rahatlıkla özdeşleştirebileceği beyazperdenin yüzleri olmuştur.

Star sisteminin dergi/magazin aracılığı ile Türk sinemasına gelmesini Agah Özgüç kitabında şöyle açıklamıştır: *“Yıldız Dergisi’nin 1951 yılında amatör gençler arasında düzenlediği bu “yarışma”, belki de bir “ilk girişim” değildi. Ama sinemaya yeni oyuncular ve “yıldız”lar getirmesi nedeniyle “amacına ulaşmış ilk yarışma” sayılırdı. Türk sinemasına halk içinden yeni yüzler, yeni yetenekler kazandırmak amacıyla düzenlenen bu yarışmalardan biri, belgelere göre 1933 yılında Akşam Gazetesi tarafından düzenlenmişti. Yine bir başka yarışmayı 1941’lerde Perde – Sahne Dergisi gerçekleştirdi. Ancak her iki yarışmadan da olumlu sonuçlar alınamayınca, bu yoldan Türk sinemasına yeni oyuncular gelmedi.”*⁹¹

1960’lı yıllardan önce sinemada etkili görünen oyuncular olmasına karşın, Amerikan menşeli star sistemi tam anlamı ile Türk sinemasına 1960’lı yıllarda gelmiştir. *“Özellikle de 1951’li yıllarda M.G.M., Columbia, Universal – Int, Warner Brothers, 20th Century – Fox ve R.K.O. Radio gibi, Amerikan dev film şirketlerinin servis yaptığı reklam materyalleriyle beslenen Türk sinema basınının düzenli ve uzun ömürlü “ilk dergi”si Yıldız’ın, açtığı yarışma gerçekten yararlı sonuçlar vermişti. İşte böyle bir yarışmadan sinemaya gelen Ayhan Işıyan (Işık) gerçek anlamda “ilk büyük yıldız” olarak oyunculuğa yeni bir “sistem” getirecekti. Bu, tüm dünyada egemenliğini kuran Amerikan sinemasına özgü bir “star”, yani “yıldız sistemi”ydi. Yönetmen Osman F. Seden de bir yapımcı yönetmen olarak Amerikan sinemasının*

⁹¹ Agah Özgüç, **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler**, İstanbul, Yılmaz yay., 1990, s. 55.

egemen koşulları içinde bu “star sistemi”ni Ayhan Işık’tan sonra yeni oyuncular “lanse” ederek geliştirecekti.”⁹²

Yönetmen Ümit Efekan Hollywood ve Türk sinemasındaki star’lar üzerine şunları söylemişti: “Hollywood sineması da, İtalya da böyle değil miydi? Sophia Loren’ler, Elizabeth Taylor’lar, Richard Burton’lar, Anthony Quinn’ler bunlar stardı. Starlık kolay bir şey değil. Tabii bir de star gibi olanlar vardır, bir starlar vardır, bir de gibi vardır. Mesela hem star hem oyuncu Fikret Hakan – Ekrem Bora. Tek başına çektiğinde de var, yanında biriyle çektiğinde de. Bir starı kameraya koyduğün zaman bu başka bir şeydir... Kamerayı böyle bir koyarsınız, yakın planda kamera yüceltir. Mesela Muhterem Nur’un boyu kısadır ama muhteşem bir yüzü vardır. O ağladığı zaman halk ağlar, o yüz masumdur, sinema jeni vardır. Sinemada böyle Fatmalar, Türkanlar, Filizler, Hülyalar... Mesela Sevda Ferdağ, Suzan Avcı öyleydi. Tarık Akan, Kadir İnanır, Cüneyt Arkın... Kötü adamların bir aurası vardı. Ahmet Tarık Tekçe, Erol Taş’lar. Baktığın zaman, kamerayı koyduğün zaman bu adam kötü derdin. Yüzünden bellidir.”⁹³

Yalnızca basın yoluyla değil, oyuncuların sinemaya başlangıcı yönünde başka yöntemler de söz konusu idi: “Dergilerin dışında yıldız yaratma konusunda, pek çok farklı kişi ve kurum da söz sahibi oldu. Yönetmenler, kendi yıldızlarını kendileri yaratmakta ve böylece, ‘sokaktan oyuncu devşirimi’ne ön ayak oldular. Fikret Hakan, Ahmet Mekin, Göksel Arsoy, Pervin Par, Erol Taş, Fatma Girik, Yılmaz Güney, Muhterem Nur, Tanju Gürsu, Sevda Ferdağ bu biçimde sinemaya başlamış aktör ve aktristlerin akla ilk gelen örneklerinden bazılarıdır. Tiyatrodan sinemaya geçmiş oyuncular arasında ise Münir Özkul, Feridun Karakaya, Altan Erbulak, İsmail Dümbüllü belli başlı isimlerdendir.”⁹⁴

2.1.1.Katharsis Etkisi ve Özdeşleşme

Sinema ile psikolojinin çok yakın bir ilişkisi vardır. Günümüz sinema araştırmaları ve film çözümlemelerinde psikoloji en sık başvurulmuş alan olarak karşımıza çıkmaktadır. İki dal da, insanı, insanın içinde bulunduğu toplumu incelemeye/anlamaya/aktarmaya çalışmaktadır. Özdeşleşme mekanizması devreye

⁹²Agah Özgüç, **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler**, İstanbul, Yılmaz yay., 1990, s. 55.

⁹³ Ümit Efekan ile 30.08.2011 tarihinde yapılan görüşme.

⁹⁴Tarık Dursun Kakinç, “Yeşilçam’da star sistemi ve yıldız yaratmacılığı üzerine”, **Video – Sinema**, İstanbul, Ocak 1985, sayı 7, s.29.

girdiğinde, seyirci; filmi kendi zihninde yeniden üretmektedir. Bu durumu Nezh Erdoğan, seyircinin kameranın bakışıyla özdeşleştiği için, perdedeki görüntülerin kaynağının kendisi olduğunu sanmasıyla açıklamıştır.⁹⁵ M. Kaan Bayar tezinde, sinema izleyicisinin izlediği filmde kendi dünya görüşlerine yakın, açık, sevimli bir ana karakter gördüğünde genellikle bu karakterle bir özdeşim kurduğunu, filmin sonuna kadar bu karakterin başarılı olmak için yaptıklarını izlediğini ve özdeşlik kurduğu karakterin kazanmasını istediğini söylemektedir.⁹⁶

Beyazperdedeki oyuncu ile özdeşleşerek seyircinin kendisini kahramanın yerine koyması Türk sinemasındaki –türler ayırt edilmeksizin– birçok filmde görülmektedir. Sinemanın izleyici açısından böyle bir işlev gördüğünü söylemek mümkündür.

“...Sinema seyircisi karşılıklı iletişimden değil, kendisine bir şeyler iletilmesinden hoşlanmaktadır. Bu iletenleri algımlarken düşlediği, hipnotize olduğu, bir özdeşleşme sürecini yaşadığı ve sonuçta “katharsis” olayının gerçekleşmesini sağlayan film ya da öyküden hoşlanıp zevk aldığı ve bu zevki yukarıdaki duyguları yeniden yaşayabilmek için tekrar tekrar film izlediği bilinmektedir... Teşhirci, kendisine bakıldığını bilir ve böyle olmasını ister. Kendisine bakan röntgenciyle özdeşleşir ve aynı zamanda onu yaratır... Film teşhirci değildir. Film bana değil, ben filme bakarım. Film, kendisine bakıldığını hem bilir, hem bilmez...Düş gören insan, düş gördüğünü bilmez, sinema seyircisi ise sinemada olduğunu bilir.”⁹⁷

İzleyicinin kendini beyazperdedeki oyuncularla özdeşleştirirken, bu isimlerin “ulaşılmaz” ve kendine özgü bir ışıklarının olduğunu da unutmamak gereklidir. “Karakterlerin seyirci tarafından hem kolay hem de hızlı bir şekilde kavranması önemlidir, bu sayede onlarla kurulacak duygusal ilişki daha yoğunlaşacak ve filmin sonunda seyirci, çok iyi tanıdığı kahramanın, tahmin ettiği gibi gerçekleştirdiği eylemlerin sonunda –

⁹⁵ Nezh Erdoğan, “Sinema ve Psikanaliz”, **Toplum ve Bilim**, sayı 70, 1996, s. 245-246.

⁹⁶ M. Kaan Bayar, **Türk sinemasında bir anlatım aracı olarak özel efektler**, İst. Üniv., Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-TV-Sinema Anabilim Dalı, doktora tezi, İstanbul, 2015, s.34.

⁹⁷ Christian Metz, **Le Signifiant Imaginaire**, Editions 10/18, Paris 1976, s.114-116-123-119,’den akt: Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İstanbul, Say yay.,2012, s.52-53.

intikam alınmıştır, kötülerin cezası verilmiştir ya da dedektif keskin zekasıyla cinayeti çözmüştür– bir katarsizm (boşalma – arınma) yaşayacaktır.”⁹⁸

Popüler sinema olarak Yeşilçam sineması, sinemanın özdeşleşme yöntemlerine şüphesiz başvurmuştur. Erol Mutlu’ya göre özdeşleşme, psikanalitik teorilerin tanımladığı anlamın dışında daha basit olarak tanımlandığında; “bireyin kendisini bir iletişim aracı karakterinin yerine koyup, o karakter gibi duyumsaması, böylelikle o karakterin hissettiği varsayılan duyguların aynısını yaşayıp aynı olayları deneyimleyebilmesidir.”⁹⁹

Sinemadaki erkek imgesi seyirciye tam bir özdeşleşme olanağı sağlamaktadır. Filmin anlatısı içindeki kadın karakterlerin bütüncül bir kimlik oluşturma yolları kapalı olduğu için, erkek kahraman imgesi kadın seyirci için de bir özdeşleşme nesnesi özelliğini kazanmaktadır. Erkek kahraman bütün olumlu özellikleri bünyesinde toplamıştır; gücü ve yasayı temsil etmektedir; kanundışı bir işle uğraşır bile olsa bu, olumsuz değil, onun aktifliğini ve gücünü sağlamlaştıran olumlu bir özellik olarak sunulmaktadır. Kadın izleyicinin yakın durduğu türler arasında yer alan melodram özdeşleşmeyi de sağlamaktadır.

“Popüler filmsel anlatılar bir temsil biçimi olarak tematik yapılarını güçlendirme yolunda, - neyin doğru neyin yanlış olduğunu benimsetmekte- karakterlerle seyircinin özdeşleşmesini sağlamayı hedeflerler. Anderson’a göre anlatıya ön ayak olan, hikayenin hakkında olduğu kişi yani hikayenin temel karakteridir. Kurmaca dünyada, olayları karakterin gözünden görürken, önemseydiğimiz yalnızca onun bildikleri, onun kaderi, onun kurtuluşu, onun rahatı değildir. Bu aynı şekilde bizim iyiliğimiz ve bizim kurtuluşumuz olur.”¹⁰⁰

“Seyirci gördüğünden görsel bir haz çıkartarak görüntüye bakarken, bu hazzın bir bölümü görüntüdeki karakterle özdeşleşme sonucu ortaya çıkan narsistik

⁹⁸ Gülseren Güçhan, **Tür Sineması Görüntü ve İdeoloji**, Eskişehir, Anadolu ünv. yay., no: 1171, 1999, s.123.

⁹⁹ Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, Ankara, Ark yay., 1995, s.271 .

¹⁰⁰ Joseph D.Anderson, **An Ecological Approach To Cognitive Film Theory**, Southern Illinois University Press, U.S.A., 1996, s. 137,’den akt: Yağmur Nazik, **Sinemada Anlatı ve Türler**, Ankara, Vadi yay., Ankara, Nisan 2004, s. 333.

özdeşleşmeyle açıklanabilir. Ama daha fazlası da vardır. Seyirci imgeyi kontrol edebilmenin büyüüne de sahiptir. İlk olarak sinematik imge, seyirciyi bakışın öznesi yapar. İkinci olarak projektörün seyircinin arkasında yer alması, bu imgeleri seyircinin kendi imgeleri olarak algılamasına yol açmaktadır.”¹⁰¹

“Popüler sinemada, erkek karakterlerin arasında, ‘norm’ olarak kabul edilmiş ‘sorunsuz’ erkek stereotipine uyanlar, erkek kahramanlardır. Erkek kahramanlar gerek psikanalitik gerek filmik açıdan tutarlı bir kimlik oluştururlar ve özerk bir sembolik temsile sahiptirler. Nitekim Mary Ann Doane’a göre sinemada erkeklik saf, parçalanmamış ve kendine yeterli bir konum olarak kavramsallaştırılmaktadır.”¹⁰²

John Ellis’e göre özdeşleşmenin farklı formları vardır. Birincisi narsizm, diğeri ise fantaziler ve rüyalardır. Sinematografik özdeşleşme de iki meyili kapsar. Birincisi bireyin inşasının da içinde olduğu rüya ve fantazilerle gelişen meyiller, ikinci olarak perdedeki insan figürlerinin imgeleriyle birlikte ortaya çıkan narsistik özdeşleşmenin deneyimidir.¹⁰³

“Fantezi ve narsistik özdeşleşme, filmin temsili boyunca yönlendirilirken; gereksinim ve isteklerin giderilmesi (arzu duyulanın dilenilmesi kadar, korkulanın da dilenilmesi) narsistik özdeşleşmenin ve gözetlemeci ayrımın her koşulunda vardır.”¹⁰⁴

“Özelliklerde narsistik özdeşleşme saldırganlık, güç ve kontrol gibi durumlarla anlam kazanır. Bu tür özdeşleşme gücün, üstünlüğün ve kontrolün fantazilerini

¹⁰¹ Susan Hayward, **Key Concepts In Cinema Studies**, First Published by Routledge, London, 1996, s.148-9,’den akt : Yağmur Nazik, **Sinemada Anlatı ve Türler**, Ankara, Vadi yay., Nisan 2004, s. 328.

¹⁰² Mary Ann Doane, Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator, **Screen**,23, September/October 1982,’den akt: Barış Bora Kılıçbay, **Popüler Türk Sinemasında Erkekliğin Sunumu : Cüneyt Arkın Örneği**, Ankara Üniv., Sos. Bil.Ens., Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 1999.

¹⁰³ John Ellis, **Visible Fictions: Cinema, Television, Video**, Revised Edition, First Published by Routledge, London, 1992, s.43,’den akt. Yağmur Nazik, **Sinemada Anlatı ve Türler**, Gazi Üniv. Ankara, Vadi yay., Nisan 2004, s.305.

¹⁰⁴ John Ellis, **Visible Fictions: Cinema, Television, Video**, Revised Edition, First Published by Routledge, London, 1992, s.4,’den akt. Yağmur Nazik, **Sinemada Anlatı ve Türler**, Ankara, Vadi yay., Nisan 2004, s.305.

*barındırır. Popüler sinema, seyirciye zihinsel olarak rahatça hareket edebileceği bir alan sunarak, ona belli bir güç atfetmektedir. Bu, popüler sinemanın temsil ettiği dünyanın seyirci tarafından onaylanmasında önemli bir etken olarak göze çarpar.*¹⁰⁵

Star oyuncuların izleyici için fantezi özdeşleşme figürü işlevi görmeleri Yeşilçam sinemasının da her zaman bir klişesi olmuştur. Fantastik sinemadan bir örnekle; Tarkan filmlerinde kahraman her zaman sempatik ve göz alıcıdır. Kadın karakterle Tarkan'ın bir arada görüldüğü sahnelerde bile özdeşleşme Tarkan üzerine kurulu olduğundan, erkek karakter ön plandadır.

Popüler filmsel anlatılar bir temsil biçimi olarak tematik yapılarını güçlendirme yolunda, - neyin doğru neyin yanlış olduğunu benimsetmekte – karakterlerle seyircinin özdeşleşmesini sağlamayı hedeflerler. Dramatik gerilim ve olay örgüsü çok iyi kurulmuş ve ifade edilmiş bir Yeşilçam filminde bile, olaylar karakterlerden çok tipler etrafında gelişmektedir. Filmle mesafeyi koruyabilen izleyici için bu durum, özdeşleşme açısından en önemli eksikliği barındırmaktadır. Kostüme avantür filmlerde karakterle özdeşleşme olduğu için katharsis tam anlamı ile sağlanmaktadır. Bu filmler tipe değil, karaktere dayalı olduğundan özdeşleşmenin sağlanabilmesi daha mümkündür. Bu filmlerde Kartal Tibet ve Cüneyt Arkın'ın kimliğinde yıldız statüsü ön plana çıkar.

2.1.2. Hollywood'dan Star Örnekleri

Hollywood stüdyo sisteminin, seyircinin beklentilerini öngörme stratejileri içinde tür ve star sistemi en etkin yollardan biri olmuştur. Türün geleneklerinin oluşumunda yıldız oyuncuların önemli bir rolü vardır. Öncelikle sinema oyuncusunun tanımına bakmak gerekmektedir: “Sinema oyuncusu, insancıl düşünce, duygu ve davranışlara karşı bütünüyle geçirgen, duyarlı ve yansıtıcı bir yapıya sahip olması gereken kişidir. Hangi durumda, hangi ruhsal sorunlarla karşılaşabileceğini saptadıktan sonra, bağlama en uygun davranış ve düşünceleri, yeteneklerini

¹⁰⁵ Steve Neale, **Masculinity as Spectacle**, içinde: Screening The Male: Exploring Masculinities In Hollywood Cinema, Edited by Steven Cohen and inarae hark, Routledge, London, s. 9-20,'den akt: Yağmur Nazik, **Sinemada Anlatı ve Türler**, Ankara, Vadi yay., Nisan 2004, s. 304.

kullanarak seyirciye aktarmaya çalışan kişidir. Oyuncu, bir öyküdeki kişiliğin yaşayan göndereni olabilmek için tüm içsel sorunlarından arınmış, ruhsal açıdan saydam bir hale gelmiş olmalıdır. Böyle bir oyunculuk kapasitesine ulaşmış olanlar dünya sinemasının en önemli oyuncular olmuşlardır. Çünkü, bu oyunculuk anlayışında bireysel ‘ego’nun kişiliği canlandırılışı anında ortaya kaybolması, oyuncunun kendi kişiliğini neredeyse yok ederek dramdaki kişiliğin kalıbına girmesi gerekmektedir. Oyuncu artık kendisi değil, dramdaki kişidir. Oyunculuk bir anlamda sinemanın belkemiğidir.”¹⁰⁶

“Amerikan sinemasında yakın plan çekimler ve kurgu teknikleri ile “oyuncu” yıldızlaştırılmıştır. Çünkü seyirciyi filmin içine çeken ve filmle duygusal bağ kurmasını sağlayan temel öğedir. Gerçek hayatlarındaki “muhteşem” yaşantılarıyla da desteklenen bu görünümüleri yıldızlar aracılığıyla sinemayı da yüceltmektedir. Hatta bu, yıldızların “kendi” kimliklerinin silinmesi pahasına yapılmaktadır. Sinema topluma görmek istediği idolleri sunmada birinci rol üstlenen bir medyumdur. Sunulan bu belirlenmiş tipler kabul gördükten sonra şöhret olarak popüler kültür ürünü haline gelmektedirler. Yıldızların birer “meta” olarak toplumun ihtiyaçlarına cevap verdikleri görülmektedir.”¹⁰⁷

Yıldızları bir bütün olarak diğer oyuncularından ayıran nitelikleri gözden geçirmek için öncelikle onları hem halktan, hem de diğer oyuncularından farklı kılan, bir “star” olmalarını sağlayan özellikleri gözden geçirmek gerekmektedir. Yıldızların yaşam stilleri, toplum içerisindeki davranış biçimleri de sıradan insan için en az oyunculukları kadar dikkat çekici olmaktadır. Star sisteminin doğduğu yer olan Hollywood’a bakıldığında, ülkemizdeki kimi yıldızların da onlarla paralel bir yaşam biçimine sahip oldukları görülmektedir. Lüks bir yaşam, son model otomobiller, pahalı tekneler gibi unsurların çakıştığını örneklerde görmek mümkün olmaktadır.

Amerikan sineması sistematik bir şekilde kısa süre içerisinde endüstri haline gelip, katma değer üreten bir sanayi dalına dönüştüğü için her yıl çok sayıda yıldızı sisteme sunmakta idi. Clark Gable, Marilyn Monroe, Burt Lancaster, Grace Kelly, Humphrey Bogart, Ava Gardner, Greta Garbo, Rock Hudson, Doris Day, Gary

¹⁰⁶ Oğuz Adanır, **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İzmir, Kitle yay., 1994, s.125.

¹⁰⁷ Nigar Pösteği, **Fikret Hakan Eskimeyen Yeşilçam**, Kocaeli, Umuttepe yay., 2009, s.13.

Cooper, Cary Grant, James Stewart, Audrey Hepburn, Rita Hayworth, Gene Kelly, Katherine Hepburn, James Cagney ve daha pek çok isim beyazperdede milyonlarca seyirciyi salonlara çekmekte idi.

“Hollywood sinemasının ticari döngüsüne endeksli bir şekilde yükselişe geçen ‘yıldız sistemi’ Türk sinemasında daha çok 60’larda farkına varılan ve yine yerel unsurlarla varlığını sürdüren bir olgudur. Amerika’da ‘Sessiz Dönem Sineması’ndan sonra ‘geçiş dönemi’ olarak adlandırılan ve yakın plan çekimler, çözümleyici kurgu gibi teknik unsurların filmsel uygulamalarıyla, ‘oyuncu’ daha çok görünen, özdeşleşilen ve duygu bağımlı güçlendiren bir konuma getirilmiştir.”¹⁰⁸

2.1.3. Türk Sinemasında Star Olgusunun Ortaya Çıkması ve Gelişmesi

Sinema izleyicisi beyazperdede kendinden bir şeyler görmek istemekte, aynı zamanda da o yıldıza ulaşamayacağının bilincinde olmalıdır. Türk sineması uzun yıllar star oyuncuların oluşturduğu bir çemberin içinde kalmış, seyircilerin istek ve tutumlarını öne sürerek yapımcılar ve bölge işletmecileri de bu durumdan faydalanma yoluna gitmişlerdir.

“Türkiye’deki star sistemini ele aldığımız vakit bu konuma gelen oyuncuların filmlere katkılarının yanında zararlarını da belirtmemiz gerekmektedir. Bir yapımcının filminden maliyetini çıkarıp, para kazanabilmesi için seyircisi olan yıldızı oynatması gerekmektedir. Bu durumun bazı oyuncuların film sayılarının normallerin çok üstüne çıkmasına neden olmaktadır. Oyuncu da sürekli aynı karakterleri oynamak ve oyunu vermek durumunda kalmaktadır. Yıldız oyuncu oynatmak yapımcı için maliyet demektir. Bu nedenle de başka alanlarda kısıtlamalara gidilmesi ve gişeye uygun filmler yapılması şaşılabilecek bir durum olmamaktadır. 1965’e gelindiğinde “star sistemi” yapımcıları zorlamaya başlamıştır. Ayhan Işık 100 bin liraya çıkmıştır. Türkan Şoray ise 60 bin lira istemektedir. Bu durumda Türk sineması dramatizasyondan çok oyuncuyu göstermeye çalışan bir sinema haline gelmiştir. Konuyu anlatmak daha önemlidir. Derinliğine bir inceleme ya da karakterizasyon yoktur.”¹⁰⁹

¹⁰⁸Dilek Tunalı, **Batıdan Doğuya, Hollywood’dan Yeşilçam’a melodram**, Ankara, Aşina kitaplar, 2006, s.224.

¹⁰⁹Nigar Pösteki, **Fikret Hakan Eskimeyen Yeşilçamlı**, Kocaeli, Umuttepe yay., Mayıs 2009, s.18.

“Sinemamızda yıldız sisteminin egemenliği ve yıldızların basın tarafından desteklenmesi, sinemamıza maddi açıdan yük olmaya başlamıştı. Oyunculara ayrılan paralara bir göz attığımızda Hollywood’un yine lider konumda olduğunu görürüz. Ortalama film bütçesinin % 25’i oyuncuya ayrılıyordu. Bu oran Fransa’da ve İngiltere’de % 16, İtalya’da % 17 oranındaydı ve film yıldızları senede iki ya da üç film çevirebilmekteydi. Türkiye’de ‘Yıldızcılık’la birlikte, film yıldızlarına verilen para birdenbire % 25’e fırlamıştı. Ayrıca yılda bir düzineye yakın film çeviren yıldızlar, film maliyetinin önemli bir bölümünü oluşturmaktaydılar. İzleyicinin yoğun talebi karşısında, yıldızlara ödenen bu olağanüstü rakamlar yüzünden sinemamıza yapılması zorunlu olan yatırımlar gerçekleştirilemedi. Seyirci de aynı yıldızın bir sene içerisinde birbirine benzeyen pek çok filmini izleyerek, sinemamız için kötü bir talep unsuru kabul edilebilecek kişiliğini yarattı.”¹¹⁰

Star sistemi Türk sinemasında bu dönemde ortaya çıkmış; seyircinin istediği yıldız bölge işletmecilerinin de talepleri doğrultusunda, çok sayıda filmde oynamıştır. Bu durum seyircinin hoşnut olmasını ve filmin gişede başarı kazanmasını sağlarken, star oyuncuların aldığı rakamlar da maliyetlerin yükselmesine neden olmuş ve yapımcıların önündeki tabloda en yüksek girdili kalem olmuştur. 1967 yılına ait ünlü oyuncuların kazanç tablosu aşağıdaki tabloda verilmiştir.

¹¹⁰Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları- cilt:2**, Ankara, Kitle yay., 1995, s. 313.

Tablo IX: Artistlerin Bir Yıllık Kazançlarını Gösterir Tablo¹¹¹

Artistler	Çevirdiği Film Sayısı	Film Başına Kazancı	Senelik Kazanç
1-Türkan Şoray	13	50 bin	650 bin lira
2-Yılmaz Güney	13	50 bin	650 bin lira
3-Hülya Koçyiğit	17	30 bin	510 bin lira
4-Fatma Girik	15	30 bin	450 bin lira
5-Ayhan Işık	11	30-40 bin	400 bin lira
6-Cüneyt Arkın	20	20 bin	400 bin lira
7-Kartal Tibet	13	25 bin	325 bin lira
8-İzzet Günay	12	25-30 bin	325 bin lira
9-Selda Alkor	22	12.5-15 bin	300 bin lira
10-Fikret Hakan	13	25-30 bin	300 bin lira
11-Yusuf Sezgin	28	5-10 bin	250 bin lira
12-Ediz Hun	11	20-25 bin	250 bin lira
13-Sadri Alışık	12	20 bin	240 bin lira
14-Ekrem Bora	10	20 bin	200 bin lira
15-Filiz Akın	9	15-20 bin	180 bin lira
16-Sevda Ferdağ	15	10 bin	150 bin lira
17-Tamer Yiğit	9	15 bin	135 bin lira
18-Erol Taş	18	7,5-10 bin	130 bin lira
19-Tanju Gürsu	9	10-15 bin	110 bin lira
20-Selma Güneri	11	10 bin	110 bin lira
21-Tunç Okan	10	10 bin	100 bin lira
22-Ajda Pekkan	12	7,5-10 bin	100 bin lira
23-Suzan Avcı	21	4-5 bin	100 bin lira
24-Kuzey Vargın	16	5 bin	
25-Nilüfer Aydan	13	5-7,5 bin	
26-Tijen Par	12	5-7,5 bin	75 bin lira
27-Pervin Par	11	5 bin	75 bin lira
28-Kenan Pars	13	4-5 bin	60 bin lira
29-Hayati Hamzaoglu	10	4-5 bin	50 bin lira
30-Hüseyin Baradan	13	3-5 bin	50 bin lira

Yeşilçam yıldızlarının yılda birkaç, hatta bazen bir düzine filmde rol almalarına karşın, eşdeğerdeki Hollywood yıldızları senede bir iki filmde oynamakta idiler. Sistem senaryoya göre oyuncu seçimi değil, oyuncuya göre senaryo kuralı üzerinden işlemekte idi.

¹¹¹ Artist dergisi,1967,'den akt; Nigar Pösteki, **Fikret Hakan Eskimeyen Yeşilçamlı**, Kocaeli, Umuttepe yay., Mayıs 2009.

Yıldızlık, bir oyuncunun oyunculuk kariyerini, karakter çeşitlemesini, her rolü kabul etmesini, tam da endüstrinin kendisinden dolayı sınırlayıcı bir konum olarak değerlendirilebilir. Yıllar içinde toplumun onları benimsediği kişiliğin dışında hareket etmeleri, bu imajın dışındaki rollerde görünmeleri, kendileri açısından olduğu kadar bağlı oldukları yapım şirketleri için de risk taşır. Çünkü yıldızlar, Richard Dyer’ın söylediği gibi, “Kar için oluşturulan ve filmlerin satılma biçimlerinin bir parçası olmalarından başlayan, buna bağlı olarak gazetelerin, dergilerin, hatta günlük hayatın içindeki birçok ürüne uzanan bir ilişkinin içindedirler.”¹¹²

*“O filmlerde, perdeden salona doğru sanki büyümlü bir hava akımı esercesine taşan, tipik bizden güzelliği fark etmiştir: o uzun kirpikleri, dolgun dudakları, hep çapkın olan, hatta ağladığında bile bu özelliğini koruyan bakışları, çok çabuk ıslanırken, ama aynı ışıdamaya başlayan iri gözleri, o yumuşak ve yuvarlak bedeni, açık veya kapalı salonları dolduran binlerce erkek ve kadın seyirci adeta nefesini tutarak izlemiştir.”*¹¹³

Star sisteminden söz edilince Türkan Şoray kanunlarını anlatmak gerekmektedir. Sinemada uzun süre yürürlükte kalan ve yapımcıların bir nevi geri adım atmasını sağlayan kanunlar, aslında o dönemdeki yıldız statüsünün, ulaşılmazlık sendromunun temsilcisi olarak görünmekte idi.

Oyuncu Türkan Şoray’ın çoğunlukla anılarını anlattığı bir kitapta bu kanundan da kendisi söz etmiştir: “Film şirketleriyle yaptığım anlaşmalara koymak zorunda kaldığım maddelere daha sonra birileri ‘Şoray Kanunları’ diyerek katı ve iddialı bir anlam yüklemiş. Dolayısıyla, şahsıma atfen benim dışımda böyle bir durum gerçekleşti. Yıllardan beri de sürüyor. Zaman zaman günümüz sinemasının bazı genç oyuncularını kariyerlerinde oyuncu olarak seçtikleri tarzı ifade biçimi olarak, ‘Benim Türkan Şoray kanunlarım yoktur’ veya ‘vardır’ diyorlar. Aslında burada kastedilen sadece 6. madde...O da o yıllarda kaldı, bana artık özel bir anlam ifade etmiyor. İşte sözü çok edilen anlaşmalardaki şartlar şunlardı:

¹¹² Richard Dyer, “Heavenly bodies: film stars and society” (2000), **Film and Theory** içinde, Oxford, Blackwell Publishers, s.606.)’den akt: Ayla Kanbur, “Sinema tarihinde bir yönetmen ve oyuncu buluşması”, **Yıldız: Hülya Koçyiğit**, Ankara, Dost kitabevi yay., 2004, s.26-27.

¹¹³ Atilla Dorsay, “Neden Türkan Şoray”, **Sinema**, Kasım 1996, sayı 24, s.46-47.

- 1 – *Türkan Şoray film senaryolarını film çekim tarihinden en az bir ay önce beğenir.*
- 2 – *Türkan Şoray senaryoyu beğenmediği takdirde yeni senaryo verilecektir.*
- 3 – *Her senaryoda beğendi mutabakatı şarttır.*
- 4 – *Çekilecek filmin rejisörü ve baş erkek oyuncusu için Türkan Şoray'ın mutabakatı şarttır.*
- 5 – *Türkan Şoray adı jenerik, afiş, ilan ve sinema fenerlerinde başta ve tek olarak yazılacaktır.*
- 6 – *Filme öpüşme ve açık sahne olmayacaktır.*
- 7 – *Filmdeki modern giysiler Türkan Şoray'a, tarihsel olanlar ise şirkete aittir.*
- 8 – *Film çekimi İstanbul dahili olup Türkan Şoray İstanbul dışına çıkamaz.*
- 9 – *Çalışma saatleri sabah 8 ile 19 arasındadır.*
- 10 – *Pazar günleri Türkan Şoray çalışamaz.*
- 11 – *Filmin her oynadığı yerde 9. madde uygulanacaktır.*
- 12 – *Filmlerin seslendirmesinde Türkan Şoray'ın sesi için kendi mutabakatı şarttır.*
- 13 – *Şirket filmi kendi hesabına çeker. Eğer başka şirketle ortak yapıma gidilirse Türkan Şoray'ın mutabakatı şarttır.*
- 14 – *Film renkli ise Türkan Şoray'ın mutabakatı ile çekim günleri uzayabilir.*
- 15 – *Bu şartlara riayet etmeyen film şirketi 100 bin lira ödemeyi taahhüt eder.*
- 16 – *İhtilaf vukuunda merci mahkemeler İstanbul mahkemeleridir.*
- 17 – *Türkan Şoray şirketlerden film başına (...) lira alır.*
- 18 – *Türkan Şoray mecburi gecikmeleri on günden fazla beklemez.¹¹⁴*

¹¹⁴ Türkan Şoray, **Sinemam ve Ben**, İstanbul, NTV yay., 2012, s.57.

Star sisteminin dezavantajları da görülmüştür. Bir filmdeki maliyetler/ her türlü kalem düşük tutulmaya çalışılsa da hiçbir zaman başrol oyuncularının ücretinden taviz verilmemiştir. *“Türkiye’deki star sistemini ele aldığımız vakit bu konuma gelen oyuncuların filmlere katkılarının yanında zararlarını da belirtmemiz gerekmektedir. Bir yapımcının filminden maliyetini çıkarıp, para kazanabilmesi için seyircisi olan daha sonra yıldızı oynatması gerekmektedir. Bu durum bazı oyuncuların film sayılarının normallerin çok üstüne çıkmasına neden olmaktadır. Oyuncu da sürekli aynı karakterleri oynamak ve oyunu vermek durumunda kalmaktadır. Yıldız oyuncu oynatmak yapımcı için maliyet demektir. Bu nedenle de başka alanlarda kısıtlamalara gidilmesi ve gişeye uygun filmler yapılması şaşılacak bir durum olmamaktadır. 1965’e gelindiğinde “star sistemi” yapımcıları zorlamaya başlamıştır. Ayhan Işık 100 bin liraya çıkmıştır. Türkan Şoray ise 60 bin lira istemektedir. Bu durumda Türk sineması dramatizasyondan çok oyuncuyu göstermeye çalışan bir sinema haline gelmiştir. Konuyu anlatmak daha önemlidir. Derinliğine bir inceleme ya da karakterizasyon yoktur.”*¹¹⁵

Star sistemini Türk sinemasında ilk kez kendisinin başlattığını vurgulayan yönetmen Osman Fahri Seden, zaman içerisinde sistemin dezavantajlarını yaşadıklarını aktararak şunları söylemiştir: *“Türkiye’de star sistemini ben kurdum. Bunun bugün bilançosunu yaparsanız, sevap günah bilançosunu, o günahı ben işledim. Peki kurmasaydım ne olacaktı? Gene kurulacaktı. İlk ben yaptım, star sistemi denilen şeyi ben yaptım. Çok da başarılı oldum. Çok, çok, çok başarılı oldum. Ama star sistemi, evde kavanozda boğa yılanı yavrusu yetiştirmeye benziyor. O boğa yılanı zamanla büyüyor, büyüyor, önce senin kemiklerini kırıyor ve yutuyor; sonra daha da büyüyor, etrafına kötülük saçıyor; sonra daha da büyüyor ve kendi etini yiyiyor. Star sistemi bu.”*¹¹⁶

Türk sinemasının “Taçsız Kral” lakaplı oyuncusu Ayhan Işık, dönemine damgasını vurmuş çok önemli star isimlerden birisidir. Türk sinemasının “Clark Gable”ı da denilen Işık’la ilgili Osman Seden şunları anlatmıştır: *“Ayhan Işık’ın Türk sinema tarihinde çok önemli bir yeri vardır; O Türk sinemasına star sistemini getiren adamdır. Yeşilçam beylerine /ağalarına/prodüktörlerine başkaldırıp kendi kurallarını ve prensiplerini (Ayhan Işık Pazar günleri çalışmaz gibi) onlara kabul ettiren adamdır. Türk sinemasında star sistemi gerçek anlamıyla Ayhan Işık’ın gelişiyle başlar. Yaşamını ve*

¹¹⁵ Nigar Pösteki, **Fikret Hakan Eskimeyen Yeşilçamlı**, Kocaeli, Umuttepe yay., 2009, s.18.

¹¹⁶ Hakan Sonok, <https://sadibey.com/2013/07/13/bir-zamanlar-kraldi-ayhan-isik/#.WR5-N-vyg2w>.

oyunculugunu bu temellendirme üzerine kuran Türkiye'deki ilk oyuncudur. Star sistemi batıdan ithal edilmiştir, ancak Ayhan Işık Türk sineması için katıksız bir yerli malzemedir. Yani ne Muzaffer Tema gibi Alan Ladd, ne de Nazım İnan gibi Victor Mature'nın abartılı stilizasyonunu taşır hamurunda. Işık'ın abartısı yalnızca zaman zaman sol kaşını kaldırması, biraz da kasılmasıdır. Ne var ki birçok oyuncuda iğreti gibi duran bu tavır, Ayhan Işık'ta pek yadırganmaz. Çünkü Işık'ta kasılmışlık kişiliğinin ayrılmaz bir parçası ve ağırbaşlılığının bir simgesi haline gelmiştir.”¹¹⁷

Amerikalı oyuncu Clark Gable'a zaman zaman benzetilen Ayhan Işık'ın alameti farikası olarak görülen bıyıkları ile ilgili makale bile yazılmıştır: “Clark Gable'inkini andıran bu bıyık onun, Lütfi Akad'ın ilk filmlerindeki 'kanun kaçakçılığına zorlanmış oto tamircisi' rolleriyle birlikte düşünülmelidir. Ayhan Işık'ı küçük zenaatkarlıkla serbest meslek sahipliği arasında toplumsal olarak belirsiz ama emin bir yere oturtan oto tamirciliği bu bıyıkla da uyumludur; bıçkınlığı elden bırakmayan ama son hesaplaşmada kanuna ve polise saygılı bir mahalle delikanlısının 'muntazam' bıyığıdır bu. Aynı bıyığın 'ölçülü' erkeklik çağrışımları 50'lerle 60 başlarına kadar dayanmasını sağlayacak, Ayhan Işık'ın güldürü filmlerindeki tiplerine destek olacaktır.”¹¹⁸

Sinema eleştirmeni Erman Şener, Ayhan Işık'ın iyi oyunculukta iddiasını olmadığını savunarak, sinemaya kendisinin “oyunculuğu” meslek edindirdiğini, “yıldız sisteminin” kuruluşuna ön ayak olduğunu, 4 sıfırlı rakamlara bile varmayan ücretlerin onun zamanında 5 sifıra ulaştığını, isim meselesinin onun zamanında “mesele” olduğunu, “oyuncu kanunları”, “yıldızın dokunulmazlığı”, “şematik tiplere gidiş” mevzularının onunla başladığını aktarmıştır.¹¹⁹

Romantik komedi tipindeki salon filmlerinden ağdalı melodramlara, Bizanslılara karşı tek başına mücadele ettiği cengaver savaşıdan dürüst bir polise ve hatta iyi yürekli mafya babasına evrilen bir oyunculuk kariyerine sahip Cüneyt Arkın gerçek adı ile Fahrettin Cüreklidir (Cüneyt adını tiyatrocu Cüneyt Gökçer'den, Arkın soyadını ise Arkın yayıncılığın sahibi Ramazan Arkın'dan esinlenerek almıştır) starlık mertebesinin zirvesinde yer alan aktörlerden biri olmuştur: “Malkoçoğlu, Hacı Murad, Ringo Kid, Yüzbaşı Kemal, Kara Murat, Köroğlu, Battal Gazi,

¹¹⁷Hakan Sonok, <https://sadibey.com/2013/07/13/bir-zamanlar-kraldi-ayhan-isik/#.WR5-N-vyg2w>.

¹¹⁸Fatih Özgüven, “Küçük Yeşilçam Sözlüğü'nden-2-“, **Hürriyet Gösteri**, Aralık 1983, sayı 3, s.46.

¹¹⁹Erman Şener, **Yeşilçam ve Türk Sineması**, İstanbul, Kamera yay., 1969, s. 121.

Cemil, Melikşah, Alpago, Şahin... Aslında daha da çok var. Ama burada asıl dikkati çeken şey, bir oyuncunun sinemada bu kadar çok kahramanı birden omuzlayabilmesi. İşte sadece bu özelliğiyle bile, Cüneyt Arkin, Türk sinemasının en renkli kişiliklerinden biri. Sadece filmografisinin dökümü bile, bu rengarenkliğin açık göstergesi.”¹²⁰

Türk sinemasının önemli starlarından toplamda 320 filmi bulunan Cüneyt Arkin, piyasa koşullarına yönelik film yaptığı ve sahip olduğu standartlarla tecimsel bakış açısı taşıdığı nedeni ile eleştiriye de tabii tutulmuştur: “**Hollywood’un John Wayne’inin Yeşilçam’daki karşılığıdır Cüneyt Arkin. Onun gibi daha çok kahramanlık öyküleri anlatan tarihi filmlerle (Tabi Hollywood’un tarihi filmleri de westernlerdir) tanınmışlığı vardır ve hep o tipte filmlerde hatırı sayılır bir başarı göstermiştir. John Wayne siyasi iktidarların kendisini hep baş tacı tutmasına neden olacak kadar koyu bir Amerikan hayranı, koyu bir milliyetçidir, filmleri de o çizgiyi takip eder. Cüneyt Arkin da koyu bir Türk milliyetçisidir, filmleri de aynı minvalde şekillenmiştir. Ama onun dışında ne oyunculuğunu ne de sinemaya bakışını geliştirmiştir, tıpkı John Wayne gibi. Ve yine John Wayne gibi en iyi oyuncular sayılırken akıllara pek gelmez, kahramanlık filmleri dışındaki filmlerinin esamesi pek okunmaz...Oysaki bir Clint Eastwood olabilirdi, en azından Yeşilçam ölçeğinde. Clint Eastwood da yaklaşık aynı tarzda bir gelişim çizgisi izlemiştir. Westernler, sonra Kirli Harry’ler (Cüneyt Arkin da tarihi filmlerden sonra Cemil’lerle devam etmiştir)...”¹²¹Filmleri yurt dışında George Arkin, Lee Arkin, Steve Arkin olarak çıkan Cüneyt Arkin Bu eleştirilere karşın sinema izleyicisinin gözünde efsane olan yıldızlardan biri olmuştur.**

Greta Garbo için kullanılan “Unsterblicher Garbo” (Ölümsüz Garbo) deyimini Çetin A. Özkırım, Cahide Sonku için de söylemiştir: Ölümsüz Cahide.¹²² Bu tezde 1960’dan 1980’e kadar yirmi yıllık bir periyod incelense bile, Türk sinemasının ilk kadın starı kabul edilen Cahide Sonku’yu da unutmamak gerekir:

“Bizim kuşak Cahide’nin görkemli yıllarına yetişemedi... O dönemde Nevin Seval, Gülistan Güzey, Perihan Yanal gibi gerçekten güzel kadınlar egemendi sahneler... Cahide Sonku’ysa halkımızın öteden beri el üstünde tuttuğu ‘kaşı gözü

¹²⁰ Burak Göral, “Cüneyt Arkin Yeşilçam’ın Son Muhteşem Kahramanı”, **Sinema**, Temmuz 2006, s.96-97.

¹²¹ <http://sinematikiyesilcam.com/2012/12/yesilcamin-tarihi-filmlerinin-sifreleri-ve-cuneyt-arkin-fenomeni/> yazar : Ekrem Yaşar Pınarbaşı.

¹²² Agah Özgüç, **Cahide Sonku Peçete Kağıdındaki Anılar**, İstanbul, +1 Kitap, 2007, s.7.

yerinde, geniş kalçalı, halk tipi' güzellere hiç benzemiyordu. Dal gibiydi. Bal rengi yumuşacık saçlarıyla, ağır dalgın gözkapaklarıyla, ince kaşlarına birdenbire ve çok çarpıcı bir anlamla ters düşen dolgun, çocuksu dudaklarıyla, özellikle de gırtlığında karanlık dolamaçlar çizdikten sonra berraklaşan sesiyle bambaşka bir dünyanın insanı gibiydi. Greta Garbo gibi bir gizler kraliçesi... Serin bir dişiliği vardı, seyirciyle arasına uzaklık koyan, erişilmez bir dişilik. Sanırım bu uzaklık, yaşamla iç dünyası arasında da vardı. Zaman zaman canlanan oyunculuk tutkusunun ara sıra, içkinin sürekli olarak kapatabildiği bir boşluk."¹²³

İncelediğimiz dönem içerisinde star sisteminin etkin bir yer tuttuğunu söylemek gerekir. Bölgelerden gelen talep doğrultusunda yıldız isimlere film çektirilmesi, belirli senaryolar eşliğinde yapımcıların ve bazen de yönetmenlerin bu istekleri yerine getirdiği bilinmektedir. İleride ayrıntılı olarak bölge işletmecileri ve star sistemi arasındaki ilişki anlatılacaktır.

2.1.4. Türk Sinemasında Görünmeyen 'Star'lar: Seslendirme Sanatçıları

Türk sinemasında dublaja ayrı bir parantez açmak gerekmektedir. Star oyuncuların yanı sıra yardımcı oyuncuların da dublaj sanatçıları tarafından seslendirildiği görülmektedir. Bu durum sinemamızda oyuncuların –özellikle başrol oyuncularının – kendi sesleri ile bir kimlik oluşturamadıkları ve aynı kişilerin farklı oyuncuları defalarca seslendirmesi nedeniyle gerçek oyunlarını ortaya koyamadıkları gerekçesi ile eleştirilmiştir. İlk olarak Faruk Kenç'in yönettiği 1943 yapımı "Dertli Pınar" adlı filmde başlayan dublaj, sinemamızda etkin unsurlardan biri olarak yerini almıştır.

Dublajın üstadı "Stanley Laurel – Oliver Hardy" karakterlerini aynı anda konuşmasıyla belleklerde yerini alan Ferdi Tayfur, bir gün eşi Melek Tayfur'un rahatsızlanması sonucu çağırdığı kardeşi Adalet Cimcoz'un bu sektörde çalışmasını ve özellikle siyah beyaz filmlerde kadın oyuncuların sesi olmasını sağlamıştır. "Melek'in ilk dublaj yaptığı film, Doktor Moro'nun Adası'ydı. İkinci filmi, King Kong'du. Hastalandı. Ferdi Tayfur, Toprak Mahsulleri Ofisi'nde mütercim olarak çalışan kız kardeşi

¹²³Tomris,(s.b.) "Cahide Sonku Deyince", **Gösteri**, Nisan 1981, sayı 5, s.47.

Adalet Cimcoz'u önerdi. Ve bu rastlantı, Türk sinema tarihinin en usta dublaj sanatçılarından birisinin doğmasına neden oldu."¹²⁴

Sonraki yıllarda aralarında tiyatrocuların da olduğu çok ünlü sesler seyircilerin kulaklarında "mecburen" aynı tınıları bırakarak, oyuncuların da tek tip olduğu eleştirisine yol açmıştır: Abdurrahman Palay, Hayri Esen, Jeyan Mahfi Ayrıl, Nevin Akkaya, Toron Karacaoğlu, Sadettin Erbil, Cüneyt Türel, Pekcan Koşar, Alev Esen Koral, Gülen Kıpçak, Esen Günay, Tijen Par, Rıza Tüzün, Haldun Ergüvenç, Kemal Ergüvenç, Kamuran Usluer, Agah Hün, Timuçin Caymaz, Nedret Güvenç, Dinçer Çekmez, Zafer Önen ve daha bir çok seslendirme sanatçısı seyircilerin "visual=görsel" hafızalarında yer almış görünmektedir. Çok bilinen bir örnek sunmak gerekirse; Öztürk Serengil'in kulaklarda yer eden "nevi şahsına münhasır" bilinen sesi bile kendisine değil tiyatro sanatçısı Mücap Ofloğlu'na aittir.

Memduh Ün, bir çok ünlü jöne dublaj yapan ve hatta sesi onlarla özdeşleşen Abdurrahman Palay ile ilgili, seslendirdiği kişiliklerle örtüştüğünü, oyuncu ne oynamışsa onu yansıtıp zenginleştirdiğini, rolüne göre tonlayabilen, çok farklı biçemlerde konuşabilen, etki yaratmakta usta bir sanatçı olduğunu söylemiştir.¹²⁵

Kadın oyuncuların çoğunu seslendiren Jeyan Mahfi Ayrıl kendisine sorulan 'Ses de görüntü kadar önemli değil mi bir filmde?' sorusu üzerine "*Kesinlikle öyle. Görüntü mutlaka önemli ama, sesle o görüntüye can katıyorsunuz. Sonra özellikle yerli filmlerde dublaj sanatçısının çektiğini kimse çekmez. Filmin bütün kusurları sesle kapatılır*" diye yanıt vermiştir. Son derece zor ve kötü koşullarda, çoğunlukla havasız ve sigara dumanı altında bulunan seslendirme stüdyolarındaki kendisi gibi sanatçıların yaşadığı zorlukları da şöyle anlatmıştır: "*Maddi sorun başta geliyor. Bunun dışında insan her stüdyoda havalandırma olsun istiyor, dinlenme salonu istiyor ama yok bunlar. Çalıştığımız bazı yerler o kadar gayrisihhi ki. Sonra eskiden filmlerde konuşanların adı yazılırdı. Orhan Günşiray zamanından beri bu yazılmıyor. Nedeni de Orhan*

¹²⁴Soner Yalçın, "Kokain Tutkusunun Yok Ettiği Ünlü Karı Koca", **Hürriyet**, 24 Haziran 2007,'den akt.; Fikret Hakan, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, İnkılap kitabevi, 2008, s.263.

¹²⁵**Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor**, haz: Vadullah Taş, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 2009, s.68.

Günşiray'ın, kendini konuşan Hayri Esen için, 'oynayan benim, onun adı niye yazılıyor?' demesi. Bu haksızlık tabii.''¹²⁶

Tiyatro – sinema oyuncusu ve dublaj sanatçısı Kamuran Usluer'e aynı röportajda dublajın bir filmdeki yerinin sorulması ile ilgili soru üzerine şunları söylemiştir: *"Bence seslendirme, bir filmin yüzde 40'ıdır. Şimdi, televizyonda bir film seyrediyorsunuz ses düğmesini kapatın. Bu film ister Fellini'nin olsun, ister Visconti'nin olsun; sesi kapattığınız zaman bu şaheserden geriye ne kalır? Ses de görüntü kadar önemlidir diyorum ben.*''¹²⁷

Tiyatro oyuncusu ve seslendirme sanatçısı Pekcan Koşar, 'Yerli filmlerle televizyon filmlerinin dublajını karşılaştırır mısınız?' şeklinde bir soru üzerine şöyle konuşmuştur: *"Yerli filmlerde oyuncu daha ağır basar. Sesleri dublaj yönetmeni seçer ama, şu şunu konuşuyor diye belirlendiği için, zaten kimin kimi konuşacağı bellidir. Televizyonda da bu aynı şekilde yürüyor. Dublajcı arkadaş işini iyi biliyorsa, sesini oyuncunun karakterine göre değiştirebiliyorsa, aynı kişinin birçok kişiyi konuşması sakıncalı değildir. Bazıları var ki, kalıplaşmış bir sesleri var. Her tür filmde aynı sesle konuşur. Bu sakıncalı. Sesin oyuncuya uyması gerek. Dublajın ustalığı da sesin o kişiye elbise gibi giydirilebilmesi, oturmasındadır.*''¹²⁸

Yönetmen Feyzi Tuna da, filmlerde oyuncuları aynı dublaj sanatçılarının seslendirmesine değinmiştir: *"Fatma Girik'i, Türkan Şoray'ı, Filiz Akın'ı, Hülya Koçyiğit'i konuşan kadınlar bellidir. İki veya üç isimdi bunlar: Jeyan Mahfi Ayrıl, Adalet Cimcoz falan... Bunlara diyalekt yaptırdığın zaman son derece komik kaçıyor, çünkü gerçek ağızları o değil. Hepsi İstanbul kızlarıydı. İstendiği zaman özeniyorlardı; fakat bir türlü gerçek bir aksana dönüşmüyordu dilleri. Çok yapay bir şeye dönüşüyordu. Bundan rahatsız olduğum için aksanlı konuşturmak istemedim. Erkekleri de Hayri Esen'e ya da Abdurrahman Palay'a konuşturuyorduk. Diyalekt yaptıkları zaman komik bir diyalekt oluyordu yine.*''¹²⁹

¹²⁶ Nurcan Çakıroğlu, "Sesini Duyduklarımız", **Sanat Olayı**, Mayıs 1985, sayı 36, s. 65 – 66.

¹²⁷ a.g.e: 66.

¹²⁸ a.g.e: s.67

¹²⁹ Feyzi Tuna, **Her Film Bir İmtihandı**, editör: Dilara Balcı, İstanbul, Agora kitaplığı, 2013, s.170-171.

2.2. Sinemada Tür Kavramı ve 1960-1980 Yılları Arasında Türk Sinemasında Türler

2.2.1.Sinemada Tür Kavramı

Tür, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “içerik, biçim ve amaç yönünden özellik gösteren bir sanat çeşidi” olarak tanımlanmaktadır. Tür kavramı ilk kez eski Yunan’da kullanılmış, Aristo “Poetika” adlı eserinde tragedya türünün tanımını yapmıştır. Erol Mutlu’ya göre tür kavramı¹³⁰ “Tüm sanatsal faaliyetler için geçerli olan ve kabaca sanatsal etkinliklerin belli özelliklerine göre ayrıştırıldığı kategoriler” şeklinde tanımlanmıştır.

Abisel, sinemada türün, esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıktığını ifade etmiştir.”¹³¹

Tür filmlerinin çözümlenmesi ve eleştirideki kuramsal yaklaşımların günümüze kadar geçirdiği değişimi ve bugün varılan noktayı Nilgün Abisel şöyle açıklamaktadır: “Önce, Fransa’da ‘auteur’ kuramı yanhıları, filmsel anlatımın artık kalem gibi etkili bir araç olduğunu, filmin kendine özgü bir dili olduğunu ve bu dili kullanan ve bir yazar (auteur) gibi yaratıcı olan yönetmenin, tüm filmlerine damgasını vuran bir kişi olduğunu belirlediler. Kimin auteur olduğunun araştırılması, türün geleneklerine ve sınırlamalarına karşı özgün bir dünya görüşünü ve kendine ait bir biçemi devreye sokabilen yönetmenleri ortaya çıkarmak anlamına gelmiştir. Sonuç olarak, tür filmleri aracılığıyla da farklı, biricik yapıtların yaratılabileceği noktasına gelinmiştir.”¹³²

Her ülke sinemasının değişik türlerde, diğer ülke sinemalarından ayrı örnekler verdiği bilinmektedir. Nijat Özön film türlerini şu şekilde tanımlar: “Çeşitli yönlerden benzerlik gösteren, yapıları birbirini andıran, ortak nitelik özellik ve öğeler taşıyan sinema yapıtlarının kümelenendirilmesi”. Özön, buna göre on altı tür belirler: Belgesel, tarihsel,

¹³⁰Erol Mutlu, **Televizyonu Anlamak**, Ankara, Gündoğan yay., 1991, s.35.

¹³¹Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, Alan yay., İstanbul, 1995, s.22.

¹³²a.g.e: s.29.

biyografik, destan, kovboy, ağılatı (tragedya), dram, melodram, güldürü, müzikal, serüven, polisiye, korku, bilim – kurgu, soyut ve canlandırma (animasyon) ”¹³³

Stephen Neale de sınıflandırmasında on bir tür sıralamaktadır: “Komedi, dedektif, destan, fantezi – serüven, gangster, dehşet, melodram, müzikal, bilim – kurgu, gerilim ve western.”¹³⁴ Neale, türlerin her ne kadar sınıflandırılmış olsalar da yalnızca film grupları olmadıklarını, aynı zamanda ve eşit ölçüde seyircinin sinemaya beraberinde getirdiği ve seyretme süreci boyunca filmlerle etkileşime giren belirli beklentilerden de oluştuğunu eklemektedir. Neale türü oluşturan öğeleri, bir türün kurumsallaşması olarak görür: “Türler, seyircinin kuralları için çerçeveler çizerler; anlatı süreçlerine ve değişime tabii ama hiçbir zaman aşırıya gitmeyen ve istisnalara karşın kurallara aykırı düşmeyen oluşumlarıyla seyircinin beklentilerini kurumsallaştırırlar. Bir türün kurumsallaşması ise üç yolla gerçekleşir: İkonografi, sinematik anlatının teknik boyutları ve anlatı”.¹³⁵ Abisel de, tür filmlerinin özellikleri olarak; popüler olmaları, türün geleneklerine uygunluk, öykü, karakterler, ikonografi ve anlatının önemine değinir.”¹³⁶

2.2.2. 1960 – 1980 Arası Türk Sinemasında Türler

Türk Sineması çalışma kapsamında özellikle 1960 – 1970 ve 1970 – 1980 arası olarak ikiye bölünerek alınmıştır. 1970 ve 1980 arası dönemde sinemada erotizm ve şiddet teması yoğun bir biçimde işlenmiş, yurt dışından Türkiye’ye gelen filmlerde de sıklıkla kullanılan savunma ve dövüş sanatları, ülkede de karate filmlerinin üretilmesine etki eden önemli unsurlardan biri olmuştur. Benzer bir biçimde erotik filmlerin de üretimi aynı doğrultuda artış göstermiştir.

1970 – 1980 arası zaman diliminde şiddet ve özellikle erotik komedi olarak başlayıp erotik pornoya dek evrilen filmler sinema salonlarında yer bulmuştur. Dolayısı ile tür filmlerini incelerken bu düzlemde yer alan filmlere de bakmak gerekmektedir.

¹³³ Nijat Özön, **100 Soruda Sinema Sanatı**, İstanbul, Gerçek yayınevi, 1972, s.147.

¹³⁴ Stephen Neale, Ouestiones of Genre, **Screen**, Vol.31, No 1, Spring 1990, s.66-69’den akt: Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul, Alan yay., 1995, s.50.

¹³⁵ Stephen Neale, **Genre**, BFI, London, 1983, s.28’den akt: Nezih Erdoğan, **Seyirci ve Sinema**, Med Campus Proje yay., 1993, s.52.

¹³⁶ Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul, Alan yay., 1995, s.57.

Erotik filmler furyası o dönemde dünya sinemalarını da etkilemiştir. Fakat Batılı ülkeler seyircisinin karşısına pornografi ve seks tek alternatif olarak sunmamakta, kaliteli filmler üretmeyi de sürdürmekte idi. Ülkedeki duruma bakıldığında; Anadolu sinemaları da dahil olmak üzere yalnızca karate, sadizm ve seks filmleri iş yapmakta, Türk sineması bu dönemde az sayıdaki nitelikli filmle ayakta durma çabasına devam etmekte idi.

“1972-1973 sezonunda Türk sinemasına ‘karate’ filmleri egemen oldu...TV yayılmasını sürdürürken ‘çıkarcı yol’ arayanlar ilk iş olarak ‘karate’den medet umdular. Hemen her filmde, daha doğru bir deyişle çevrilen filmlerin %85’inde karate sahnelerine bol bol rastlanır oldu. İlk filmler, gerçekten ilgiyle karşılandı; TV gerçeğine karşın belirli gişe başarılarına ulaşıldı. Burada, sinemamızın bir özelliği ayan beyan ortaya çıkıyor. Yıllarca sinemamızda sorunun temeline inip gerçekçi çözüm yolları bulmak yerine ‘günü gün etme’, o günü ‘geçirtirme’ eğilimi ağır bastı hep. Bu kez de öyle oluyor, geçici olduğu besbelli bir ‘moda’ya kurtarıcı gözüyle bakılıyordu. Oysa bu, büyük bir hata idi. Çünkü modayı başlatan Hong – Kong filmleri de, aynı günlerde komşu sinemalarda gösteriliyordu. O türün meraklıları olağanüstü bir dinamizm taşıyan, akla gelmez sadik sahnelerle dopdolu ve çoğu sağlam bir kurguya dayanan bu filmleri yavaş tempolu yerli filmlere elbette yeğ tutacaklardı. Burada, ekonomideki ‘ikame malı’ kuralını hatırlatmakta fayda var: ‘Bir şeyin aslı varsa, sunisi tutmaz’. Karate filmleri, sadece dinamizm ve şiddete dayanıyordu.”¹³⁷

12 Mart 1971 muhtırasının ardından gelen süreçte kaos hızlanmış, sosyal ve ekonomik çöküş artmaya başlamıştır. Meclis hükümet kuramamakta, dünyadaki petrol sürümcemesi ile koşut benzin sıkıntısı hüküm sürmekte, şeker ve yağ kuyrukları uzamaktadır. Yalnızca siyasi alanda değil, gençler arasındaki kutuplaşma ve çatışma sokak aralarına dek inmiştir. “12 Mart 1971 ara rejimi sonrasında politik hayatta kutuplaşmalar hızlandı, gerilim arttı. Bu durum pratik mücadele yöntemlerinin önceden alışılmamış biçimler almasına yol açtı. Dolayısıyla dönem boyunca politik hayatın günlük hayat üzerindeki etkisi alabildiğince arttı”¹³⁸

¹³⁷Fikret Hakan, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, İnkılap yayınevi, 2008, s.522-523.

¹³⁸Murat Belge, **Türkiye’de Günlük Hayat – Cumhuriyet Dönemi Türkiye**, İstanbul, İletişim yay., 1985, s.844.

12 Mart 1971’de başlayıp 14 Ekim 1973’te yapılan seçimlere dek süren ve “12 Mart rejimi” olarak geçen dönem, çeşitli özellikleri ile tarihe adını yazdıracaktır. *“12 Mart rejimi, karşı devrimci güçlerin büyük fırsatlar yakaladığı bir dönem olmuş, 1961 Anayasası’na karşı olan çevreler, 27 Mayıs’ın sağladığı özgürlükleri kısıtlama olanağı bulmuşlardır. Bununla da yetinilmemiş, devrimci güçlerin tasfiyesine girişilerek, rejim sola kapatılmak istenmiştir. Ama bütün bunlara karşın, toplumun ilerici ve demokrat güçleri, 12 Mart’tan sonra uygulanan ‘parlamenter faşizm’e direnmesini bilmişler, geriye doğru zorlanan çarkı ileri çevirmek gücünü göstermişlerdir.”*¹³⁹

Ekonomik sıkıntıların yanı sıra düşünsel alanda kısıtlanan özgürlükler, kapatılan dergi, gazeteler, kitap yasakları, üniversitelerden bilim adamlarının uzaklaştırılması sürüp gitmekteyken Atilla Dorsay’a göre: *“Türk sinemasının hali ise daha içler acısıdır. Brezilya’dan Senegal’e, tüm dünya ülkelerinin uluslararası şenliklerde sesi duyulurken, Türk sineması hala çağdışı uyku haplarından başka birşey imal etmez. Toplumsal olayların patlayışlar halinde birbirini izlediği, tarihin en önemli değişimlerinden birini yaşayan Türkiye’de, sinema şimdilik tüm olanlara sırt çevirmiş, melodramlar, romantik masallar, Ringovari kavga döğüş filmleri anlatarak gününü geçirmektedir.”*¹⁴⁰

Gökhan Akçura, sinema üretiminin bir türlü gerçek anlamda rasyonelleşemediğini ve gerçek bir alt yapı kurulamadığını, 1970’den sonra, Türk Sineması’nın dayandığı seyirciyi oluşturan ailelerin, gerek terör ve artan pahalılık, gerekse televizyonun etkisiyle evine çekildiğini söylemektedir.¹⁴¹

“1970’li yılların sonu şiddetli bir krizle bitmesine rağmen, Türkiye’de çok büyük değişimler ortaya çıktı. İmalat sanayinde büyük çapta yeni kapasiteler yaratıldı, özel imalat sanayi hızla gelişti, özel banka sayısı arttı, tarımda önemli sıçramalar yapıldı. Ekonomide güçlü holdingler oluştu ve bunlar birçok alanda değişik üretim faaliyetlerinde kök saldı. 1970’ler petrol ithal eden ülkeler için şartları ağırlaştırırken, Türkiye’nin komşusu olan petrol üreticisi olan ülkelerde yeni imkanlar doğurmuştu. Hızla petrol gelirleri artan bu ülkeler ithalatlarını da arttırdı. Müteahhit Türk firmaları Ortadoğu ülkelerinde faaliyetlerini bu dönemde yoğunlaştırmışlar, bu pazarları bu dönemde yakından tanımaya başlamışlardır.

¹³⁹Server Tanilli, **Uygurlik Tarihi**, İstanbul, Çağdaş yay., 1996, s.435.

¹⁴⁰Atilla Dorsay, **Sinema ve Çağımız 2**, İstanbul, Hil yay., 1985, s.19.

¹⁴¹Gökhan Akçura, **Aile Boyu Sinema**, İstanbul, Yapı Kredi yay., 1965, s.65.

İşçilerle beraber Batı Avrupa'ya giden Türk Bankaları, müteahhitlerle beraber Ortadoğu'da da faaliyet göstermeye başladı. Türkiye ekonomisi, işçilerden sonra ilk kez bankacılık ve müteahhitlik hizmetleri ile dış dünyaya açılıyordu."¹⁴²

Amerika ve Batı ölçeğinde bir sektör olmayı başaramamış Türk sineması, 70'lerde yapım anlamında göreceli bir sayı artışı yaşadıysa da, bu durumun dönemin kendine has özelliklerinden kaynaklandığı söylenebilir. Sinema, kimi zaman yabancı sinema akımlarından öykünerek, kimi zaman edebiyat uyarlamaları ile, kimi zaman da deneme yanılma yöntemi ile kendine bir yol bulmaya çalışmıştır. 1970'li yıllarda sermayesi sağlam olan, planlı programlı ve uzun vadeli bir strateji geliştirilmiş olsa idi, kendine özgü bir karakteri olan ve çizgisi olan akımlar yaratılabilirdi. Kişisel, iyi niyetli, özverili çabalar sayesinde bazı filmler, dünya sineması arenasında kendini ifade etme olanağı bulmuştur.

"Yeşilçam, 1970'li yılların sonlarına doğru ekonomik güçlüklerle karşılaşır. Bunalımdan etkilenen yapım çarkları dönmez olunca sektörde çalışan pek çok insan işsiz kalır. Abisel, (Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara, İmge kitabevi, 1994) Yeşilçam'ı bu durgunluktan kurtaran mucizenin videonun yaygınlaşması olduğunu belirtiyor. İlk anda Avrupa'daki Türklere sonra da yurt içine pazarlamak üzere eldeki filmlerin gösterim hakkını satın alan video işletmecileri o güne dek hayatta kalabilmiş yapım firmalarının kendilerini toplamasını sağlar ve çark yeniden işlemeye başlar. Ancak bu kez avans verenler video dağıtım şirketleridir. Doğrudan video teknolojileriyle üretilen video filmlerin yapılmasıyla bir süre daha bu para kazanma yolu geçerli olur."¹⁴³

¹⁴²Gülten Kazgan, **Tanzimat'tan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi yay., 2002, s.119.

¹⁴³Onat Kutlar'a Armağan-Sinema Yazıları, yay. haz.: Seçil Büker, İstanbul, Doruk yay., 1997, s.36.

2.2.1.1.Melodram

Roman ve deneme yazarı, Michel Butor anlatıyı şöyle açıklamaktadır: ‘Anlatı, yazın alanını büyük ölçüde aşan bir olgudur; gerçeği kavramamızdaki temel oluşturuculardan biridir. Konuşulanları anlamaya başladığımız andan ölünceye dek, önce ailemizde, sonra okulda, daha sonra da çeşitli görüşme ve okumalarda, sürekli olarak anlatılarla çevrili yaşarız.’

Italo Calvino ise, anlatılarda olması gereken altı özellikten bahseder. Buna göre anlatılar: 1. Hafiflik, 2. Hızlılık, 3. Kesinlik, 4. Görünürlük, 5.Çokluk, 6. Yoğunluk ilkelerine bağlı olmalıdır.”¹⁴⁴

Zaman ve mekan kavramının bir araya getirilerek hikaye edilmesi olarak tanımlanabilen anlatının tanımlarını okumak gerekmektedir. “*Anlatı, iletişim olgusunun temel dokusunu oluşturur. İnsanlık tarihi kadar eski olan iletişim ile birlikte ortaya çıkan” anlatı”, dil gibi kültürü oluşturan başlıca unsurlardan biridir.*”¹⁴⁵ Başka bir tanımda da; “Anlatı; bütün dillerde, bütün kültürler, edebiyat ve gündelik yaşamda, geleneksel halkbilimde ve modern kitle iletişim araçlarında bulduğumuz bütünlüğün geniş bir yapısıdır”¹⁴⁶ denmektedir.

Anlatmak eyleminin bir sonucu olan anlatıda, iki temel bileşen bulunur: Anlatıcı ve hikaye. “*Anlatı, insanın temel gereksinimlerinden biri olan anlatmak eyleminin sonucudur ve okuyucunun amacı ise anlatıyı anlamaktır. Anlatı, insanların dünyayı anlamalarının yoludur. Dünya değiştikçe anlatının da değişmesi, bu diyalektik ilişkinin zorunlu yansımasıdır.*”¹⁴⁷

Yeşilçam öykülerindeki aşırı uçlarda iyi ya da kötü karakterlerle seyircinin filmin içine gömülebilme hali kolaylaşır. Ayşe Şasa, Yeşilçam Günlüğü’nde şöyle demektedir: “*Birey üstü sivri özellikler taşıyan kişiliklerin davranış ve eylemleri tipik birer*

¹⁴⁴Italo Calvino, **Amerika Dersleri**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can yay.,1991, s.40.

¹⁴⁵Nejdat Atabek, “Kuramcılara Göre ‘Anlatı’”, **Kurgu**, 1992, sayı 11, s.339.

¹⁴⁶Olivier Burgelin, “Yapısal Çözümleme ve Kitle İletişimi”, Çev. Neziha Erdoğan, **Kurgu**, Ekim 1981, sayı 4, s.77.

¹⁴⁷Enis Batur, “Anlatı Çözümlemesine Kuramsal Bir Yaklaşım”, **Dilbilim**, İ.Ü. Yabancı Diller Yüksek Okulu, Fransızca Bölümü Dergisi, 1979, sayı 4, s.133.

unsurdur. Tip, seyirciyi bireysellik üstü ve ortaklaşalık fikrine götürür. Tipik olanı görmek için yakınlaşmak ve mahrem alana sokulmak gerekmez. Zira tip, her insanda varolan mizaçlardan birine karşılık gelir; abartılı anlatımıyla da uzaktan da görülmeye müsait bir anlatım biçimi yaratır. Öyleyse tipik olanın temsile –biraz daha ileri giderek sinemaya – daha yakın durduğu söylenebilir. Tipte anlam ve nesne iç içedir. Vurgu görüntüdedir, anlam görüntüye bitişiktir. Oyun ve anlam arasına sokulan seyircide yorumda etkindir. Tipik olanda, dolayısıyla seyirlik oyun geleneğinde temsile bitişik tek bir anlamın hizmetinde sayısız yorum mümkündür.”¹⁴⁸

Abisel sinemanın Türkiye’de tek popüler kültür biçimi olduğu yıllarda, ekonomik koşulların gereği olarak ya da en azından talebi arttırmak amacıyla kadın seyirciye yönelik ‘erkek bakışı’nın dengesini taşıyan çok sayıda film yapılmış olduğunu vurgular.¹⁴⁹

Türk sinemasında ele aldığımız dönem içerisinde en çok işlenen tür olan melodram teriminin kökeni; eski Yunanca’da “şarkı”ya denk gelen “melos” kelimesidir. 19. Yüzyıl dramasındaki müzikal oyunlara verilen isim olan melodram “*Temelde komedi ve trajedinin bir karışımıdır. Bir yandan karakterler ‘fars’ a varacak kadar katıksız duygusal olmaya zorlanırken, bir yandan da şiddet ve entrikaya varan duygusal etkileri de ifade ettikleri gözlemlenir. Bu nedenledir ki, melodramda gerçeklik eksiktir.*”¹⁵⁰

(1) Genel anlamda: Aksiyonu ya da duygusal etkiyi güçlendirmek üzere konuşma ve sözün, ona eşlik eden müzikle birleştiği anlatım türü (2) Acıklı rastlantılarla gerilimin yaratıldığı, aşırı acıklı anlatımlara başvurularak, kolay etki yaratmaya yönelik, duygusallığı arttırıcı romantik müzikle beslenen; ciddiyet tasladığı kadar yüzeyde kalan ve yapay karakterlere dayanan, popüler oyunlar için kullanılan terim.¹⁵¹

Film türleri içerisinde melodram, saptanması en kolay, buna karşılık tanımlanması en güç anlatım biçimidir; farklı tür ve sanat formlarından oluşan bir tür olarak tanımlanır. Marksist sinema kuramcısı Wylle Sypher’e göre; “*Melodram, adı*

¹⁴⁸ Ayşe Şasa, **Yeşilçam Günlüğü**, İstanbul, Gelenek yay., 1998, s.42.

¹⁴⁹ Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, İmge kitabevi, 1994, s.126- 127.

¹⁵⁰ Başak Şenova, “Yeşilçam melodramında baştan çıkarma”, **25.Kare**, İstanbul, 1997, sayı 20, s.25.

¹⁵¹ Aziz Çalışlar, **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, İstanbul, May yay., 1980, s. 200.

*kötüye çıkmış bir burjuva estetiğidir. Melodram güçsüzden yanadır; temelde sanayi kollarında çalışan işçi sınıfının eğlencesi ve konuşmasına izin verilmeyenlerin farklı bir ifade yoluna dayanan sesidir.*¹⁵²

Melodramın oluşum sürecine bakarken, 1923 yılından itibaren Türk toplumunda yaşanan sosyo – ekonomik yapıdaki değişimi incelemek gerekmektedir. Cumhuriyet’in ilan edilmesiyle birlikte, ekonomi kısmi olarak liberalleşerek, 1950’li yıllara kadar bir canlanma yaşamıştır ve hükümet, artan endüstriyellemeye koşut olarak Batı kapitalizmine kendini uyarlamıştır. Bu şekilde bir gelişme de beraberinde kentleşme ve göçün etkisiyle oluşan sorunların neticesinde kendi kimliğini tanımlama gücü çeken ve geleneksel değerlerinden kopan göçmenlerin yaşadığı sorunların anlatıldığı yeni bir sinema dili ortaya çıkmıştır. Bu altyapı ve göçmenlerin kültürel donanımı, Yeşilçam’da melodramın anlatımına önemli bir işlevsellik kazandırmıştır.

*“Yeşilçam melodramlarında, nedenselliğe dayalı olarak birbirini izleyen olayların sürelerinin açık biçimde belirtilmemesi, zamanın geçişinin, saçların kırılması, çocukların büyümesi gibi dolaylı yollarla ima edilişi, zaman kurgusuna ilişkin temel uyulaşımardandır. Bu filmlerin masalsı özellikleri sürelerin ayrıntılı biçimde belirtilmesini gerektirmez; tam tersine önemli olan, sevgililerin kavuşamamasına ya da ayrılmalarına neden olan çeşitli engeller, ‘kötü’ karakterlerin hazırladığı tuzaklar, yanlış anla(şıl)malar ve bunların nasıl çözüleceğine yönelik merakın uyandırılmasıdır. Dolayısıyla bu filmlerde kişilerin davranışları ve eylemleri öne çıkar.”*¹⁵³ Schatz’a göre ise melodram; *“Merkezde baskıcı ve eşitlikçi toplumsal koşulların kurbanlaştırdığı erdemli bir bireyin (genellikle bir kadın) ya da bir çiftin (genellikle sevgililer) çizildiği ve çatışmanın belirgin olarak evlilik, mesleki başarı ve çekirdek aileyle çözümlendiği bir anlatıdır.”*

Önceleri senaryo yazıp oyunculuk yapan Gürses, kendi romanı ‘Kara Efe’yi senaryolaştırarak ilk filmi Zeynep’in Gözyaşları (1952) ile yönetmenliğe başlamıştır.¹⁵⁴ Türk sinemasında ağdalı melodramın öncüsü olan ve “Tam bir Gürses filmi” gibi yakıştırmalara maruz kalan senarist – yönetmen, Hitchcockvari bir

¹⁵² Aslı Tunç, “Soğuk savaşa gözyaşı panzeri”, 25.Kare, İstanbul, 1996, sayı 14, s.41-42.

¹⁵³ Nilgün Abisel, vd.:Çok Tuhaf Çok Tanıdık, İstanbul, Metis yay., 2005, s.105.

¹⁵⁴ Orhan Ünser, Resimden Görüntüye, İstanbul, Es yay., 2004, s.115.

yaklaşımına yönettiği filmlerde oynamayı tercih etmiştir: “İlk filminden itibaren hemen hemen tüm filmlerinde oyuncu olarak yer almıştır. Oyuncululuğun kendisi için bir hastalık olduğuna ve her yönetmenin aynı zamanda oyuncu olması gerektiğine inanan sanatçı, kendisiyle yapılan bir röportajda ‘Oynamayan, oynatamaz,’ diyerek oyuncululuğun gücünü vurguladı. Filmlerine bakarsanız; okul müdürü de olmuştur, polis de muhtar da olmuştur, belediye başkanı da, bakkal, hakim, ağa, din adamı, başbakan da.”¹⁵⁵

Zaman zaman primitif olmakla eleştirilen Gürses, fazlasıyla ‘kaderci’ ve ‘kötümser’ davranmakla da şablonların yönetmeni olduğu iddialarını doğrular nitelikte davranmıştır. “Tüm bu aşırılığın rağmen Gürses, ister köy filmlerinde, ister kasaba veya büyük kent filmlerinde, halka yakın kalmasını biliyor, bildiği insanı anlatma çabasında çünkü ezilmiş, kavrulmuş, kaderin elinde oyuncağa, nesneye dönen, kaderinden kaçamayan, kurtulamayan, umutsuz bir insanı, edindiği kaynaklar ne olursa olsun. Gürses’in evreninde gözyaşsız günah olmaz, kişi kahpeleşir, canavarlaşır, talihine küstüp çaresizlikten katil olur, ezilince bir iyi ezilir, patlamasına dek, ve ezilmiş kişilerin patlaması korkunç olur, insafsız ve ölçsüz.”¹⁵⁶

Vedat Örfi Bengü ise, Mısır ve Fransa’da yaşadıkdan sonra 1931’de Türkiye’ye döner. “Vedat Örfi Bengü’nün, Türk sinemasıyla yoğun ilişkileri, yurda dönüş yaptıktan bir süre sonra başlar. Önce Anadolu bölgelerindeki tiyatro turneleri, sinema oyuncululuğu ve yönetmenliğini yaptığı filmler. Bengü’nün bir ilginç yanı, Fransa’da öğrendiklerini Mısır’a, kurucusu olduğu Mısır sinemasında öğrendiklerini de Türkiye’ye taşımasıdır. Türkiye’ye getirdikleri, ‘melodram sineması’nın en kötü, düzeysiz ve ilk örnekleridir. Mısır sinemasının bir uzantısı gibidir. O yıllarda ‘arabesk’ diye bir tanımlama yoktur, ama Bengü’nün filmlerinde bu tanıma uygun yansımalar görülür. Bu anlamda Bengü, ‘gizli arabesk’in öncülerinden ilki sayılır.”¹⁵⁷

“Melodram sinemanın kitleleşmesiyle etkisini artırırken, çeşitli alt türlerini de oluşturmaya başlar; köy melodramları, polisiye melodramlar (Osman Seden’in 1955 tarihli Kanlarıyla Ödediler filmi gibi), aile melodramları gibi. 1960’larda iyice gelişen tür, yeni yüzleri de sinemaya armağan eder. Bu nedenle, melodramların gelişimi, aynı zamanda yıldız olgusuyla yakından ilişkilidir. Melodramlar asıl

¹⁵⁵ <http://www.biyografi.info/kisi/muharrem-gurses>

¹⁵⁶ Giovanni Scognamiglio, “Türk Sinemasında Köy Filmleri-1, **Yedinci Sanat**, Haziran 1973, sayı 4, s.8-14.

¹⁵⁷ Agah Özgüç, **Türk Sinemasının Marjinaleri ve Orjinalleri**, İstanbul, Horizon Int., 2013, s.142.

etkisini halkın yoğun olarak sinemaya gitmeye başladığı 1960'lı yıllardan itibaren gösterir. Buna karşılık film üretimi de, filmlerden alınan belediye resminin kaldırılmasıyla artmıştır. Kar etme amacı yapımcıları halkın benimsediği türden filmler yapmaya iterken, en çok da melodram filmleri yapılır.”¹⁵⁸

Oğuz Adanır Türkiye’de üretilen melodramların konu, öykü ve kişiliklerinden çok, dramatik yapılarının özgünlüğünden söz etmenin mümkün olduğunu söylemektedir.¹⁵⁹

“Türk sineması seyirciye bağlı olarak üç döneme ayrılabilir; sinema öncesi seyircisi, 60’lı ve 70’li yıllarda Yeşilçam seyircisi ve 80’li yıllardan sonra yeni Türk sinemasının seyircisi. Yazar ilk kategoride geleneksel performans sanatları olan Karagöz, meddah ve ortaoyunu gibi temsili sanatları ele alır ve bunlardaki anlatımın yanılsamacı olmayan (non – illusionist) doğasına dikkat çeker. Bu da yabancılaştırma etkisi nedeniyle seyircinin anlatıyla özdeşleşmesini kırar.”¹⁶⁰

Türk sinemasını uzun yıllar bölge işletmecileri finanse etmiştir. İleride anlatacağımız “Bölge İşletmeciliği”nin üzerinde durduğu ve özellikle talep ettiği tür filmleri bulunmaktadır. Bunların başında melodram türündeki filmler gelmektedir. Star sistemine dayalı Türk sinemasında ünlü oyuncuların yer aldığı filmler, isimleri ile istenmiş ve seyircinin beklentisi bu yönde tutulmuştur.

“Kim ne derse desin, genel görünümüyle Türk sineması melodramatik bir romandır. Asıl nostaljisini de bir kez daha vurgulamak gerekirse, bu melodramatik yapıda bulmuştur. Kimbilir kaç senaryoya imza atan Bülent Oran’ın şu saptayımını anmadan geçemeyeceğim: Esat Mahmut’un Türkçesine değinen sanatçı, bu yazarımızın ‘Onu vuracaksın...’ yerine, ‘Bir tabanca kurşunuyla onu vuracaksın...’ dediğini belirtmişti. İşte o ‘bir tabanca kurşunuyla’ vurmak pekiştirmesi,

¹⁵⁸Hasan Akbulut, **Kadına Melodram Yakışır**, İstanbul, Bağlam yay., 2008, s.99.

¹⁵⁹ Oğuz Adanır, **İlkel Toplumdan Melodramdan Evrenine**, İstanbul, Hayalperest yayınevi, 2012, s.56.

¹⁶⁰**Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**, yay. haz.: Deniz Derman, “Üç Seyirci: Popüler eğlence biçimlerinin alımlanması üzerine notlar”, İstanbul, Bağlam yay., 2001, s.219.

hayatımızdan sinemamızın anlatım diline de sığramıştır. İyi ki de sığramıştır. Burada, bütün bu romanda melodram, bize özgü gerçeklik arayışını da simgeler.”¹⁶¹
“Ancak masalsı özellikleriyle Yeşilçam melodramları, her ne kadar geleneksel öğelerden yararlanarak kitlelerle organik bir bağ kurmuşsa da, bu ilişki manipülatif bir nitelikte olmuş; işlevsel açıdan Doğu masal geleneğini sürdürmüştür. ‘Şark masalı uzun ve lezzetli bir kaçıştır’ demektedir Tanpınar.”¹⁶² ”¹⁶³

2.2.1.2. Erotik Sinema

Sinema sanatında, cinsellik ve şiddet olgularının başlangıcından bugüne dek çoğu filmde kullanıldığını görülmektedir. Yönetmenin bu iki olguyu algılayış ve işleyiş biçimi; en az yaşadığı toplumun bu içgüdüleri algılayış ve düzenleyiş biçimi kadar önemlidir.

Şiddet ve cinsellik olguları evrensel olgular olmakla birlikte; kültürler, coğrafyalar değiştikçe toplumlar arası, bu toplumlar içerisinde yaşayan bireyler açısından kişiler arası farklılıklar göstermektedir. Şiddet ve cinsellik olguları içgüdüsel olmasına karşın aynı zamanda öğrenilebilen birer olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal değerler şiddetin ve cinselliğin ne koşullarda ve ne şekillerde ortaya çıkabileceğini ya da yasaklanabileceğini belirlemektedir.

“Filmler üretildikleri ülkelerin toplumsal yaşamları ile ilgili bilgiler iletirken “dramları” anlatılan bireylerin psikolojik yapılarına dair bilgiler de iletilmektedir. Bu nedenle komedi, macera, tarihi, melodram, dram, trajedi ve bunun gibi farklı türlerde üretilen filmlerde dramı yaratan kişilerin belirgin ya da örtülü cinsellik ve şiddet içeren davranışları ve düşünceleri karşımıza çıkmaktadır. Filmlerde karakterler var oldukça, çelişkiler ve gerilimler var olmakta ve böylece yaratılan bu kişilerin “içgüdüleri” ve “karşı değer”leri devreye girmektedir. Diğer bir anlamda bu olguların kendileri tüm toplumlarda evrensel,

¹⁶¹Selim İleri, “Genel görünümüyle Türk sineması melodramatik bir romandır”, **Milliyet Sanat**, 1 Ağustos 1983, sayı 77, s. 5.

¹⁶²Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, haz.: Zeynep Keriman, İstanbul, Dergah yay., 1999, s.60.

¹⁶³“Başlangıcından 1970’ye Türkiye Sineması ve Yazın İlişkisi”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, yazar: Süreyya Çakır, Bahar-Yaz 2004, sayı 15, s.58.

işleyiş biçimleri ise ulusal olmaktadır. Konularda benzerliklerin ve ayrılıkların çoklukla karşımıza çıkmasının bir nedeni de budur.”¹⁶⁴

Sinema sanatı cinsellik ve şiddet olgularını ilk filmlerden itibaren gündeme getirmektedir. Sinemada cinsellik denildiğinde akla gelen ilk düşüncenin cinsel iletimde bulunan kişiler, davranışlar, cinsel çekimin yaratıldığı sahnelerin olması, ister istemez sinemada cinsellik konulu çalışmaları bu ekseninde toplamaktadır. Cinsellik imgesi olan kadın ve erkek oyuncuların oyunculuk yaptığı dönemler, ülkeler; o dönemler ve o ülkelerin yapıları, dönemler ve coğrafyalar arasında “seks sembolü” imgesinin değişmesi ve toplumlarda cinsellik ile ilgili yapısal değişimleri sinemada cinsellik olgusunun anlaşılması açısından önem taşımaktadır. Bu anlamda sinemada cinsellik olgusu vizyonda görünen oyuncuların kimlik ve davranışlarından öte, daha karmaşık ve derin bir yapıya bürünmektedir.

“Yirminci yüzyıl değişim çağı olarak nitelendirilmektedir. Teknolojik ve bilimsel alanlardaki hızlı gelişme, siyasal ve ekonomik anlamda hızla değişen ülkelerin yapıları aynı zamanda iki büyük dünya savaşıyla birlikte dünya haritasında oluşan değişiklikler, bu savaşların getirdiği büyük yok oluşlarla birlikte yeni kurulan devletler, yönetim biçimleri ve yeniden daha hızlı bir biçimde oluşan sanayi ve kentler, sinema, televizyon ve günümüzde internet aracılığıyla iletişim ve haber alma organlarında büyük ilerleme, kazanılan çeşitli haklar, adalet, sağlık ve eğitim alanındaki gelişmeler çok devinden bir yüzyılın içerisinde gerçekleştirilen bazı oluşumlardır. Bu açıdan cinselliğin algılanış ve sunuş biçimi hızla değişmektedir. İnsanın var olduğu günden bu yana yaşamını sürdürmesini sağlayan bu içgüdünün, üzerindeki yasakların sorgulandığı bir yüzyılda bu değişim kaçınılmaz olarak karşımıza çıkmaktadır. Üremeye yönelik (kadın – erkek arasında) veya üreme niteliğinden yoksun (çeşitli cinsel sapmalar) cinsel davranışların dürtüsel, psikolojik,

¹⁶⁴ Özlem Havuzlu, **Türk sinemasında şiddet ve cinsellik olgularının işleniş biçimi ve bu olguların Türk toplumuna etkileri**, MSÜ, Sos.Bil.Ens.,Sinema-TV Ana Sanat Dalı, Sinema-TV Prog., Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2001, s. 22.

toplumsal aktarımlarla ilişkili olduğu göz önüne alınarak tanımlandığında sinema alanında cinselliğin ele alınışı karmaşık bir içerik taşımaktadır.”¹⁶⁵

Fransızca kökene sahip erotik sözcüğü Türk Dil Kurumu'na göre; “1. [sıfat] Aşkla ilgili olan, aşkı anlatan, kösnül, erosal, şehevi, şehvani 2. Cinsel aşkla, cinsiyetle ilişkisi olan, kösnül, erosal” olarak tarif edilmektedir.

“Erotik filmler de, eğlence sanayiinin bütün öteki ürünleri gibi, yapıldıkları yılların sosyal koşullarının ve kolektif psikolojisinin birer aynasıdır. Erotik sinema ve onun alt türleri olan seks ve porno filmleri, sansürle ve toplumun püritan – babaerkil baskısı ile mücadele ede ede, sayısız ifade yolları bulmuşlardır. Zaman zaman salt metaforlarla ve göstergelerle erotiği "ima" ederken, zaman zaman toplumun artan hoşgörüsü oranında erotiğin doğrudan gösterimi yoluna gitmişlerdir. Erotik film, bu yönüyle kültürün ve popüler kültürün sinema alanındaki en muhalif türüdür. Bu muhalifliğin niteliği ve dozajı bizi popüler kültür üzerinde bir kez daha düşünmeye çağırmaktadır. Öte yandan kadının son yüzyıldaki özgürleşme taleplerinin doğrudan bu sinemaya yansıyış biçimi, yerleşik kadın-erkek rollerinin ekonomik, sayısal ve kültürel alan ile bağlantılarını netleştirmek bakımından da ayrı bir önem taşımaktadır.”¹⁶⁶

Altmışların sonları tüm dünyayı kasıp kavurmaya başlayan özgürlük akımları dünyanın çehresini değiştirmeye başlamıştı. A.B.D.'de çiçek çocukları olarak tabir edilen kesim, Avrupa'da Beatles müzik grupları simgesel düzeyde etkin konumda idi. Bu özgürlük akımından sinema da kendi nasibini alırken, yapımcılar bu özgürlükleri yeni bir rant alanı olarak kullanmak adına erotizm ve pornografi olarak insanlara sunmuştur.

“Altmışlar ve yetmişler boyunca Avrupalı korku sinemacıları tamamen çıldırması gibiydi. Erotizm ve dehşeti iç içe katarak yeni bir sinema türü oluşturuyor ve giderek daha da müstehcenleşmeye başlıyorlardı. Son derece başarılı olan bu çarpıcı

¹⁶⁵ Özlem Havuzlu, **Türk sinemasında şiddet ve cinsellik olgularının işleniş biçimi ve bu olguların Türk toplumuna etkileri**, MSÜ, Sos.Bil.Ens.,Sinema-TV Ana Sanat Dalı, Sinema-TV Prog., Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2001, s. 24.

¹⁶⁶ Bernhard Roloff:<http://kitap.antoloji.com/kitap.asp?kitap=206447>.

karışım, İngiltere ve ABD gibi ülkeleri vurduğunda dehşetengiz bir tekinsizlik dalgası yaratacaktı. Cinsellik içeren daha önceki Avrupa filmlerinin aksine bunlar pazara 'sanat' kisvesi altında sunulamazdı; bunun için fazlasıyla acayip ve saygınlıktan uzaktılar. Sonuç olarak içlerinden çoğu sansür mekanizmasına takılırken en önemli sahneleri de makaslanarak sansür odalarının zeminine saçılıyordu.”¹⁶⁷

Türk sineması da bu değişimden nasibini alarak yeni furyanın etkisi altına girmiş; önceleri erotik komedi olarak masum bir şekilde başlayan ilk denemeler, zamanla hard pornoya dek varmıştır. 1970’li yıllarda B tipi adı verilen çok sayıda bu tür film çekilmiş, yurtdışından getirilen seks filmleri de zamanla filmlerin içerisine yerleştirilmeye başlanmıştır. Fantastik ve çizgi roman uyarlamalarının da B tipi sayıldığı bu filmler, belirli kartelleşmeyi aşamayan ve sektörde kendisine yer bulamayan bazı yapımcı ve yönetmenleri de aynı kulvarda film üretmeye yöneltmiştir.

En fazla değişik türde filmin yapıldığı dönem olma özelliğine sahip olan 70’li yıllar, yıllar sonra “Erotik Türk Sineması” adı altında incelenmeye alınmıştır. Gerek TRT’ (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) nin yayın hayatına başlaması ve seyircinin burada kendine yeni bir dünya bulması, gerekse de sokaktaki terör olaylarından kaçmak istemesi sebebi ile sinema salonlarında gösterilen bu filmlerin asıl alıcısı lümpen tabir edilen genç, çoğunlukla işsiz erkek izleyici olmuştur. Leyla Sayar, Nur Ay, Arzu Okay, Meltem Işık, Zerrin Egeliler, Mine Mutlu, Feri Cansel, Zerrin Doğan, Ceyda Karahan gibi bugün için neredeyse unutulmaya yüz tutmuş bu oyuncular, o filmlerin belli başlı aktrisleri arasındadır.

“Bir dönemde cinsellik tümüyle sinemamızdan dışlanmıştı. Cinsellik konusunda tutucu bir bakış açısına sahip bir toplum, bu konuda yürekli, açık bir yaklaşımı onaylamamış, tipik bir Doğu sahteciliğiyle onca önemli bu sorunu bilmezlikten, görmezlikten gelmek, filmlerdeki tüm ilişkileri, aşkları cinsellikten soyutlayarak göstermek yolunu seçmişti. Toplumun en katı ve tutucu yanlarını somuta uygulamak gibi tarihsel(!) bir misyonla kendisini yükümlü sayan sansür

167 Pete Tombs, **Avrupa Seks ve Korku Sineması**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2005, s.7.

kurulumuz da, filmlerimizdeki cinselliği sıkı bir denetim altında tutmayı unutmamıştı. Batı'da 60'larda başlayıp bize özellikle 70'lerin ikinci yarısında sıçrayan seks filmleri furyası ise, sağlıklı, dengeli, estetik bir cinsellik ve erotizm dönemi yaşanmadan birdenbire 'açılıp saçılivermenin' kaçınılmaz sonucu olarak da bir yığın bayağı, adi, giderek iğrenç sözüm ona filmin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştı.”¹⁶⁸

Türk Sinemasındaki erotizm, dönem yönetmenlerinin Amerikan ve Avrupa sinemalarından etkilenmeleri ile başlamıştır. Bu tür filmlerin gişe başarısı ve yapımcılara getirdiği düşük maliyet hızla yayılmasını sağlamıştır.

“Yeşilçam'da film sektöründe film sayısı azalmaya başladı. Arz –talep derken, sinemalar kapanmaya başladı, aile çıkmamaya başladı. Ya da benim de içinde bulunduğum seks komedi türündeki filmlerin dahli vardır bunda. Bu sefer televizyon kanalları açılmaya başlanınca... Şimdi çıkın bakın kameraman, montajcılar, stüdyolar, dublaj stüdyoları, bunlar çok önemli. Aktörler, oyuncular duyduğum paralar var. Ben söylüyorum tiyatrodan para falan kazanılmaz. O bir güzelliğin devamını getirmek için yapılır, o bir keyiftir. Ben orada beyazlanıyorum, aklanıyorum. Onun için, o film sayıları azaldığı için... Geleliyordu, seyirci de gelmiyordu. Televizyon başladığı zaman millet evden çıkmamaya başladı, sinemaya gitmemeye başladı. Nasıl olacak, yapımcılar para yatırmamaya, film çekmemeye başladılar. Çünkü geri dönmüyor ki. Maliyetler çok arttığı için büyük paralar bunlar, insanlar yatıramıyordu.”¹⁶⁹

1970'li yıllarda televizyonun gündelik hayata girmesi, ilk zamanlarda sinemayı olumsuz olarak etkilememiş, hatta bu dönemde yeni sinema salonları da açılmıştır. Bölge işletmecilerinin yapımcılarla işbirliği yapması, yapımcıların da büyük şehirlerdeki sinema salonlarını “ayak sistemi” denilen sisteme göre bölüşmesi, ham filmlerin maliyetleri, nitelikli ve pahalı yabancı film yerine ucuz avantür, seks, macera ve karate filmlerinin getirilmesi gibi etkenler sonucunda, küçük ölçekli yapımcılar da benzer filmler yapmaya yönelmişlerdir. “1970'li yıllar Türk Sineması

¹⁶⁸ Atilla Dorsay, Sinemamızda ‘Yeni Cinsellik’ ve ‘Özgür Kadın’ Tipi, **Hürriyet Gösteri**, Aralık 1984, sayı 49, s.56-57.

¹⁶⁹ Bülent Kayabaş ile 24.05.2011 tarihinde yapılan görüşme.

için ilginç bir dönemdir. Bir yanda Yılmaz Güney'in Umut filmi ile başlayan gerçekçi (ve belli bir kesime hitap eden) filmleri vardır... Diğer yandan, (sinemanın klasik seyircisi toplumsal çalkantılar, ekonomik bozukluk, televizyonun etkisi gibi nedenlerle sinemadan uzaklaştığı için ticari sinemacıların, yapımcıların çözüm yolu olarak buldukları) seks filmleri salonları kaplamıştır."¹⁷⁰

"1974 yılında sinemamız, seks filmlerinin altın çağını yaşadı. Japon sinemasının Wang Yu'lu karate filmleri ile, İtalyan Sinemasının Lando Buzzanca'lı seks komedileri sinema önlerinde kuyruklar oluştururken, Türk filmlerinin oynadığı sinemalar ise sinek avlıyordu. Türk Sinemasının krize girdiği bu dönemde yapımcılar, "Civciv Çıkacak Kuş Çıkacak" gibi bayağı seks filmlerine kaymak zorunda kaldılar. Böylece Yeşilçamda ilk kez 60-70 metrelik parçalar halinde Porno filmleri çekilmeye başlanmıştı. Seks filmleri aralarına yerleştirilen bu Porno parçalarına "Blok-seks" adı veriliyordu. Bu parçaların Porno oyuncularını da figüranlardı. Ayşen Selvi, Nilgün Ceylan, Banu Meral, Funda Gürkan Porno sinemasının ilkleriydiler."¹⁷¹

Pornografi, erotizm ve avantür sinemanın yükselişe geçtiği bu dönem, bu tür filmleri oynatanlar başta Beyoğlu'nda "Alkazar, Rüya ve Lüks", Aksaray'da ise "Güneş" sinemalarını sayılabilir. Erotik filmlere yönelen Yeşilçam Sineması ömrünü bir nebze uzatmış olsa da bu yöntem çabası kalmış, ancak daha sonraki dönemlerde cinselliğe karşı sergilenen daha çağdaş ve uygar yaklaşımla, konunun ele alınmasına ve yorumlamasına olanak sağlamıştır.

Erotik sinemanın sinema sektöründeki yapılanması, çok sayıda başrol oynamış olan genç kızlar gibi, macera filmlerinde boy göstermiş ve bir ölçüde soyunan kadın oyuncularını da bünyesine katmıştır. Bazı sinema ve tiyatro oyuncularını da bu furyaya katılmak durumunda kalmışlar, furyanın bitmesi sonucu bir kısmı kaybolurken, bir kısmı da küçük ölçekli rollerle sinemada kendine yer bulmayı sürdürmüştür.

¹⁷⁰Şükran Kuyucak Esen, **Türk Sinemasında Kilometre Taşları**, İstanbul, NAOS yay., 2002, s.37.

¹⁷¹Ş.104. Agah Özgüç, **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**, İstanbul, Antrakt yay., 2006, s.194.

Sinemaya “masum kız” rolleriyle başlayıp erotik komedi filmlerle kariyerine devam eden oyuncu Arzu Okay “70’lerin başından itibaren filmlerin erotizm dozunun sürekli artmasını ve en sonunda bu filmlerin sektörde egemenlik kurmasını neye bağlıyorsunuz?” sorusuna verdiği cevapta: *“O dönemde hiçbir film iş yapmıyordu. Türk sineması da çıkış yolunu erotizmde buldu. Ama erotizmin dozunu da kaçırdılar. Bir de hakikaten çok kötü filmler çekildi. Ne senaryo vardı, ne hikâye... Hiçbir şey yoktu ortada. Sadece herkes bir şekilde bu filmlerden para kazanmaya çalışıyordu. Sinema adına yapılan hiçbir şey yoktu. Güzel bir film çekersen, içerisinde erotizm de olur. Niye olmasın? Pek çok arkadaşım benim oynadığım filmlerden çok daha erotik filmlerde oynadı. Ama film doğru düzgün olduğu için kimse bir şey söylemedi. Ciddi bir çöküş dönemi değildi. Hem sinema hem de bizler için.”*¹⁷² demiştir.

*“Değişik bir seyirciye, değişik bir sinema diliyle seslenen sinemasal yanından çok oyuncularının tahrik gücüyle ilgi çeken filmlerde adı – sanı duyulmayan ya da o güne dek üçüncü rollerde gözüken kadın oyuncular ile tiyatrodan sinemaya transfer olan erkek oyuncular oynadı. Bu oyunculardan Arzu Okay bir yıl içinde 23, Zerrin Egeliler yine bir yıl içinde arka arkaya 34 filmde oynayarak rekor kırdılar. Görüntüleri denli isimleri de bir hayli garip olan filmlerden bazıları şunlardır: Ah Deme Oh De, Ne Adem Dilli Badem, Ayıkla Beni Hüsnü, Bu Baba Başka Baba, Kimin Eli Kimin Cebinde, Şipşak Basarım, Vur Davulu Tokmağa.”*¹⁷³

Sistemi zayıflatan ve seks filmlerine açık hale getiren bir başka etken de ham film darlığı olarak belirlenmiş; bu etkenler, film sayısının azalmasına ve kopya sayısının düşmesine neden olmuştur. Bu durumda, ucuz yabancı seks filmleri kolayca salonları ele geçirmiştir. Buradaki yapımcıların bu filmleri örnek alması ve işletmecilerin de desteklemesiyle Türkiye’de de bu tarz filmler üretilmeye başlanmıştır.

¹⁷² Barış Saydam, <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/342/arzu-okay--%E2%80%9Cbenim-hic-film-secme-sansim-olmadi%E2%80%9D>, 4 Mayıs 2017.

¹⁷³ Beyazperde Dergisi’nin eki: Seks Filmleri Salgını, ‘den akt: Fikret Hakan, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, İnkılap kitabevi, 2008, s.480.

“Ne var ki, bazı sinemasal furyalar, modalar, türler, geçerliliklerini yitirinceye dek, Türk Sineması’na egemendirler. Her moda, ya da popülist salgın, kendi oyuncularını, yıldızlarını yaratır. 1974’de başlayıp 1979’a dek süren ‘seks komedileri furyası’ da kendi oyuncularını gündeme getirir: Arzu Okay, Zerrin Egeliler, Ali Poyrazoğlu, Zerrin Doğan, Aydemir Akbaş, Mine Mutlu, Bülent Kayabaş, Dilber Ay, Zafır Seba, Hadi Çaman, Kazım Kartal, Sermet Serdengeçti, İlhan Daner, Emel Aydan, Melek Görgün, Figen Han, Meltem Işık, Şeyda Senem, Hakan Özer, Ergun Akerman, Elif Pektaş, Yılmaz Şahin, Ceyda Karahan, Mete İnselel, Demircan Türkdogan, Senar Seven, Levent Gürsel, Çetin Başaran, Cesur Barut, Sabahan, Harika Öncü, Özcan Özgür, Funda Gürkan, Nejla Fide, Yüksel Gözen, Karaca Kaan, Emel Canser, Nilgün Ceylan bu seks furyasının en gözde oyuncularıdır. Seks komedileri furyasının birden pornografiye kaymasıyla, oyuncuların bazıları, bu kez porno film yıldızları olur. Zerrin Doğan, Meltem Işık ve Emel Canser gibi...1974’den, 1979’a dek 6 yıl süren seks komedileri salgınında, bu türün en dikkat çekici oyuncusudur Aydemir Akbaş. Ne var ki Akbaş, kendine özgü tiplmesiyle, ilginç bir lümpen güldürü karakteri sergilemesine karşın, birer ‘çöp film’ olmaktan öteye geçemeyen bu cinsel sefalet furyası içinde kaynayıp gider.”¹⁷⁴

Kimilerine göre Türk Sinemasının karanlık yılları, kimilerine göre de hatırlanmaması gereken dönemi olan 70’li yılların ikinci yarısında çoğunluğu şaşırtan bir isim vardı : Arzu Okay. Agah Özgüç, Okay’ı bir dönemlerin ünlü ve ‘yanlış çıplağı’ olarak adlandırmıştır. *“Ve neden yanlış çıplak diyoruz Okay’a. 1970’de Saklambaç Gazetesi’nin yarışmasında ‘sinema güzeli’ seçilen Arzu Okay, Yeşilçam’a adımlarını atışının ilk yıllarında bir ‘masum kız’ tazeliğiyle ortaya çıkmıştı. Ayhan Işık’la ‘Ölünceye Kadar’da, Zeki Müren’le ‘Rüya Gibi’de, İzzet Günay’la ‘Ali Cengiz Oyunu’nda ve Fikret Hakan’la ‘Sürgünden Geliyorum’da örneğin. Ya sonra?.. Sonrası ‘seks filmleri furyasının ünlü yıldızı Arzu Okay...’ Aslında bir ‘suçlu’ gibi, bu ‘cinsel sefalet’in faturası ona çıkarılan bir ‘kurban’.”¹⁷⁵*

Yeşilçam döneminde, seyirci, bölge işletmecileri ve yapımcıların kurduğu bir sistem vardı, Türkiye’de kapalı bir ekonomik yapıya sahip kendi içerisinde çarkı

¹⁷⁴ Agah Özgüç, **Türk Sinemasının Marjinaleri ve Orjinalleri**, İstanbul, Horizon Int., 2013, s.27-28-29.

¹⁷⁵ a.g.e. s.50-51.

döndüren, sermayesini kendi içerisinde sağlayan, kurulmuş bir ekonomik dengesi olan bir sinema vardı.

O dönem için görmezden gelinen bu filmlerin büyük bölümü bir dönem sonra video kaset pazarında, daha sonra ise VCD, DVD ve internet ortamında gösterime sunulmuştur. Geçmişte ardı ardına oldukça küçük bütçeler ve dar olanaklarla çekilen bu seks ve korku filmleri aradan zaman geçince yeniden değerlendirmeye ve incelenmeye açılmıştır.

Sinema bir sanat dalı olmanın yanı sıra büyük gelirler getiren bir yatırım alanıdır. Yatırımcıların izleyenlerin ilgisini çekecek yapımlara yönelmesi olağandır. Ticari ya da sanatsal yapımlar az ya da çok kişilerin veya toplumların cinsel davranışlarını izleyicilere aktarmaktadırlar. Filmlerdeki karakterlere özenme, arzulama, kınama gibi tepkiler sinemanın etki yaratma gücünün bir göstergesi olmaktadır.

2.2.1.3. Kostüme Avantür Filmler

Pertev Naili Boratav, Türk halk edebiyatının kaynaklarını inceleyip, yazılarını topladığı 'Folklor ve Edebiyat' adlı çalışmasında "halk kahramanını seçer" hükmünden yola çıkarak: *"Halk değil, halk sanatkarı kahramanlarını seçer. Fakat bu seçme işini, halkın arzularına, temayüllerine göre yapar, halkın sevdiği insanlar türkülerin, hikayelerin kahramanları olarak belirirler; vakalardan ve kahraman karakterlerinden de, halkın görüş ve duyularına en iyi cevap verenler elenir ve üstte kalır"* demiştir.¹⁷⁶

Kitleler, bireysel iradesini ortaya koymak yerine, gerçeklerle yüzleşmekten kaçınır. Bu içsel kaçışla beraber, kendi iç dünyalarına sığınırken, içlerindeki direnişi simgeleme olasılığı olan hayali karakterlerle, kahramanlarla avunmaya çalışırlar. Oscar Wilde ise kahramanlar ile ilgili şöyle bir sav ileri sürer: 'Bir milletin ne kadar çok kahramanı varsa o kadar korkak bir millettir. Çünkü sorunlarını çözmek için kahramanların çıkmasını bekler.'

¹⁷⁶Pertev Naili Boratav, **Folklor ve Edebiyat**, İstanbul, Bilgesu yay., 1982,s. 134.

Kahramanlar dini veya ırkı ne olursa olsun, aynı özellikleri göstermektedirler. *“Kahraman gülünç veya budala, Yunanlı ya da barbar, kibar ya da Yahudi olsun, yolculuğu özdeki planında çok az değişir. Halk masalları kahramanca eylemi fiziksel olarak gösterir, yüksek dinler yapılan işi ahlaksal olarak sunar; yine de, maceranın morfolojisinde, katılan karakterlerde, elde edilen zaferlerde şaşırtıcı ölçüde az değişiklik bulunacaktır.”*¹⁷⁷

Fantastik öğelerin baskın olduğu filmlerde kahramanı şöyle tanımlamak olası; mücadeleci, halktan yana, ezilen ve güçsüz olanın koruyucusu, fiziksel gücü düşmanlarından üstün olan (hatta olağanüstü fiziksel güçleri olan) cinsel cazibeye sahip kişilikler olarak çizilmiştir. Kahramanlar bu yapılarıyla efsaneleşmişlerdir. Adalet için savaş, intikam, inandığı uğruna canını vermek, din kardeşliği gibi unsurlar filmlerin ana teması olmuştur. Kostüme avantür filmlerin çizgi roman kökenli simge kahramanları Türk milliyetçiliğinin ete kemiğe bürünmüş halleri olarak sinemada hayat bulmuştur.

Kahramanlar tüm zaaflarından ve kusurlarından arınmış kişilerdir. Belki de 1970’lerin siyasal çatışmaların yaşandığı bir ortamda, seks ve karate filmleri izlemek için sinema salonlarını dolduran genç erkek kitlesinin tüm kusurlarından süzölmüş kahramanlara duydukları ihtiyacı karşılamaktadırlar. Halk, sokaktaki siyasal çatışmalardan bezmiş, kendini uyuşturmak için bu kahramanlara bel bağlamış ve kendini avutmuştur. Tarihsel gerçeklikler bir arka fon olarak sadece kurgusal masala hizmet etmek için vardır. Net hiçbir şeyin altı çizilmez. Aslolan, yüceltilen sıradışı kahraman ve mücadelesidir. Yani başka bir deyişle bu filmler, kitlelerin içsel endişesini boşaltmak için kurgulanırlar. Sistemsel bir neden sonuç bağlantısı kurulmadığından, var olan siyasal rejime karşı da tehdit unsuru barındırmazlar.

Türk tarihinin çeşitli dönemlerinde yaşadığı varsayılan kişilerin kahramanlıklarının aktarıldığı filmler, adeta sözlü kültürün bir çeşit devamı niteliğindedir. Sözlü kültürün anlayışı, kalıpları, tarihi ele alış şekli sinemacılar tarafından yeniden biçimlendirilmiş ve sürdürölmüştür. Boratav’ın belirttiği gibi Kerem ile Aslı, Emrah ile Selvi veya Köroğlu gibi hikayelerde, modern Avrupa

¹⁷⁷Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 2000, s.49.

romanının realizm endişesi, olaylar arasında rasyonel bağlar kurma tekniği nasıl bulunmuyorsa, bu filmlerde de aynı endişe taşınmamıştır. Kahramanlar tüm kusurlarından arınmış, tıpkı halk hikayelerinde ve türkülerindeki gibi, halkın sevdiği kahramanlar olarak perdeye yansımışlardır.

Efsaneler, tarihsel gerçeklerden farklı olarak her çağın şartlarına göre yeniden yorumlanmaya, efsane kahramanları da her devre göre yeniden yorumlamaya açıktırlar. Türk sineması bu özellikten büyük ölçüde yararlanmışır. Türün yapısı gereği, gerçekçi bir yaklaşıma ihtiyaç duyulmamıştır. Bu filmlerdeki kahramanlık öykülerinin gerçekçi olmadığı eleştirisini dile getirmeden önce; Boratav'ın halk hikayeleri üzerine söylediği şu sözlere başvurmakta yarar vardır: *“Bir kahraman, sanat eserinin malı olduğu andan itibaren onun hakiki şahsiyeti, sanatkarın yaratacağı şahsiyetinin malzemelerinden ancak bir kısmını teşkil eder. Sanatkar hakiki şahsiyete, istediği (fakat sade kendinin değil, aynı zamanda mensup olduğu cemiyetin, zümrenin istediği) hüviyeti vermek zaruretindedir; sanatkara neden hakikati tahrif ediyorsun? Diye kızmaya hakkımız yoktur. Zira bunu isteyen biziz.”*¹⁷⁸

Türk sinemacıları da, tıpkı halk hikayecileri gibi çoğu zaman gerçeklerden bilerek veya bilmeyerek sapmış, sevicecek ve örnek alınacak kahramanlar yaratma uğraşında olmuşlardır.

Fantastik yapıdaki tarihi konulu filmler gerek çekim, gerek anlatım açısından büyük bir benzerlik göstermektedirler. Hatta bu filmlerin kendilerine özgü bazı yapısal özellikleri oluşmuştur. Neredeyse bir tür olarak anılmalarını sağlayacak hikaye yapıları şöyle özetlenebilir: Filmin geçtiği zaman ve mekan belli değildir. Bazen filmin başında bir dış sesle izleyiciye olayların geçtiği zaman ve mekan aktarılır. Klişe diye adlandırabileceğimiz, bir öykü kurgusu ve anlatım tarzına sahiptir. İyi ile kötü arasındaki fark Türk sinemasındaki melodram tarzındaki filmler gibi çok kalın çizilmiştir. Amerikan western filmlerindeki yalnız kovboy imajıyla bir paralellik gösteren bu kahramanlar bir yere ve kişiye bağlı da kalamamaktadır.

¹⁷⁸Pertev Naili Boratav, **Folklor ve Edebiyat**, İstanbul, Bilgesu yay., 1982, s. 136.

Tıpkı Amerikan kovboyları gibi, düzeni sağladıktan sonra yollarına devam edip, yeni maceralara atılırlar.. Türk sinemasındaki fantastik film kahramanları da, görevlerini yerine getirmek için sevdiklerinden ayrılmakta, adaleti ve düzeni sağladıktan sonra, bir başka görev için atlarını uzaklara sürmektedirler. Evleri yoktur, sadece sevdikleri için değil, halkın mutluluğu için de çarpışırlar. Halk veya kavim onlara muhtaçtır. Bazen komedi unsurunu sağlayacak sakar, sempatik bir arkadaşları yanındadır. Ya kendisine hayranlık duyan bir erkek çocuğu, ya da çocuk yaştayken ayrı düştüğü düşman bir kardeşi vardır. Bu düşman kardeş ya sonunda ölür, ya da gerçeği öğrenip saf değiştirir. Eğer kahramanın çocuğu varsa büyüüp babasından aldığı güç ve zekayla onun yerine geçecek, babasının intikamını alacak ve tıpkı babası gibi düzeni sağlayacaktır.

“Tarihsel çizgi romanın anlatı sarmalı içinde hayali kahraman için aslında nihai meydan okumaların tamamı daha ‘hakiki bir erkek’ olmakla ilgilidir. ‘Kusursuz bir erkek ideali’ sunsalar bile kahramanların trajedisi sürekli bu ideallerin öğelerini türlü sınavlar üzerinden sonsuz bir şekilde göstermek/ispat etmek zorunda bırakılmalarıdır.”¹⁷⁹

Kahramanın yoluna çıkan Bizanslı, Arap ve diğer milletten kadınlar olsa da, kahramanın gerçek sevgilisi her zaman bir Türk kızıdır. Diğer kadınlar onun için fedakarlık yapar; babalarına, kardeşlerine, kocalarına ihanet ederler. Çünkü kahraman, her zaman için özveride bulunulması gereken bir varlıktır.

Kahraman imgesinin serüvenine bakıldığında, çağın sosyo-ekonomik şartları, felsefesiyle yakın ilinti içerisinde bulunduğu gözlenilmektedir. Kahraman oyunun iletisini, gerçekleştirdiği eylemle veya eylemsizlikle kanıtlamaktadır. Klasik kurgulamada kahramanın, durumla uyumsuzluk gösterdiği bilinmektedir. Bu uyumsuzluğun sonucunda gösterilen tepki, oyunun genel çatışmasını içeren eylemler dizgesini başlatır. Tragedya türünde çatışmalar, belli bir değerın temsilcisi olan oyun kişileri, ikisi de haklı olan istençli güçlerdir. Bu çatışmanın sonucunda ortaya çıkan durum, izleyeni veya okuyucuyu aşırılıktan uzaklaştırarak ölçülü olmaya davet

¹⁷⁹H. Bahadır Türk, **Hayali Kahramanlar, Hakiki Erkekler**, İstanbul, İletişim yay.,2013, s.130.

etmektedir. Shakespeare tragedyalarında, güçler tragedyalar gibi belli bir değerin temsilcisi olmaktan çok, dengelidir. Çatışma iyi ile kötü, haklı ile haksız arasında kurulmuştur.

Gerçekçi oyunlarda ise, çağın edilgen insanının izlerini ve bunun kahramana yansımından söz edebiliriz. Bu noktada çatışma, kuşatılmış insanın direnmesi çatışmanın esasıdır. Şener'e göre; Antik tragedyalarda karşı koyma, Shakespeare tragedyalarında karşı saldırı, Romantik dramlarda başkaldırı biçiminde gelişen çatışmalar, gerçekçi oyunlarda, içinde bulunulan koşullara razı olmama biçiminde ortaya çıkıyor. Shakespeare tragedyalarında kahraman, seçimi ve eylemi ile toplumda yaşayan bir değeri değil, bir değer bunalımını yansıtan kişidir.¹⁸⁰ Antik tragedyalardaki kahramanın, iki değerden toplumun tarafından daha kabul edilebilir olanı seçmesi, yaşamını yitirmesine yol açmaktadır. Shakespeare tragedyasının kahramanı ise, kendi çağının diğer insanları gibi karmaşa içerisinde hayatına devam etmiş ve kendine uygun değer arasından bir seçim yapamadığı için, kaçınılmaz sona doğru gitmiştir. Shakespeare oyunlarında kahraman aynı zamanda kurban konumundadır. Yazar Shakespeare kendi kahramanlarını oluştururken, Yunan tragedyalarından farklı olarak kahramanların karakterlerinin daha belirgin olduğu gözlenmektedir.

Shakespeare oyunlarını biçimlendirirken, soyluların konumları, dönemin toplumsal çelişkilerini aynı zamanda deşifre etmekte ve bunun yol açtığı kargaşanın nedenlerini betimlemekte idi. On sekizinci yüzyılda sıradan insanın yaşam biçimi, çelişkileri oyunlarda gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Kahraman; bu kez orta sınıftaki kişiler arasından birisidir. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde; kendi idealleri uğruna savaşıyor ve gerekirse yenilgiyi kabullenen romantik kahramanlar sahneye çıkar. Romantik kahraman, çağın insanının özelliklerini kendi bünyesinde barındırır. Olaylar giderek azalırken, kahramanların derinlikleri bir veya bir kaç çatışma eğrisi üzerinde şekillenir. Kahraman, sıradan insan gibi edilgen ve/veya pasif pozisyonda değil, yaşam duruşu ile pozitif bir değer üreten konumdadır.

¹⁸⁰Sevda Şener'in “Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı” (İstanbul, Yapı Kredi yayınları, 1997) adlı kitabından derlenmiştir.

Tarihi macera filmlerinin Türkiye’ye özgü bir adlandırılışı olan “kostüme avantür” filmlerinin amacı; tarihi bir dekor içerisinde, o döneme özgü herhangi bir anlatı kurmak değil, şanlı bir geçmişe ait, Türklerin aktör olduğu mitik kahramanlık öyküleri yaratmaktır. Kostüme avantür filmlerin ortak özelliği, anlatının bir Türk kahramanın etrafında gelişmesi ve bu kahramanın yabancılarla onların deyimiyle çoğunlukla “Bizanslı”larla mücadelesi ve sonunda zafer kazanmasıdır. Kahramanlık, şeref ve milli onur gibi duygular bu tür filmlerin genelinde yer almakta ve erkek karakter, bir Türk erkeğine atfedilen bütün olumlu özellikleri bünyesinde toplayan bir kahraman olmaktadır. Bu kahramanın başlıca özellikleri; genç, yakışıklı, insanüstü bir güç sahibi ve zeki olmasıdır. Kostüme avantür filmleri; tarihi bilgilerden çok, efsanelere dayandığı veya kurmaca oldukları için, kahramanın mitik özellikleri de bu filmlerin anlatısına ters düşmemektedir.

Bu filmlere dair çok sayıda trük bulunur ve uzun yıllar ‘kahramanın kolunda görünen kol saati’ veya ‘tepeden geçen uçak’ gibi teknik unsurlar eleştiri konusu olmuştur. Filmlerde klişe haline gelmiş “Yiğit birine benziyorsun, Türk müsün?” gibi milliyetçi söylemler de çokça kullanılmıştır.

Kostüme avantür filmlerin ana kaynağını, çizgi romanlar oluşturmaktadır. Tarihi Türk çizgi romanlar kahramanlarının popülaritesinden yararlanma isteği sonucu (tüm benzerlikleri ile olmasa dahi) beyazperdeye uyarlanmıştır. Türk sinemasındaki klişeler bu filmlerde de kullanılmış ve çizgi romanlar uyarlamaları dolayısı ile erkek seyirci özdeşleşmeye hazır hale gelmiştir. Melodramlarda olduğu gibi ‘iyi’nin mutlak ‘iyi’, kötünün de mutlak ‘kötü’ olduğu çok net çizgilerle belirtilmiş, izleyiciye bu konuda herhangi bir şüphe bırakılmamıştır. ‘Karşı taraf’taki düşman yabancıdır ve bizim güçlü kahramanımız onu mutlak surette yenmek zorundadır. Çizgi romanlarda olduğu gibi belli karakterler veya tipler, kendilerinden beklenen davranışları sergileyecek ve anlatı bu şekilde ilerleyecektir. Yine çizgi romanlardaki kahramanın gücünü vurgulamak adına, yanındaki karakterler gülünçlük/sakarlık yapacak, başını derde sokacak ve kahraman onu da diğerlerini olduğu gibi kurtaracaktır. Çizgi romanlardaki görsel malzeme (saray – han – oba –

kale vs.) sinemaya da taşınmış, kostüm, dekor, mekan, aksesuar gibi tüm özellikler ve ayrıntılar çok benzer şekilde sinemaya yansıtılmıştır.

Tarihi çizgi romanların sinemaya uyarlanan kahramanları Karaoğlan, Tarkan, Malkoçoğlu ve Kara Murat toplumsal değişme sonucunda ortaya çıkmış ve özellikle genç erkek okuyucu tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Türk çizgi romanların satışında görülen ilgi üzerine, Amerikan ve İtalyan kaynaklı diğer çizgi romanların da Türkiye’de basılması sağlanmıştır. Kahramanlar sineması olan Türk sineması bu kaynağı görmezden gelmemiş ve popüler kültürün bir uzantısı olan çizgi roman kahramanları bu tür filmlerde beyazperdede yerini bulmuştur.

Karaoğlan

“Karaoğlan, ilk olarak ressam ve yazar Abdullah Ziya Kozanoğlu’nun 1926 yılında çalıştığı derginin kapağı için resimle dalga geçen arkadaşlarına kızarak, hazırladığı resme yazdığı hikaye girişi ve tefrikalar halindeki yazılarla ortaya çıkan “Otsukarcı ve oğlu Kaan”la başladı. Kozanoğlu’nun ilk romanı “Kızıltuğ”un çizgi romana dönüştürülmesi için seçtiği Suat Yalaz, 19 ağustos 1959’da “Cengiz Han’ın Hazineleri” adlı öyküyü Akşam gazetesinde çizmeye başladı. “Karaoğlan’ın gençlik dönemi” olarak nitelenebilecek bu dönemin ardından, Abdullah Ziya Kozanoğlu ve Suat Yalaz, 9 adet Kaan macerası hazırladı. 1963 yılının Nisan ayında “Asya Kapları” macerası ile ilk “Karaoğlan” dergisi, gazete bayilerinde satılmaya başlandı.”¹⁸¹

Çizimlerinde Harold Foster’ın “Prince Valiant”ından etkilenen Suat Yalaz’ın öykülerinde erotizmin yanı sıra mizah unsuru da yer alır. Atletik, cesur bir Uygur genci olan Karaoğlan’ın maceralarında, kılıç ustası olan babası Baybora; sonradan dost olduğu Balaban, yaveri Çalık ve sevgilisi Bayır gülü yer almaktadır. Karaoğlan karakterini canlandırmak üzere Suat Yalaz bir yarışma düzenlemiş; gerek dönemin jönlerinden gerekse de tanınmayan yüzlerce kişi başvuru yapmıştır. Ancak birinci olan kişiyi uygun görmeyen Yalaz, o zamanlar henüz sinemada tanınmayan Ankaralı bir tiyatro oyuncusu olan Kartal Tibet’i seçmiştir.

¹⁸¹<http://www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/karaoglan/filmler/>

Tarkan

Yazar Sezgin Burak tarafından 1967 yılında Hürriyet gazetesinde yayınlanmaya başlanan Hun Türkü Tarkan'ın maceraları Kuzey ve Orta Avrupa'da geçer. Atilla'nın emrinde olan Tarkan'ın yan karakterleri cüce dostu Kulke ve peşinden gelip başını derde sokan kız arkadaşı Bige'dir. Tarkan; Kara Murat, Malkoçoğlu, Karaoğlan gibi çizgi romanlardan farklı olarak bin beş yüz yıl öncesinin dünyasında geçmekte idi. Mistik bir yapıya sahip olan ve fantastik bir dünyayı yansıtan Tarkan'ın serüvenlerinde Vikingler, Vandallar, Alanlar gibi kavimleri görmek olası idi. Amerikan sinemasındaki vahşi çağlarda geçtiği varsayılan Conan çizgi romanının eş değeri olarak Tarkan gösterilmektedir. Her iki çizgi roman da; tarih öncesi karanlık çağları anımsatmaktadırlar. Tarkan'ın serüvenleri, türevi diğer çizgi romanlar gibi seri şekilde çıkmamış, Avrupa'daki gibi geniş aralıklarla okuyucu ile buluşmuştur. 1970'ten itibaren dergi olarak yayınlanmaya başlayan Tarkan'ın özellikle Altın Madalyon, Gümüş Eyer adlı maceraları sinemaya uyarlandığında büyük ilgi görmüş, gece yarısı sineması olarak adlandırılan bu filmlerin günümüzde hala tutkunlarının olduğu bilinmektedir.

Malkoçoğlu

Ayhan Başoğlu Osmanlı devrinde savaşmış akıncı birliklerinde bir kahraman olan Malkoçoğlu'nu yaratmış ve kostüme avantür filmlere bir yıldız daha eklemiştir. Seri halinde çekilen filmlerde Kara Murat ve Battal Gazi'yi canlandıran Cüneyt Arkın bu rolü üstlenmiştir. Malkoçoğlu'nun hemen hemen bütün maceralarında kendisine eski bir akıncı olan Ejder ve atı Karakız eşlik eder. Malkoçoğlu'nu oğlu gibi seven ve onun en büyük yardımcısı Ejder, yaptığı ufak tefek sakarlıklarıyla maceraya komedi unsurunu katmıştır.

Kara Murat

Abdullah Turhan'ın çizdiği Fatih'in Fedaisi Kara Murat, önce bir gazete sribi olarak Günaydın gazetesinde yayına başlamıştı. Gördüğü ilgi üzerine kendi adını taşıyan haftalık bir dergiyle yayını devam etmiştir. Yaralı halde karşındakileri vurmaya başaran, birkaç parende atarak surlardan atlayan Kara Murat, hem zeki hem de çok başarılı bir dövüşçü olup padişah Fatih Sultan Mehmet'e ve milletine hizmet

etmektedir. Kara Murat serisinde yer alan filmlerde, diğer tüm kahramanlık filmlerinde olduğu üzere, Türklük olgusunun vurgulandığına rastlanmaktadır.. Sözelimi Erol Taş kendisini kurtaran Kara Murat’a sorar : “Yiğit birine benziyorsun, Türk müsün?”. Filmlerde hamaset söyleminin sıklıkla yer aldığı görülmektedir. Kara Murat’ın maceralarında diğer kahramanların yanında bulunan arkadaşları gibi statik karakterler görülmez. Türk sinemasında seri halde çekilen Kara Murat’ı Cüneyt Arkın canlandırmıştır.

“Yeşilçam’ın süper kahraman sineması Amerikan çizgi roman karakterlerinin bir geçit resmi gibidir. Çizgi romanlar yetmediğinde de sıra foto roman kahramanlarına gelmiştir. Amaç hazır bir kitleyi (çizgi roman ve foto roman okurlarını) harekete geçirmek, gazete sayfalarında veya haftalık albümlerde, dergilerde çok tutulan bazı kahramanlardan yararlanmaktır. Bazen de, kimi yönetmenler için, basitçe çocukken izledikleri Hollywood patentli bol hareketli, bol kavgalı, dizi filmlerin bir nostaljisidir.”¹⁸²

Türk sinemasında yalnızca tarihi çizgi roman kahramanları değil, Amerikan ve İtalyan kökenli çizgi romanlar da beyazperdeye uyarlanmıştır. O zamanlar adı ‘Fantastik Sinema’ olarak geçmeyen, dolayısı ile fantastik olarak anılmayan filmler Yeşilçam sinemasında B tipi filmlere örnektir. Birkaç örnekle bu filmler hatırlanabilir. Tunç Başaran’ın yönettiği 1971¹⁸³ yapımı “Korkusuz Kaptan Swing”in en önemli özelliği karakterin dünyadaki ilk ve tek uyarlaması olmasıdır. Karakterin yaratıcıları Tommiks, Teksas ve Tom Braks gibi karakterleri de yaratmış İtalyan çizgi roman takımı Esse Gesse idi. Filmde oyuncular aslına çok benzetilmiştir. (Kaptan Swing: Salih Güney, Mister Blöf: Ali Şen, Gamlı Baykuş: Süleyman Turan) Yine dünya üzerindeki tek Zagor uyarlaması Türk sinemasında yapılmıştır. Yaratıcısı İtalyan Bonelli ve Ferri olan Zagor’u Nişan Hançer yönetmiş ve film, orijinal hikayeye sadık kalarak yapılan bir uyarlama olmuştur. ‘Baltalı İlah’ı Levent Çakır’ın canlandırdığı filmde kahramanın benzerliği söz konusudur. Tek kahramanın yeterli

¹⁸²Giovanni Scognamillo/ Metin Demirhan, **Fantastik Türk Sineması**, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 1999, s.213.

¹⁸³Film bilgileri Giovanni Scognamillo, / Metin Demirhan, **Fantastik Türk Sineması** (İstanbul, Kabalcı yayınevi, 1999) alınmıştır.

görülmediği zaman, 1973 yapımı Fikret Uçak'ın yönettiği “3 Dev Adam” adlı film, Marvel ürünü olan Kaptan Amerika ve Örümcek Adam ile Meksikalı güreşçi Santo'yu buluşturmuştu. Yeşilçam, sinemadaki tek kötü ‘Örümcek Adam’ı bu filmde ortaya çıkarmıştır. B tipi filmlerin yönetmenleri aynı olduğu gibi oyuncularını da hemen hemen aynıdır. 1968 yapımı Tolgay Ziyal'ın yönettiği Kızılmaske’de türün sürekli oyuncularından İrfan Atasoy’u izlerken, üç yıl sonraki “Kızılmaske’nin İntikamı”nda Zagor’u canlandıran Levent Çakır oynamıştır. Yönetmen Yılmaz Atadeniz’in orijinal adı ‘The Killing’ olan karakteri Kilink yapması ile başarılı bir örnek ortaya çıkmıştır. Asıl olarak İtalyan foto romanı olan Kilink bir anti – kahraman özelliklerini taşımaktadır.

Kostüme avantür tarzındaki filmlerin bir dönem fazlasıyla üretilmesinin nedenlerini Levent Cantek şöyle açıklamıştır: *“Tarihi anlatıların (tefrikalar, çizgi romanlar ve filmler) altmışlı yıllarda niceliksel bir çoğalma yaşamaları, bugün hemen akla gelebilecek nitelikli örneklerinin ilk kez bu dönem yayınlanması, doğrudan toplumsal zihniyete bağlanmalıdır. Bu yaygınlaşmanın nedenlerine ilişkin iki varsayımımız var. Tarihi anlatıların popülerleştiği dönemde toplumsal düzeni değiştiren bir askeri müdahale olmuştur. 27 Mayıs’ın nasıl açıklandığı ya da anlamlandırıldığı değil, asıl belirleyici olan bu müdahalenin nasıl meşrulaştırıldığıdır. Bir başka deyişle, 27 Mayıs’ın duygusal anlamda doğru – yanlış, iyi ya da kötü bir darbe olmasından çok, sonrasında toplumsal hayatı ve siyasal düzeni sürdürmek için yararlanılan fikir ya da ‘canlandırmalar’ın ne olduğudur önemli olan. Devamlılığı sağlayan en güçlü etken bana göre milliyetçiliktir. Altmışlı yıllardaki sağ ya da sol sayılan bütün düşünce, eğilim ya da hareketler 27 Mayıs’a ve Kurtuluş Savaşı’na, dolayısıyla milliyetçiliğe atıf yapmadan var olamamıştır. Tarihi anlatıların popülerleşmesinde bu hakim zihniyetin payı büyüktür.”*¹⁸⁴

Türün Başlıca Yönetmenleri¹⁸⁵

Çetin İnanç: 1961’de Atıf Yılmaz’ın yönettiği “Allah Cezanı Versin Osman Bey” filmiyle asistanlık yaparak sinemaya geçmiştir. 1968’de “Kral Kim?” filmiyle

¹⁸⁴Levent Cantek, **Erotik ve Milliyetçi Bir İkon: Karaoğlan**, İstanbul, Oğlak yay.- Maceraperest çizgiler, 2003, s.46.

¹⁸⁵Filmler ve tarihler Agah Özgüç’ün “**Türk Filmleri Sözlüğü**” adlı kitabından alınmıştır. (Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı - SESAM yay., İstanbul, 2009)

yönetmenliğe başlamıştır. Fantastik sinemaya verdiği fazla sayıda örnekle türün önde gelen yönetmenlerinden biri olmuştur. Bunlardan 1982 yapımı “Dünyayı Kurtaran Adam” yıllar sonra bile tartışma konusu olmuş, yurt içi ve yurt dışında çeşitli festivallerde gösterime sunulmuştur. Türün örneği olan bazı filmleri: Killing Canilere Karşı (1967), Çelik Bilek (1967), Kızılmaske (1968), Demir Pençe (1969), Kinova (1971),Dünyayı Kurtaran Adam (1982) .

Yılmaz Atadeniz: Sinemaya 1951 yılında montaj – senkron dalında çalışarak başlamıştır. Bir süre yönetmen yardımcılığı yapan Atadeniz, “1963’te Yedi Kocalı Hürmüz” filmiyle yönetmenliğe geçmiştir. Fantastik Türk sinemasına önemli örnekler veren Yılmaz Atadeniz’in türe ilişkin önemli filmleri şunlardır: Killing İstanbul’da (1967), Uçan Adam Killing’e Karşı (1967), Maskeli Beşler (1968), Maskeli Beşlerin Dönüşü (1968), Zorro Kamçılı Süvari (1969), Zorro’nun İntikamı (1969), Kaniye Kalesi (1982),Son Akın (1982)

Mehmet Aslan: 1965 yapımı “Bir Gönül Oyunu” adlı filmle yönetmenliğe başlayan Mehmet Aslan, asistanlık yaptığı filmlerin çoğunda ufak rollerde gözükmuştür. Çoğunlukla piyasa işi filmleri yöneten Aslan’ın fantastik sinema örneklerinden olan filmlerinden bazıları şunlardır: Akbulut, Malkoçoğlu ve Karaoğlan’a Karşı (1967),Tarkan Gümüş Eyer (1970), Zagor (1970), Tarkan Viking Kanı (1971),Tarkan Altın Madalyon (1972),Tarkan Güçlü Kahraman Kolsuz Kahramana Karşı (1973)

Suat Yalaz: Gazeteci olarak yaşama atıldı ve mizah dergilerinde karikatür çizmiştir. “Karaoğlan”ın yaratıcısı olan Suat Yalaz, kahramanını sinemaya aktarmıştır. Lütfi Akad’ın asistanlığında bulunmuş, 1965’de Olcay Film’i kurarak yapımcılık ve yönetmenliğe başlamıştır. Çoğunlukla tarihi filmleri yöneten Yalaz’ın yönetmen olarak imza attığı filmler şunlardır: Karaoğlan (1965),Altay’dan Gelen Yiğit (1965), Karacaoğlan (1966), Baybora’nın Oğlu (1966), Camoka’nın İntikamı (1966), Bizanslı Zorba (1967),Karaoğlan Yeşil Ejder (1967), Camoka’nın Dönüşü (1968),Şeytan Kafesi (1968),Karaoğlan Şeyhin Kızı (1969)

Natuk Baytan: 1960'da kendi kurduğu Doğan film adına çektiği “Karanlıkta Yaşayanlar” adlı filmle yönetmenliğe başlamıştır. Çoğunlukla çektiği filmlerin senaryolarını kendi yazmıştır. Çoğunlukla tarihi filmler yöneten Baytan, bu filmlere Çin filmlerinden esinlenerek değişik kavga sahneleri eklemiştir. Türe örnek oluşturan filmleri şunlardır: Şaşkın Hafıye Killing’e Karşı (1967),Şeyh Şamil (1967), Fantoma İstanbul’da Buluşalım (1967), Hacı Murat (1967), Hacı Murat Geliyor (1968), Battal Gazi’nin İntikamı (1972),Kara Murat Fatih’in Fedaisi (1972), Battal Gazi Geliyor (1973), Fatih’in Fermanı Kara Murat (1973), Battal Gazi’nin Oğlu (1974), Kara Murat Ölüm Emri (1974),Kara Murat Kardeş Kanı (1974),Kara Murat Kara Şövalye’ye Karşı (1975),Kılıç Aslan (1975), Kara Murat Şeyh Gaffar’a Karşı (1976), Kara Murat Denizler Hakimi (1977), Altaydan Gelen Yiğit (1977),Kara Murat Devler Savaşıyor (1978).

Remzi Jöntürk: 1958 yılında “Günahkarlar Cenneti” filminde set işçiliği yapmıştır. Sinemada bir süre çeşitli işlerde çalıştıktan sonra 1963’te “Zimba Gibi Delikanlı” adlı filmle yönetmenliğe başlamış, yönetmenliğinin yanı sıra, senaryo yazarlığı ve oyunculuk da yapmıştır. Türe örnek teşkil eden bazı filmleri şunlardır: Malkoçoğlu Krallara Karşı (1967), Malkoçoğlu Kara Korsan (1968), Malkoçoğlu Cem Sultan (1969), Altar (1985).

Tunç Başaran: 1960’da Memduh Ün’ün asistanı olarak sinemaya girmiştir. Birçok yönetmenin asistanlığını yaptıktan sonra, 1964’te “Hayat Avcıları” adlı filmle yönetmenliğe başlayan Başaran’ın fantastik sinema örnekleri olan bazı filmleri şunlar: Fatih’in Fedaisi (1966), Tarkan (1969), Korkusuz Kaptan Swing (1971), Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde (1971).

Nişan Hançer: Sanat yaşamına tiyatro oyuncusu olarak başlamış, bazı oyunlarda ve operetlerde rol almıştır. 1947’de “Zıt Kardeşler Polis Hafıyesi” filmiyle yönetmenliğe başlayan Hançer’in türe örnek olan bazı filmleri :Zagor Kara Bela (1971), Zagor Kara Korsanın Hazineleleri (1971).

Bu yönetmenler dışında fantastik sinemaya önemli örnekler veren yönetmenleri aktarmak gerekirse, Tarzan Korkusuz Adam (1974) ve Süpermen Dönüyor (1979) filmleriyle Kunt Tulgar, Killing Ölüler Konuşmaz (1967) ve Hacı Murat'ın İntikamı (1972) adlı filmlerle Yavuz Figenli, Mandrake Killing'e Karşı (1967) adlı filmle Oksal Pekmezoğlu, Örümcek Adam (1966) adlı filmiyle Cevat Okçugil'i saymak mümkündür.

2.2.1.4.Komedi/Güldürü

1960 yılı, kendisinden sonra gelecek bir furyanın doğmasını sağlayacak bir filmle başlamıştır: Ayşecik. Senarist Hamdi Değirmencioğlu'nun kızı olan Zeynep Değirmencioğlu Ayşecik karakteri ile sevimli olduğu kadar büyümüş de küçülmüş tavırları ile dikkatleri çekmiş ve birçok çocuk yaştaki oyuncunun sinemaya adım atmasını sağlamıştır. Amerikan sinemasının da etkisiyle salon komedileri döneme damgasını vuran türler arasında yer alır.

Mesut Kara, geleneksel Türk tiyatrosundan sinemaya geçen komedinin ilk dönemlerinde Ali ile Veli, Memiş ile İbiş, Edi ile Būdū gibi ikili karakterler oluştuğunu belirterek önemli komedi oyuncularını arasında Settar Körmükçü, Vahi Öz, Aziz Basmacı, Toto Karaca, Kenan Büke, Tevhit Bilge'yi örnek vermiştir. Ayşecik ile çocuk oyunculara dayanan filmler döneminden önce de çocuk oyuncuların yer aldığı filmler yapılmıştır; Göçmen Çocuğu gibi (Suavi Tedü – 1952). Ancak çocuk yıldızlar dönemi Ayşecik (Memduh Ün – 1960) ile birlikte başlar.¹⁸⁶ “60'larda ve 70'lerde popüler olan çocuk kahramanlı melodramlar da ulusun aile metaforu gibidir. Senaryosunu Kemalettin Tuğcu'nun yazdığı Memduh Ün'ün Ayşecik'i bu filmlerin ilk örneğidir. Yapıldıkları dönemde yoğun bir ilgiye mazhar olmuş bu filmlerin merkezinde ailenin bütünlüğünü koruyan kahraman çocuklar yer alır.”¹⁸⁷

Çocuk yıldızların beyazperdede yer alması, sinemanın ekonomik ilişkileri ile yakından ilintilidir. Yapımcı Türker İnanoğlu ve oyuncu Filiz Akın'ın oğulları İlker İnanoğlu Yumurcak tiplmesi ile, yapımcı Ümit Utku'nun oğlu Menderes Utku

¹⁸⁶Mesut Kara, **Sinema ve 12 Eylül**, İstanbul, Agora kitaplığı, 2012, s.34-35.

¹⁸⁷Umut Tümay Arslan, **Bu Kabuslar Neden Cemil?**, İstanbul, Metis yay., 2005, s.50.

Afacan ile, Berker İnanoğlu'nun oğlu Sezer İnanoğlu Sezercik ile sinemada seri halinde birkaç filmde yer alırlar. Parla Şenol, Rüya Gümüşata, Nilüfer Koçyiğit gibi diğer oyuncular da çocuk oyuncular listesine dahil etmek mümkündür. Çocuk oyuncuların dönemin ünlü oyuncular ile oynadığı halde starlaştığı melodramla güldürünün iç içe geçtiği bu filmler zaman zaman eleştiriye de maruz kalmış; çocuk yıldızlar nezdinde sömürü yapıldığının altı çizilmiştir.

“Amerikan sinemasının etkileriyle olgunlaşmaya başlayan anlatım dili, giderek daha bir akıcılığa ve yalınlığa doğru profesyonel bir çizgi izler. O yıllarda önemi pek fark edilmese de tipleme yaratma açısından yönetmen sineması gündemdedir. Örneğin bu dönemde, yani 1958 – 1964 yılları arasında Osman F. Seden'in Cilalı İbo ile Adanalı Tayfur'u ve Hulki Saner'in Turist Ömer'i güldürü sinemasının üç büyükleri olarak ortaya çıkar.”¹⁸⁸

1960'lı yıllar az önce bahsedildiği gibi salon komedilerinin ön planda olduğu yıllardır. Bu türün bir numaralı yönetmeni daha önce melodram türünde de çok sayıda yapıma imza atan Osman F. Seden olmuştur. Birer yıl arayla yapılan ve dönemin sinemasında ön plana çıkan “Ne Şeker Şey” (1962), Badem Şekeri (1963) ve Beş Şeker Kız (1964) daha sonraki yıllarda yapılacak olan kalabalık kadrolu komedi filmlerinin sinyallerini vermiştir. Ünlü oyuncularının yer aldığı (Türkan Şoray, Fatma Girik, Göksel Arsoy, Ediz Hun, Sadri Alışık, Leyla Sayar, Sevil Candan, Efsan Efekan, Vahi Öz, Selma Güneri, Öztürk Serengil, Mualla Sürer, Ahmet Tarık Tekçe, Fikret Hakan, Hulusi Kentmen, Süleyman Turan, Feridun Karakaya gibi) filmler siyah – beyaz olarak çekilmiştir. “Adanalı Tayfur” tiplemesi ile Öztürk Serengil, “Rüknettin – Bedia” çiftini sıklıkla oynayan Vahi Öz – Mualla Sürer dönemin sinemasal karakterini yansıtan isimler arasındadır. Komedi filmlerinin başka bir önemli yönetmeni olan Hulki Saner, Sadri Alışık'ın hayat verdiği “Turist Ömer” ile unutulmayacak bir tiplemenin beyazperdede var olmasını sağlamıştır. Feridun Karakaya'nın canlandığı “Cilalı İbo” tiplemesi de aynı şekilde seri halinde çekilen filmler arasında yer almaktadır.

¹⁸⁸ Agah Özgüç, **Türlerle Türk Sineması**, İstanbul, Dünya kitapları, 2005, s.67.

“Cilalı İbo (Feridun Karakaya) tipik giysileri ile güncelde (filmin çevrildiği dönemde) yaşarken, zaman gelir Osmanlı dönemine bir geri dönüş yapar (‘Cilalı İbo ve Tophane Gülü’)... Cilalı İbo Almanya’ya (‘Cilalı İbo Almanya’da’) ve Texas’a uzanır (Cilalı İbo Texas Fatihi). Turist Ömer (Sadri Alışık) yine Almanya’ya (‘Turist Ömer Almanya’da’) ayrıca Arabistan’a (‘Turist Ömer Arabistan’da’), İspanya’ya (‘Turist Ömer Boğa Güreşçisi’), Kenya’ya (‘Turist Ömer Kenya’da’) ve uzaya gider (‘Turist Ömer Uzay Yolunda’).¹⁸⁹

Sinemaya melodram tarzında filmlerle giren yönetmen Ertem Eğilmez, halka kendini özdeşleştirmesini sağlayan oyuncular yaratmıştı, tiyatro kökenli veya zaten bir star olarak bu filmlerde yer alan oyuncular, son derece gerçekçi idi. Bir çok filmiyle dostluğu, dayanışmayı, arkadaşlığı, kolektif bilince sahip olma duygusunu beyazperdeden seyirciye geçirmeyi başaran Eğilmez, Arzu Film ekolünü de yaratmış oldu. Yönettiği oyuncularının doğaçlama yeteneğini öne çıkarmalarına önem veren Eğilmez, bir ‘Kahramanlar’ sineması olan Türk sinemasında bu imajı tek değil birkaç kişi üzerinde oluşturmuştur.

Televizyonun gündelik hayata girmesiyle birçok ünlü yönetmen film yapamaz konuma düşmüştür. TRT, Lütfi Ö. Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi yönetmenlere destek sunarak ekranda ürünlerine yer verirken, pek çok sinemacı ise geleneksel seyirciyi toplamakta güçlük çekerek ticari başarısızlığa uğramıştır. Tam da bu yıllarda Arzu Film ekolünden, özellikle Ertem Eğilmez’in Türk sineması açısından hem tecimsel hem de güldürü anlayışı açısından bir dönüm noktası oluşturduğunu söylemekte fayda vardır. Eğilmez, ilk yıllarında ağdalı melodramlar çekerken, dönemin ruhunu iyi yakalamış ve ticari anlamda sinemaya büyük bir başarı kazandırmıştır. Rıfat Ilgaz’ın kendi okul yaşamından izler taşıyan ve aynı adlı eserinden yola çıkarak çekilen “Hababam Sınıfı” filmi, gişe başarısı ile seri halinde çekilmeye devam edilmiştir. Burçak Evren’in tanımlamasını yaptığı üzere: *“Herkesin yaşamında var olan, ya da var olmuş olan okul sıralarının sınırsız özgürlüğünü – biraz abartılı olsa da – aktaran film, nostaljik tatlar içermesinin yanı*

¹⁸⁹Orhan Ünser, “Dizi Gibi Filmler 1”, **Antrakt**, Eylül 1996, Sayı 58, s.43.

sıra, kalabalık oyuncu kadrosu, güldürü ile dramı iç içe vermesi ile de Türk sinemasının başyapıtları değilse de, en popüler güldürü dizisini oluşturur.”¹⁹⁰

Sadık Şendil’in senaryosu ile katkıda bulunduğu Arzu Film’in diğer önemli filmleri arasında; “Süt Kardeşler”, Şabanoğlu Şaban, “Tosun Paşa”, “Tatlı Dillim”, “Bizim Aile”, “Aile Şerefi” gibi kalabalık kadrolu filmlerinden başka Eğilmez’in tecimsel başarısızlıkla sonuçlansa önemli sinemasal deneyimlerinden biri olan “Canım Kardeşim” bulunmaktadır. Dört kardeşin hazine arayışını anlatan “Salak Milyoner” ve “Köyden İndim Şehire” adlı filmlerde dönemin yazarları tarafından “psiko-patolojik” tipler yakıştırmaları yapıldığını eklemekte fayda var. Fakir ama mutlu olmasını bilen, gururlu, naif insanlar o dönemin kompleks yapısında güldüren ve seyirciyi sarmalayan karakterlere imza atmışlardır. *“Bu küçük insan dünyalarından ‘büyük isimler’in çıktığını görürüz. İşte Kemal Sunal (1944), böyle bir sistemin oyuncusudur. Yani önceleri arkalarda görünür sonra da yavaş yavaş önlere çıkarak yıldızlaşır. Tiyatro oyunculuğundan gelen Kemal Sunal’a, Türk sinema tarihinde bir güldürü oyuncusu olarak zirveye çıkıp geniş halk yığınlarına ulaşmayı başarabilen tek yıldız diyebiliriz.”¹⁹¹* Arzu Film’in kadrolu oyuncuları denilebilecek oyuncular arasında Münir Özkul, Tarık Akan, Halit Akçatepe, Şener Şen, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Adile Naşit, Ayşen Gruda, Şevket Altuğ, Ergin Orbey gibi isimler bulunmaktadır. Arzu Film’in geleneksel hale gelen filmleri gerek İstanbul sinemalarında gerekse de Anadolu sinemalarında uzun haftalar boyunca gösterimde kalmıştır.

2.2.1.5. Diğer Tür Çalışmaları

Türk sinema tarihinde, cinsellik ve şiddet olgularının özellikle 1960’lı yılların ortalarından itibaren ivmeli bir biçimde arttığı görülmektedir. 1950’lerin hemen her filminde mutlaka bulunan kavgalı sahneleri, zaman geçtikçe daha da sertleşmiştir. Bu dönemde Türk sinemasında şiddetin biçimsel olarak sertleşmesinde o dönemin yabancı sinemasından da etkiler bulunmaktadır. Yalnızca Türk filmleri bu eğilimde

¹⁹⁰Burçak Evren, **Türk Sineması**, 42. Altın Portakal Film Festivali yay., 2006, s.273.

¹⁹¹Agah Özgüç, **100 Filmde Başlangıcından Bugüne Türk Sineması**, Ankara, Bilgi yayınevi, 1993, s.48.

değildi; bunun dışında başta ABD olmak üzere diğer ülkelerin filmlerinde de gittikçe artmaya başlayan şiddet ve cinsellik görüntüleri; sosyal, ekonomik ve politik alanda dünyanın her tarafında beliren faaliyetlerden kaynaklanmakta idi.

Şiddet sözcüğünün çeşitli tanımları şu şekildedir:

1 – Bir devinimin, bir gücün derecesi, yeğinlik, sertlik 2 – hız 3 – (mecazi) aşırılık 4- karşıt görüşte olanlara inandırma ya da uzlaştırma yerine kaba kuvvet kullanma 5 – yeğinlik 6 – erke 7 – keskinlik 8 – zorluluk¹⁹²

Suç, ceza, iktidar kavramları ile çok taraflı ilişki içerisinde biçimlenen ve tanımlanan şiddet kavramı, en temelde insanın (varlığın) yaşamını devam ettirebilmesi için gerekli olan iki içgüdüden birinin eylemidir.

Erich Fromm “Sevgi ve Şiddetin Kaynağı” ve “İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri” adlı çalışmalarında şiddeti öncelikle, hastalıklı ve yaşama dönük olarak ikiye ayırır. Yaşama dönük şiddet olarak tanımlanan şiddet biçimleri kısaca şunlardır: *“Oyunda ortaya çıkan şiddet, tepkisel şiddet ve hastalıklı biçime yakın olan öç alıcı şiddet, ödünleyici şiddet, kana susamışlık.. Oyunda ortaya çıkan şiddet, yıkım amacı gütmeyen hüner gösterileri amacını taşır. Tepkisel şiddet; bir insanın kendisinin ya da başkasının yaşamını, özgürlüğünü, onurunu ve malını korumaya yönelik şiddettir. Bu şiddetin sebebi korkudur; bir başka biçimi de, engellenmelerden doğan gerginlik, gıpta ve kıskançlıktan doğan düşmanlıktır. Öç alıcı şiddet; zarar zaten verilmiş olduğundan savunma işlevi taşımaz. Zarar görerek yıkılmışlarsa kendilerine saygılarını onarmak için öç almak isteyeceklerdir. Ödünleyici şiddet, güçsüzlükten doğan ve güçsüzlüğü ödünleyen bir şiddet türüdür. Yaratanmayan bir insan, yoketmek ister.”*¹⁹³

“Sinema ve televizyon filmlerindeki şiddet, tedhiş, cinsellik ve ölüm görüntüleri, gençlerde ve yetişkinlerde, açıklaya geldiğimiz nedenlerin etkisi ile, şiddet eğilimini, yanlış bir hayat anlayışını yaratmaktadır. Düşsel görüntü dünyasından çıkan insan yaşanan hayatın dışında ayrı bir hayat aramaktadır. Kuvvetlinin adil olduğu, şiddetin benimsendiği, sınırsız cinsel eylemlerin sürdürüldüğü, lüks ve

¹⁹² Türk dil kurumu Türkçe sözlük, 7. Baskı, Ankara, TDK yay., 1988.

¹⁹³ Erich Fromm, *Sevgi ve Şiddetin Kaynağı*, çev. Y.Salman,, N.İçten, İstanbul, Payel yay., 1994, s.30.

zenginliğin bulunduğu bir ortam içerisinde yaşadığını sanmakta ve hareketlerini kendi düşlerine göre düzenlemeğe çabalamaktadır. Böylece ‘antisosyal, uyumsuz’ bir kişilik ortaya çıkmaktadır. Bu kişilik sonucu şiddete yönelik eylemler daha kolaylıkla işlenebilmekte, toplum yaşantısında uyulması zorunlu bazı değerler bir kenara atılabilmektedir.”¹⁹⁴

Tıpkı cinsellik gibi şiddet de hemen her filmde yer almaktadır. Kavga, öldürme sahneleri, daha çok adaleti sağlama amacı ile haklı nedenlere dayandırılmıştır. Filmlerdeki ana karakterin kavgayı kazanması ile seyirci geçici bir kazanmışlık duygusu yaşamaktadır. Bu açıdan filmlerde iyinin yanında yer alma, gerçek hayatta hiçbir zaman gerçekleşmeyen adaletin hiç değilse filmlerde gerçekleşmesi, izleyenin bir nebze rahatlamasını sağlamaktadır.

Toplumdaki sorunlar eril şiddet yoluyla çözülmeye çalışılmaktadır. Türk sinemasında da durum bu minvalde ilerler. Birçok filmde Hollywood sinemasından esintiler taşıdığı görülen Türk sinemasında feodal ilişkilerle kısıtlanmış bulunan öykülemde ‘karakter’den çok ‘tıp’lere rastlanır. ‘İyi’ tamamen beyaz, kötü tiplere ise tamamen siyahtır. Başroldeki oyuncular, yardımcı karakter oyuncular, kadın veya erkek oyuncu için durum farklı değildir. İleride anlatacağımız kahramanlık öykülerini yansıtan kostüme – avantür filmler ve çizgi roman kahramanlarının canlandırıldığı fantastik filmler dışında Türk sinemasında kırsal kesimi anlatan filmler çokça işlenmiştir. Köy ağasının çalışanın kızına veya karısına göz koyması, ırgatın ağa kızını sevmesi, kan davası, töre, zengin – yoksul ayrımı gibi sınıf çatışması birçok filmde görülmektedir: Toprağın Kanı (Atıf Yılmaz – 1966), Toprak Ana (Memduh Ün – 1973), Kızgın Toprak (Feyzi Tuna – 1973), Bedrana (Süreyya Duru – 1974), Yatık Emine (Ömer Kavur – 1974), Kara Çarşaf Gelin (Süreyya Duru – 1975), Hazal (Ali Özgentürk – 1979).

Filmlerde yalnızca kırsal kesimde değil, kentte yaşayan kesimin yaşamında da şiddet öğeleri de görülür. “Cemil (Melih Gülgen – 1975)”, “Baba (Yılmaz Güney – 1971)” ve “Babanın Oğlu (Melih Gülgen – 1975)”, “Cemil Dönüyor (Melih

¹⁹⁴Dr.K.Bayraktar, **Film ve Suç**, Sinema Filmlerinin Sansürü Kollojumu, 25 Mayıs 1978, s. 31.

Gölgen – 1977)” gibi filmlerde kanunu temsil eden polis, adaletin sağlanamadığı noktada kendi adaletini kendi sağlamaya koyulur veya haksızlığa uğrayan işçi ünlü bir kabadayı olur. Esinlenme noktasında Amerikalı aktörlerden Clint Eastwood ile Charles Bronson göz önüne gelmektedir.

Amerikan sinemasındaki türlerden western ülkemizde bazı filmlerden örneklerle yerini bulmuştur: Yumurcak Küçük Kovboy (Guido Zurli – 1973), ünlü çizgi roman kahramanı Belçika menşeli olmasına karşın Amerikalı bir kovboy olan Red Kit (Lucky Luke), Yeşilçam’da 1970 yılında İzzet Günay eşliğinde “Ret Kid” olarak, 1974’te yine aynı yönetmen Aram Gülyüz ile “Atını Seven Kovboy” ismiyle Sadri Alışık olarak beyazperdeye gelmiştir. En büyük western hitinin bu bağlamda Yılmaz Köksal’ın başrolünde olduğu Çeko (1970 – Çetin İnanç) olduğu söylenebilir. Sergio Leone filmlerindeki Clint Eastwood’un canlandığı benzer karakterlerle örtüşen Köksal, haydutlara karşı tek başına savaşmaktadır. Çizgi roman uyarlamalarının Türk sinemasındaki örneklerinden “fantastik” Örümcek Adam (1972), dünya sineması için de ilk ve tek “kötü” Örümcek Adam olma özelliğine sahip olmuştur.¹⁹⁵

Ormanlar Kralı Tarzan’ı İstanbul’a getiren Hollywood’un aslen ‘yüzücü’ aktörü Johnny Weismüller’in canlandığı kahraman, sinemada “Tarzan İstanbul’da” olarak 1952 yılında hayat bulmuştu. Orijinal filminden yapılan kolajlarla gerçek gibi görünen bu filmde yıllar sonra, yine bir yabancı kahraman “Zorro” (1969) bir Yeşilçam jöni Tamer Yiğit tarafından Türk sinemasına gelmişti. İtalyan menşeli çizgi roman kahramanı “Korkusuz Kaptan Swing” (1971)in özelliği ise dünyada çekilen ilk ve tek Kaptan Swing filmi olması idi.

Bir bilim-kurgu denemesi olarak ise, Hulki Saner’in yarattığı ve daha sonra Türk sinemasının seri filmlerinden olan “Turist Ömer” tiptemesi, TRT’de yayınlandığı dönemde en çok izlenen dizilerden William Shatner (Captain Kirk) ve Leonard Nimoy’(Mr. Spock) un başrollerini paylaştığı Star Trek (Uzay Yolu) adlı

¹⁹⁵Kaya Özkaracalar’ın **Geceyarısı Sineması** adlı kitabından derlenerek aktarılmıştır. (İstanbul, +1 Kitap, 2007)

diziden aslına oldukça sadık kalınarak güldürü temasında “Turist Ömer Uzay Yolunda (1973) olarak çekilmiştir.

William Friedkin’in yönettiği ünlü korku klasığı 1973 yapımı Şeytan filminden sonra 1974 yılında Metin Erksan aynı isimli filmle bu türde bir deneme yapma yoluna gitmiştir. Şinasi Özönük’un yönettiği 1977 yapımı Baytekin Fezada Çarpışanlar adlı bilim kurgu denemesi ve tezin kapsamı dışında kalan yıllarda “Dünyayı Kurtaran Adam (Çetin İnanç – 1982), dünyada yankılar uyandıran “E.T. (Steven Spielberg – 1982) filminden esinlenen Badi (Zafer Par – 1983) fantastik filmlere örnek sayılabilir.

Her filmin çekildiği dönem içerisinde değerlendirilmesi gerekir. Dolayısı ile bu filmler dönemsel açıdan ele alınıp değerlendirilmelidir. Teknolojik destekten yoksun, son derece kısıtlı imkanlarla ve şartlarda çekilen bu filmlerin Türk sinema seyircisinde de o dönem karşılığı yoktur. Bilim kurgu ve korku türüne ait efektler, sinemasal olanaklar Batı toplumlarına özgü olup, Türk kültüründe bu türlerin alt yapısını oluşturacak Frankenstein, Dracula gibi korkunç yaratıklar cadı veya vampirler de bulunmamaktadır. Korku türünün tüm bu öğeleri Türk anlatım tipine uymadığından, bu türlerin örnekleri de Türk sinemasında çok sınırlı sayıda kalmıştır.

2.3. Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçi Yaklaşımlar ve Göç Olgusu

Göç hareketleri ve kentleşme Türkiye’de Cumhuriyet’in kuruluşundan günümüze kadar her zaman var olmuştur. 1950’lerden itibaren çok partili sisteme geçilmesiyle göç hareketlerinin daha yoğun yaşandığı gözlemlenmiştir. Köyden kente göç eden kişiler kentlerde istihdam kaynağı olarak değerlendirilmiştir. Bu da aynı zamanda kentlerde nüfus artışına ve yeni yaşam alanlarının oluşmasına etki etmiştir. İsmail Ceritli kent tarifini şöyle yapmıştır: “*Kentler, üretim ve pazarlama*

faaliyetlerinin temel belirleyicisi olan, kamusal mal ve hizmet sunumunun yoğunlukla yapıldığı ve rantların paylaşımında etkin olan merkezlerdir.”¹⁹⁶

“1950’lere kadar Türk sinemasında yoksulluk işlenen bir konu olmuş, zengin ve yoksul kahramanlar sinemada yer almıştır. Dönemsel olarak Cumhuriyet’in düşünsel yapısından beslenen devlet politikasının ve sinema ürünlerinin yoksulluğa bakışı, halkçılık ilkesinden hareketle biçimlenmiştir. Köker’e göre halkçılık ilkesi Türk toplumunu; “farklılaşmamışlık”, “bütünleşmişlik” ve “milli irade” terimleriyle ortaya koymuştur.”¹⁹⁷

Popüler kültürün bir ürünü olan sinemada da, güldürü ya da melodram türündeki popüler filmlerde yoksulluk edebiyatı yapılması her zaman geçerli bir konu, elverişli bir malzeme olmuş, nedenin kaynağına inilmemiş, sistem eleştirisi getirilmemiştir, sorunun kaynağı bireylere (sinemada kötü karakter gibi) indirgenmiştir.

“Türkiye’de 1945-1950’lerde başladığı belirtilen kente göç hareketlerinin nedenlerine bakıldığında, daha çok tarımsal üretim biçimlerinde yaşanan değişikliklerin bu sürece yön verdiği görülmektedir. Yani temelde ekonomik belirleyiciler, göç olgusunu şekillendirmiştir. Bu dönemde, tarımda makineleşme, traktörün yanı sıra üretimi artırıcı diğer girdilerin kullanılması, hızla artan genç nüfus üzerinde ciddi bir baskı oluşturmıştır. Ayrıca, karayolu ve motorlu taşıt ulaşımının artması, köy-kent arasında her türlü ilişkiyi yoğunlaştırmış olup haber kanallarının çoğalması ile köylünün ve kentlinin sistemden haberdar olma ve buna göre karar alması kolaylamıştır.”¹⁹⁸

Türkiye’de; az önce de söz edildiği gibi 1950’lerin başından beri süre gelen göç sonucu, kentlerin kendine ait doğal dokusu değişmekle beraber; gecekondulaşma ve çarpık kentleşme ortaya çıkmıştır. Kıray’a göre kentleşme; her şeyden önce

¹⁹⁶ İsmail Ceritli, **Kentleşme Sürecinin Ekonomi-Politigi ve Bir Türkiye Uygulaması**, Ankara, Yargı yayınevi, 2003, s. 2.

¹⁹⁷ Levent Köker, **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**, İstanbul, İletişim yay., 2005, s. 155–156.

¹⁹⁸ Mümtaz Peker, **Türkiye’de İçgöçün Değişen Yapısı:75 Yılda Köylerden Şehirlere**, İstanbul, Tarih Vakfı yay., 1999, s. 296.

nüfusun büyük oranının tarımdan ve topraktan kopup tarım dışı alanlarda, sanayide, karmaşık örgütlerde ve dolayısıyla köyden başka yerlerde, kentlerde hayatlarını kazanmaya ve yaşamaya başlamaları demektir.”¹⁹⁹ Köyden kente göç edenlerin beraberlerinde getirdikleri kültür ve yaşam tarzı, kent yaşamı ile sentezlenerek yeni bir alt kültür meydana getirmiştir. Kentin olanaklarından yararlanmak isteyen, bir vasfı olmayan kırsal kesim insanı, kentin yaşam standartlarına uyum sağlamakta güçlük çekmiş ve bunun sonucunda bir yabancılaşma sürecine girmiştir. Geniş aile yapısına sahip, birbirine bağlı konumda bulunan aile, göç sonucu hem sosyal hem de ekonomik güçlüklerle mücadele etmek durumunda kalmıştır.

Türkiye o dönem çok partili sistemle beraber kabuk değiştirmekte, iki kutuplu dünyada kendine yeni bir yol bulmaya çalışmakta idi. Devletçi anlayış bu dönemle beraber çözülmeye başlamış, A.B.D. ve Avrupa ile kurulan bağ güçlenerek ekonomik anlamda bağımlılık süreci de başlamıştır. Bunun karşılığı sinemada Amerikan polisiye filmleri (örnek olarak; Kanun Namına – 1952²⁰⁰ Lütfi Ö.Akad) olarak tezahür etmiştir. Türkiye’nin NATO üyesi olarak Kore’ye asker göndermesi sonucu da yine bir filmle beyazperdeye yansıtılmıştır. (Şimal Yıldızı – 1954 Atıf Yılmaz) Bu filmde neden sorunundan çok, mesele kahramanlık üzerine indirgenmiştir. Siyasal değişimlerin etkilerini o dönemin sinemasında görmek örneklerden de anlaşılacağı üzere, mümkündür. Türkiye sistem eleştirisi için 60’lardan sonrasını bekleyecekti.

*“1960 yılında DP’nin askeri bir darbeyle iktidardan indirilmesi üzerine başlayan yeni dönemin ilk zamanlarında toplumun her kesiminde görülen özgürlükçü havanın sinemaya da yansması üzerine, daha önce Türkiye’nin birtakım sorunlarına eğilmeye değindiğimiz nedenler yüzünden olanak bulamayan yönetmenler, bu sorunları filmleri yoluyla dile getirmeye çalışmışlardır.”*²⁰¹

¹⁹⁹Mübeccel Kıray, “Toplumsal Değişme ve Kentleşmede Düşük Gelirler”, **Toplumbilim Yazıları**, Ankara, Gazi Üniv. İktisadi ve İdari Bilimler Fak. Yay., 1982, s.167.

²⁰⁰Film tarihleri www.sinematurk.com veri tabanından alınmıştır.

²⁰¹Esin Coşkun, **Türk Sinemasında Akım Araştırması**, Ankara, Phoenix yayınevi, 2009, s.34.

27 Mayıs 1960 askeri darbesi sonrası göreceli bir özgürlük ortamında, Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Vedat Türkali, Necati Cumalı, Fakir Baykurt gibi yazarların duyarlılıkları sinemada yansımaları bulmaya başlayacaktır. Bu filmlerde dönemine göre belli bir sistem eleştirisini görmek mümkündür. Köyden kente göç eden insanlar, kendi yaşamlarının karşılığı olan filmleri tercih etmişlerdir: Demokrat Parti'nin “Her mahalleye bir milyoner” sloganı dahilinde Gecelerin Ötesi (Metin Erksan – 1960), arazi mafyalaşmasının anlatıldığı Otobüs Yolcuları (Ertem Göreç – 1961), Üç Tekerlekli Bisiklet (Lütfi Ö. Akad, Memduh Ün – 1962), Yılanların Öcü (Metin Erksan – 1962), Türk sinemasını ilk sendikalaşmayı anlatan filmi Karanlıkta Uyananlar (Ertem Göreç – 1964), Susuz Yaz (Metin Erksan – 1964) Kızılırmak Karakoyun (Lütfi Ö. Akad – 1967).

Dönemin en belirgin ayrıntılarından göç olgusu sıklıkla ele alınmıştır. Ortada görünen film enflasyonuna karşın sektörün giderek bir kısır döngü içerisinde daralmasının lümpen kültürle de ilgisi vardır: *“1970’li yıllarda Türkiye’de köyden kente göç yoğunlaşmış, kentlerde sayısı giderek çoğalan yeni ve geniş bir kitle oluşmuştu. Hepsi Anadolu’nun çeşitli yörelerinden ve folklorik kültürlerinden gelmiş bu insanlar ne kendi kültürlerini devam ettirebildiler ne de kent değerlerini benimsediler, ikisinin arasında yeni bir alt kültür oluşturdular.”*²⁰²

İşsizlik ve barınma sorunu ile karşı karşıya gelen kırsal kesim insanları, sınıfsal çelişkinin dayattığı sorunlar ile yüzleşmek zorunda kalmıştır. Büyük aile/aşiret kavramının parçalanmaya başladığı bu yıllarda göç olgusunun ailede sinemada yansımalarını bulmaya başlamıştır. “Yeni Gerçekçilik” akımının temsilcilerinden Luchino Visconti’nin Rocco ve Kardeşleri (1960) filminden esinlenerek çekilen Gurbet Kuşları (Halit Refiğ – 1964), büyük kentte kaybolup giden işçilerin yaşamının anlatıldığı Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu – 1965) gibi filmlerin ardından 1970’li yıllarda Lütfi Ö. Akad’ın Gelin – Düğün – Diyet üçlemesi kente uyum sağlama/sağlayamama sürecinin anlatıldığı etkili filmlerden olmuştur.

²⁰²Gülseren Güçhan, **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara, İmge kitabevi, 1992, s.92.

Lütfi Ömer Akad'ı göç olgusu ile ilgili filmler yapmayı düşündürten ilk neden 1958 yılında Milliyet gazetesinde gördüğü bir fotoğraf olmuştur. Altı kişinin olduğu fotoğrafın altında; *“Yaz aylarında taşradan İstanbul'a akın eden kılık kıyafetsiz iş avcılarının bir kısmı, kış gelince memleketlerine döndükleri halde, bir kısmı da başlarını sokacak bir han odası bulduklarından İstanbul'u kendilerine memleket ittihaz etmektedirler”*²⁰³ yazmaktadır.

Göç olgusunun toplumsal hayatta dönemsel bazda bir çok ailenin karşılaştığı bir durum olması nedeniyle bu dönem filmleri de bu konuyu işlemiştir. *“Bu filmler; bir yandan şehirleşme sonucu büyük kentlerde oluşan yeni bir sınıfın, gecekondu bölgelerinde yaşayan insanların davranışlarını sergilemekte, diğer taraftan da kültürel açıdan değişim süreçlerinde olan bu insanların, içine girdikleri büyük şehir ortamını tam tanımadan, onun tüm imkanlarından faydalanıp düşledikleri güçlü hayatı kurma çabaları sırasında, karşılaştıkları sorunlara rağmen ailenin ayakta tutulmasında geleneklerin ve değerlerin önemini belirtmektedir.”*²⁰⁴

“Gelin, Düğün, Diyet” üçlemesinde, her bir öyküde yer alan ve ana karakteri canlandıran Hülya Koçyiğit, üç öykünün tematik olarak ortak evrende buluşmasına etki etmiş ve bu karakterin yaşadığı değişim süreci içerisindeki sınıfsal çelişkiler, kent yaşamındaki yabancılaşmanın insan üzerindeki etkileri, modernleşme, kent yaşamındaki kaos bu karakter üzerinden dile getirilmiştir. Üçlemenin en başarılı bulunan filmi olan “Gelin” (1973) de paranın insan hayatı üzerindeki baskın gücü vurgulanmış, hasta çocuğun hayatı kurban edilmiş, “Düğün” (1973) de kız kardeş para için sevmediği bir adam ile evlendirilmiş, “Diyet” (1973) te işçiler ile patron arasındaki sınıfsal çelişki ele alınmış, filmin sonunda diyet borcunu ödemek için filmin ana karakterinin eşi olan Hakan Balamir'in kolu kopmuştur. (Bu sahnede Ömer Seyfettin'in “Diyet” adlı hikayesi akla gelmektedir). Üçleme, feodal aile bağlarının çözülerek, bir arada olma duygusunun ve sonuç olarak alışlagelmiş sevgi duygusunun kentleşme – modernleşme yolu ile yok edildiğini güzel bir sinema aktarmaktadır. Lütfi Ö. Akad'ın bu üçlemesi ile birlikte sinemasal anlatım dili doruk noktasına ulaşmıştır.

²⁰³Lütfi Akad, **Işıklı Karanlık Arasında**, İş Bankası Kültür yay., 2004, s.276.

²⁰⁴Neşe Kaplan, **Aile Sineması Yılları 1960'lar**, İstanbul, Es yay., 2004, s.85-86.

Olayların gecekondulaşma bölgesinde geçtiği 1978 yapımı Türkan Şoray ile Bulut Aras'ın başrollerini paylaştığı film “Sultan”da TRT’de yayınlanan dönemin dizilerinden esintiler bulunmaktadır. Göç sonucu oluşan karmaşık bir kültürel yapıyı anlatan Kartal Tibet’in yönettiği filmde mahalle bekçisini oynayan İlyas Salman’a verilen Colombo (Kolombo) ismi, Komiser Colombo dizisinden gelmektedir. Mahalle sakinlerinden Erdal Özyağcılar’ın canlandığı Cevat karakterinin eşinin adının Melek olmasından dolayı kendisine “Charlie’nin Melekleri” dizisinden yola çıkarak Charlie (Çarli) denmesi, Sultan’ın büyük oğlunun buldukları köpeğe başka bir dizideki Co adını koymak istemesi bunlara örnektir. Kendine özgü kapalı yapısı ve gecekondulaşma sorunsalı üzerinden hem dram hem de komedi unsurlarını içerisinde barındıran film, dönemin sorunlarına da ışık tutmakta idi.

“Köyden kente göçenlerin yukarıdan modernleşme projesine entegre edilememelerinin maddi nedenleri çok açıktır; devletçi kalkınma tasarımıyla öngörülen ekonomik dönüşüm yeterince hızlı gerçekleşmiyordu. Sarsıntısız bir modernleşme beklentisinin temelinde ekonominin harekete geçirici güç olacağı varsayımı yatıyordu. Köyden gelenler, modern ekonomiyle bütünleşme yoluyla modern toplumsal düzenin bir parçası haline gelecekler, farklı bir politikaya angaje olacaklar, ulusal kapitalizmin homojenleştirici kültürüne açık hale geleceklerdi. Ne var ki gelişmekte olan ekonomi, kendisinden beklenen emme kapasitesini yaratmakta başarısız kalıyordu. Köyden gelenler iş bulmasına buluyorlardı, ama fabrikalarda değil. Çoğu, hızla büyümekte olan enformel sektöre katılıyordu. Bu da kalkınma modelinin başarısızlığını kanıtlıyor ve düş kırıklığı yaratıyordu. Böylece konutların yasadışı (kaçak) statüsü, çoğu zaman istihdamın yasadışı (kayıtdışı) niteliğine denk düşüyor ve modern sektöre karşı duyulan yabancılaşmayı güçlendiriyordu.”²⁰⁵

Gurbetçileri özellikle de Almanya’da çalışmakta olan Türk işçilerini konu alan filmler de yapılmıştır. Türkiye’den yurtdışına göçü anlatan 1974 yapımı Tunç Okan’ın yönettiği “Otobüs”, Orhan Aksoy’un 1974 yapımı “Almanyalı Yarım” ve Şerif Gören’in 1979 yapımı “Almanya Acı Vatan” filmleri örnek gösterilebilir.

²⁰⁵ Çağlar Keyder, “Enformel Konut Piyasasından Küresel Konut Piyasasına”, **İstanbul Küresel ile Yerel Arasında**, İstanbul, Metis yay., 2000, s.180.

“60’ların başında Türkiye’den dışarıya yönelik göçler, bireysel bir girişimin sonucu olmaktan öte, devlet yöneticilerinin de ekonomi politikaları çerçevesinde üzerinde durdukları önemli olgulardan biri olmuştur... açısından bakıldığında, işsizliğe bir çözüm olarak dış ülkelere işgücü ihracının sağlanması ve ulusal ekonomiye bir diğer katkı olarak da gönderilecek işçilerden yurtiçine döviz akışının sağlanması, temel politikalardan biri olarak belirlenmiştir. Dönemin Türk hükümeti ,işsizliği azaltacağı ve yurtdışında çalışacak işçilerin göndereceği döviz birikimlerinin, ülkenin ödemeler dengesi sorununu çözeceğini umarak, başta Almanya olmak üzere, Batı Avrupa ülkelerinden gelen işçi talebini olumlu karşılamıştır.”²⁰⁶

2.4. Arabesk Kavramı ve 1960-1980 Dönemleri Arasında Sinemada Arabesk Unsurlar

Arabesk olgusuna geçmeden önce, sözcüğün tanımına bakmak yararlı olacaktır: *“İtalyanca arabesco’dan Fransızcaya arabesque, Fransızca’dan Türkçe’ye ise arabesk olarak geçen kelimenin resim, müzik, dans, mimarlık, edebiyat gibi sanat dallarında kullanılan bir terim olduğu görülmektedir. Kelime anlamı olarak arabesk, İslam sanatına özgü, birbiri içine geçmiş, çiçek ve yapraklardan oluşan girişik bezeme ya da birbiri içine geçerek karışık şekiller alan geometrik bezeme tarzı olarak tanımlanmaktadır.”²⁰⁷*

Fransız düşünür Roger Garaudy, Sosyalizm ve İslam (1983) adlı yapıtında arabeski, “ritimli, hareketler halinde, filizlere bağlı, ikiye ayrılan yaprak süslemelerinden meydana gelen özel şekiller ve yalnızca İslam Sanatı’na özgü bitki bezemesi biçimleri” olarak tanımlamıştır. Garaudy, doğanın müziksel betimlenişi ile geometrik rasyonel anlamının arabeskte bütüncül bir düzen içinde verildiğini ifade etmiştir.²⁰⁸

Ünsal Oskay, arabeskin yalnızca bir müzik türü olmadığını belirtmiştir. Oskay, arabeski, Hristiyan kültüründe de, Doğulu kültüre ait yaşamlarda da hayata belirli bir bakış biçiminin söz konusu olduğu bir motif olarak ele almıştır: *“Ortaçağ’ın karanlık dünyasında; din savaşlarının, vebanın, açlığın, kıtlığın, barbar*

²⁰⁶**Türk Sinemasında Sosyal Meseleler**, editör: Ensar Yılmaz, “Türk Sinemasında Yurtdışına Göç Olgusu”, yazar: Mehmet Anık, İstanbul, Başka yerler yay., 2012, s.32.

²⁰⁷Nazife Güngör, **Sosyokültürel açıdan arabesk müzik**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1993, s.17.

²⁰⁸Roger Garaudy, **Sosyalizm ve İslam**, İstanbul, Rebeze kitaplığı, 1983, s.18.

akınlarının, Akdeniz'in bir ticaret yolu olarak Batı'ya kapatılmasının getirdiği zor günlerde insan, kendi hayatı üzerinde göğe doğru yükselen katedralleri yapmıştır... Bunların süslemelerinde arabesk vardır. Aynı çaresizliği; sözü, değişik sözlere dönüştürememenin neden olduğu acizliği dile getiren arabesk süslemeler vardır... Ama insanoğlu gene kendine bir çıkar yol bulabilmiştir... ”²⁰⁹

Arabesk kültürü, iç göç ve akabinde özellikle Avrupa ülkelerine olan dış göçle birlikte, ortalama düzeydeki halkın geldikleri kent yaşamına uyumlama sürecinde yarattıkları bir ara kültür biçimidir. Bu kültürün içerisinde ne tamı tamına kırsalın özellikleri vardır, ne de kent yaşamının özellikleri tümüyle bulunmaktadır. İnsanların kırsal kesimden göç etmesiyle birlikte getirdikleri kültürle, kent yaşamının kültürünün çatışmasından oluşan bir çeşit “sentez kültür” dür.

“‘Arabesk’ sözcüğünün dilimize girmesi ise besteci Suat Sayın sayesinde oldu. 1960’lı yıllarda Sayın, Sevmek Günah mı? adlı bir şarkı yapmıştı. Kısa bir süre sonra bu bestenin Mısırlı Abdolvahap’ın şarkısından alıntı olduğu ortaya çıkınca Arap müziği, arabesk kavramları tartışılmaya başlandı. Yine bu dönemde Orhan Gencebay isimli genç bir müzisyenin çıkardığı Başa Gelen Çekilirmiş isimli plak, özellikle büyük kent varoşlarında büyük bir ilgi gördü... Türkçe karşılığı ‘Arap tarzında yapılmış süsleme veya bezeme’ olarak geçen arabesk, Fransızcadan dilimize girerek yaygınlaştı. Batı’da özgün bir sanat biçimi olan arabesk, Türk entellektüelleri nezdinde ‘bütünlükten uzak, bir yığma ve karmaşıklık’ olarak karşılık bulacaktı. ”²¹⁰

Arabesk kültürün müzikal karşılığı Ömer Lütfi Akad’ın yönetmenliğinde çekilen 1971 yapımı “Bir Teselli Ver” adlı filmle başlamıştır. Arabesk müzik 1970’li yılların ikinci yarısından itibaren yayılmaya ve kısa zaman içerisinde köyden kente göç eden kesimin duygularını ifade tarzı olma yolunda ilerlemiştir. TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) o yıllarda devletçi ve elit, seçkin bir kültürü göz önünde

²⁰⁹Ünsal Oskay, **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, İstanbul, YKY yay., 1998, s.24.

²¹⁰ **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar**, editör: Abdurrahman Şen, “Türk Sinemasında Yerli Arayışların Kısa Tarihçesi”, yazar: Nedim Hazar, Kültür ve Turizm Bakanlığı yay., Ankara, 2010, s. 190.

bulundurarak yayınlarına yön vermek suretiyle, uzun bu yıllar bu toplumsal gerçekliğe sırtını döndüğü için arabesk kültür ve onun uzantısı olan ürünleri yayınlamamayı tercih etmiştir. Dolayısı ile sinemada arabesk kültürünü yansıtan yapıtlar yer almaya başlamış; TRT yasağı nedeniyle radyo ve televizyondan halka ulaşamayan arabesk şarkıcılar, sinemada kendilerine yeni bir yaşam alanı bulmuşlardır.

“Türkçe karşılığı ‘Arap tarzında yapılmış süsleme ve bezeme’ olarak geçen arabesk, Fransızcadan dilimize girerek yaygınlaştı. Batı’da özgün bir sanat biçimi olan arabesk, Türk entellektüelleri nezdinde ‘bütünlükten uzak, bir yığılma ve karmaşıklık’ olarak karşılık bulacaktı. Müzikteki bu yeni ve sıra dışı açılımın sinemaya yansımaları da uzun sürmedi. Epey bir zamandan beri özellikle Zeki Müren, Nuri Sesigüzel gibi sanatçılar ile bu türe aşina olan Türk seyircisi, bu yeni türü de kısa sürede benimsedi. Giderek avantür filmlerin etkisi altına giren Yeşilçam’da arabesk filmler dönemi 1970’li yılların başına denk gelecekti.”²¹¹

1960’lı yıllardan itibaren tarım ve hayvancılık gibi kırsal kesimdeki geçim alanlarının daralması göçü hızlandırmıştır. Göçle beraber şehirlerin büyümesi, sanayileşmenin hızlanması, nüfusun artması, bugün gecekondu olarak adlandırılan yeni yerleşim birimlerinin oluşmasını sağlamıştır. Köylü veya kentli olmak arasında bocalayan gecekonduya yaşayan insanlar, eğitim ve kültür problemleri nedeniyle şehir hayatına tam anlamıyla dahil olamamışlardır. Kent yaşamına entegre olmakta zorlandıkları için bu durum onları karamsarlığa ve buna bağlı olarak kaderciliğe itmiştir.

“Önceleri umursanmayan, küçümsenen ve üzerinde söz edilmesi bile gereksiz bir uğraş sayılan arabesk, 1960’lı yılların başında zemin oluşturup, 70’li yıllarda geniş kitlelerin beğenisine seslenen bir müzik türü olarak varlığını duyurunca, ilk kez kültür – sanat alanında yorumlara neden oldu. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması sayesinde, geniş yığınlarla ulaşan arabesk, bu yorumları

²¹¹a.g.e: 190.

etkisizleştirerek, önce görsel alanlara, daha sonra da tüm bir yaşam tarzına egemen oldu."²¹²

Sinemasal düzeyde gecekondu kültürünün karşılığı olan arabesk film karakterlerinde de karamsarlık ve kadercilik gözlenmektedir. Bu karakterler yabancıları kent yaşamına uyum sağlamak isteseler de bu çabaları genelde sonuçsuz kalır. Bu karakterler acılar çeker, sevdiklerine kavuşamaz, işlemedikleri suçlar için cezalandırılır veya dış etkenler nedeniyle suça yönelirler.

"Arabesk filmlerin altın çağı, Türk sinemasının seks ve komedi filmleri arasında sıkıştığı bir yıl olan 1978 ve sonrasıydı. Aslında bu tür filmlerde anlatılan öykülerin klasik Yeşilçam öykülerinden bir farkı yoktu. Genel olarak 'zengin – fakir' açmazında aşk ya da feodaliteye karşı aşkı ile direnen onurlu genç temaları işlenmekteydi."²¹³

Kendi içinde var olduğu toplumsal yapıyla zihinsel düzlemde reel bir bağlantı kuramayan arabesk karakterler, toplumsal hayata yönelik olarak da sağlıklı, bilimsel bir önermeden yoksundurlar. Toplumsal sorunların çözümünde kahraman kendisini Tanrıya karşı sorumlu görür ve izleyiciye de işlediği suçun meşru kabul edilmesini sağlar. Olayların sıra dizimi çok net ve keskindir. İyi ve kötülerin altı net çizilmiştir. Karakterler, işledikleri eylemin (suçun) birer kurbanı gibi lanse edilir. İzleyiciye alternatif veya olası başka bir seçenek bırakılmamaktadır.

Arabesk filmlerin bazılarında kimi zaman mizah unsurları kullanılsa da, bu filmler genellikle dram ve melodram türünde anlatı yapısındadırlar. Bu filmlerde en belirgin etmenler; acı, çile, kara sevda, yoksulluk, kötü kader, yalnızlık ve umutsuzluk gibi öğeler idi. Gecekondu insanının ve bu filmlerin simgesi haline gelen unsurlardan biri olan minibüslerde sıkça rastlanılan arabesk müzik şarkıları, bu kesime hitap ettiğinden, türün takipçileri tarafından hızla benimsenmesine ve

²¹²Burçak Evren, **Türk Sinemasında Yeni Konumlar**, İstanbul, Broy yay., 1990, s.31.

²¹³ **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar**, editör: Abdurrahman Şen, "Türk Sinemasında Yerli Arayışların Kısa Tarihçesi", yazar: Nedim Hazar, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı yay., 2010, s. 191.

sevilmesine neden olmuştur. Gecekonduya yaşayan insanlar kentin kültürel özelliklerini benimsemeye çalışmakla birlikte, beraberinde getirdiği kırsal kültürün izlerini silmemiştir. Bu durum da, kent yaşamına entegre olmalarını zorlaştırmıştır.

“Gözyaşı ticaretini senelerdir başarıyla sürdüren Yeşilçam, kendi yapısına da oldukça uyumlu bir tür olan arabeskle bilinen misyonunu sürdürdü ve arabesk filmleri özgün yapısı sayesinde uzun bir süre (1980 sonrası video piyasası için) kullanıldı. Bu konudaki istatistiklere bakıldığında, 1971’de 266 filmin 7’si arabesk iken (%2,6), 1977’de 125 filmin 10 tanesi (%8), 1980’de 68 filmin 27 tanesi (%39,7), 1981’de 72 filmin 33’ü (%45,8) ve 1984’te 95 filmin 36 tanesinin (%37,8) arabesk filmlerden oluştuğunu görüyoruz.”²¹⁴ Arabesk filmlerinin başlangıç yılları 1960’lı yıllar olduğu halde, istatistiklerden de anlaşılacağı üzere 1980’li yılların ilk yarısı arabesk filmlerin altın çağı olmuş ve sonraki yıllarda azalan film sayısına karşın, pastadan büyük bir pay sahibi olmayı da bilmiştir.

Belirli kitlelerin ruh halinin olarak düşünülerek üretilen arabesk filmler, bir açıdan da popüler arabesk yorumcularının başrolde olduğu uzun klip formatlı filmler olarak görülebilmektedir. *“Oysa ki sürekli acı çeken, kinik ve feodal ‘intikam’ duygularıyla oluşturulmuş bulunan ‘arabesk’ filmlerin ve müziğinin karakterleri sado – mazoşisttir ve olumlamacı bir kültürel özelliğe sahiptir. Sado – mazoşistler de bütün otoriter rejimlerin dayandıkları bir toplumsal kesimdir. Otoriter karakterlerde sonuçta sürekli kendi çilelerinden bahsederler. Bu ‘sanat’, daha doğrusu, ticaret biçimi, ‘hükümdarların her şey, kulların ise hiçbir şey olduğu’ fikriyle kuşatılmıştır. Arabeskin Türkiye’de kitlesel bir beğeni kazanması ve kentsel gündelik yaşama hükmetmesi, bu toplumun travmatik sosyal, cinsel ve siyasal psikolojisiyle ilgilidir”²¹⁵ şeklinde bir tespit gerçekleşmiştir.*

Arabesk müzik içerik olarak protest bir yapıya sahiptir. Gecekondu insanının hissettiği dışlanmışlık ve yalnızlık duygusunu beyazperdeye aktarır. Bu noktada protest düşüncelerin şarkı sözleriyle birlikte tekrarlanarak sinemaya aktarıldığı

²¹⁴Burçak Evren, **Türk Sinemasında Yeni Konumlar**, İstanbul, Broy yay., 1990, s.40.

²¹⁵Mehmet Öztürk, **Sine-Masal Kentler**, İstanbul, Donkişot yay., 2007, s.427-428.

görülmektedir. Halkın talepleri doğrultusunda ürün veren Türk sineması, ticari kaygıların da etkisiyle popüler kültürün uzantılarına ilgi duymuş, yerli ve yabancı çizgi romanlardan, futbol yıldızları ve ses sanatçılarına kadar sinema oyuncusu olmayan kişilere de filmlerinde yer vermiştir. Tecimsel kaygılar taşıyan Türk sineması bu bağlamda arabesk filmlere de diğer popüler kültür ürünleri gibi bünyesinde yer vermiştir.

2.5. B Tipi Filmler

Yeşilçam'ın küçük bütçeli, dar kadrolu ve çoğunlukla da taşraya yönelik B tipi filmleri aslında sinema sektörümüzün bir okulu, farklı bir deneyim alanıdır. Çoğunlukla büyük kentlerin merkezi sinemalarında yer bulamayan B tipi filmler, geniş yığınlarla en kestirme yoldan ilişki kurma gibi bir özelliği de içerirler. Bu tür filmlere taşralı izleyicilerin kendilerini özdeşleştireceği bilindiğinden, genelde sıradan insanlar seçilerek kahramanlaştırma yoluna gidilir. İzleyici bu kahramanlarda kendisini bulacağı için ve yapımcılar da bu izlekten yola çıkacağı için, halkın kabulleneceği tipler bu filmlerde yer almaktadır.

“Tecimsel sinema sektörü içerisinde üretilen filmler A ve B kategorisi olarak adlandırılmaktadır. A kategorisi içerisinde yer alan filmler bütçeleri oldukça yüksek çalışmalar olup, star oyuncuların yer aldığı gösterişli yapımlardır. Büyük emekler harcanarak hayata geçirilen bu filmler, aynı zamanda sanat açısından da güçlüdürler. B filmleri ise, yapım giderleri, oyuncular, sanat ve emek yönünden A filminden sonra gelen uzun metrajlı filmlerdir. Bu yapımlar, Amerikan şirketlerinin A kategorisinde hayata geçirdiği filmlerinin yanında ticari açıdan riskleri azaltmak ve filmlerin gösterildiği sinemalardaki programı doldurmak üzere düşük bütçelerle üretilirler. Sinema sektöründe, özellikle de Amerikan sinemasında, ucuza mal edilerek çok para kazanma olgusu iktisadi bir sorun olarak karşımızda durmaktadır. Bir anlamda az mesai ile çok büyük bir gelir elde etme durumu söz konusudur.”²¹⁶

B tipi filmler Amerikan sinemasında ortaya çıkmıştır, bir Amerikan buluşudur. Avrupa ülkelerine örneğin İngiliz veya Fransız sinemasına baktığımızda

²¹⁶ Alim Şerif Onaran ile görüşmeden alıntı, 20 Nisan 1998, akt: Nur Onur, **Kitle Kültürü Sineması ve B filmi**, İstanbul, Hayalperest yay., 2012, s:77.

B tipi filmler çekildiği görülmez. Ülkemizde uzun yıllar “iki film birden” adı altında gösterime giren filmler göz önünde bulundurulduğunda, B tipi filmlere yer verildiğini anlarız. Yalnız yazlık sinemalarda değil, büyük şehirlerin bazı sinemalarında da bu uygulama yapılmakta idi. Örnek vermek gerekirse Beyoğlu’ndaki bir sinemada değil Aksaray’daki bir sinemada küçük ölçekli firmaların filmlerinin oynadığı görülmekte idi.

“B sineması sayılan bu filmler büyük kentlerin iyi salonlarında yer bulamaz, kombinlere birinci ayaklara giremez. Oysa büyük kentlerde seyirci karşısına çıkamayan bu filmler Anadolu’da, taşrada büyük işler yapıyor, onların kazandırdığı parayla Yeşilçam ayakta kalabiliyordu. B sinemasının örnekleri kayda geçmiyordu o yıllarda, eleştirmenlerin, araştırmacıların yazdıklarında ya da sinema tarihlerinde. Fantastik sinemanın öne çıkan, son yıllarda yaşanan yeni keşifle adlarından çokça söz edilen önemli yönetmenleri vardır. O filmler kendi oyuncu yıldızlarını oluşturur.”²¹⁷

Amerikan sinemasında o dönemde küçümsenen, geri planda kalan bazı B tipi filmler yıllar sonra kendine özgü bir seyirci toplamayı başarmıştı. Aynı durumun Türkiye için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür.

“1972 yılında Türk sineması yıllık 298 filmle kendi rekorunu kırıyor, yapım sayısı olarak dünyanın dördüncü büyük sineması oluyor. Enflasyonu besleyen ve enflasyon tarafından beslenen bir sektör de varlığını öteden beri sürdüren fakat araştırılmayan, varlığı neredeyse kabul edilmeyen dar bütçeli “B” sinemasıdır. Bu sinema, kendini ‘seks’ filmlerine teslim etmeden önce cinselliğin geniş yer tuttuğu, kadın oyuncuların soyunmaya başladıkları, en azından çıplak göğüslerin fora edildiği ‘avantür’ ya da macera filmlerini deniyor ve bir dizi acayip adlı kahramanlar bir yıl içinde beyaz perdelere geçiyor: Akrep Mustafa (Semih Evin, 1972), Atmaca Mehmet (Yücel Uçanoğlu, 1972), Bitirim Kemal (Semih Evin, 1972), Fırtına Kemal (Erdoğan Tokatlı, 1972), Hızlı Hızır (Lale Oraloğlu, 1972), Kan Dökmez Remzi (Çetin İnanç, 1972), Ustura Behçet (Asaf Tengiz, 1972) ve benzerleri gibi.”²¹⁸

²¹⁷ Mesut Kara, **Sinema ve 12 Eylül**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012, s.38.

²¹⁸ Giovanni Scognamillo/ Metin Demirhan, **Erotik Türk Sineması**, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 2002, s.142.

2.6. Dönemin En Üretken Yönetmenleri ve Bölge İşletmeciliğinin Star Sistemine Etkisi

Sinema sahipleri gişe gelirlerinden elde ettiği gelirin bir kısmını ve siparişlerini ulaştırması için bölge işletmecisine veriyordu. Bu üretim zinciri, ticari risk barındırmayan bir üretim tarzı idi. Yapılacak filmler genellikle daha önce yapılmış ve sevilmiş filmlerin benzeri idiler. Benzer konular, benzer temalar neredeyse birbirinin aynısı görünümündeki sahneler ve dahi aynı oyuncular kullanılmakta idi. Yönetmen ve yapımcıların istedikleri yönde, senaryoda kısacası istedikleri tarzda film çekmeleri her zaman söz konusu değildi. Bu noktada dönemde birçok esere imza atmış yönetmenleri de tezin kapsadığı yıllar içerisindeki filmleri ile özetle hatırlamak gerekmektedir.

Lütfi Ömer Akad: Türk sinemasının gelişmesinde büyük katkısı olan Akad, “Vurun Kahpeye” filmi ile Türk sinema tarihinde önemli bir çıkış yapmıştır. Bu çalışmasında çekim ve kurgudan yana yenilikler görmek mümkün olmuştur. “Kanun Namına” filmi ise Amerikan sinemasından izler taşımasına rağmen Akad’ın yeteneğini en iyi ortaya çıkaran yapımlardan birisi olmuştur. Bu filmle kamera sokağa taşınmış; yarattığı atmosferle o zamana dek yapılan filmler içerisinde teknik açıdan da güzel bir gerilim sineması örneğini sunmuştu. “Kanun Namına” çoğunluğu tiyatro dışından oyuncularla çevrilmiş bir film olmasıyla da önemli bir özelliğe sahiptir. Göç üçlemesi “Gelin (1973)”, “Düğün (1973)”, “Diyet (1974)”, sinema tarihinde kült filmler arasında yerini almış olan “Vesikalı Yarım (1968)” başlıca filmleri arasındadır. Akad’ın en önemli filmleri “Altı Ölü Var/ İpsala Cinayeti (1953)”, “Öldüren Şehir (1953)”, “Beyaz Mendil (1955)”, “Meçhul Kadın (1955)”, “AkAltın (1957)”, “Meyhanecinin Kızı (1958)”, “Zümrüt (1959)”, “Yalnızlar Rıhtımı (1959)”, “Yangın Var (1960)”, “Üç Tekerlekli Bisiklet (1962)”, “Hudutların Kanunu (1966)”, “Kızılırmak Karakoyun (1967)”, “Seyyit Han (1968)”, “Vesikalı Yarım (1968)”, “Yaralı Kurt (1972)” bulunmaktadır.

Metin Erksan :1952 yılında ilk filmi olan “Aşık Veysel’in Hayatı – Karanlık Dünya’yı çeken Metin Erksan, “Dokuz Dağın Efesi (1958)”nin ardından kişisel

sinemasının ilk izlerinin görüldüğü “Gecelerin Ötesi (1960)”ni yönetmiştir, “Mahalle Arkadaşları (1961)” ve “Yılanların Öcü” adlı filmlerden sonra 1963’te çekmiş olduğu “Acı Hayat” ile klasik melodramın dramaturjisinden yola çıkarak sınıf değiştirmenin insan davranışları üzerindeki etkilerini bir aşk öyküsü üzerine kurmuştur. 1964 yılı yalnızca Erksan açısından değil, Türk sinema tarihi için de çok önemli bir yıl olmuştur; “Susuz Yaz” Berlin film festivalinde ilk uluslararası ödül olan ‘Altın Ayı’ ödülünü kazanır. “Suçlular Aramızda (1964)”nın ardından “Sevmek Zamanı (1965)” zamanının çok ötesinde soyut bir film olarak göze çarpmıştır. Kırsal alanı mekan olarak kullandığı ve tutku motifini işlediği “Kuyu (1968)” Adana Altın Koza film festivalinde beş ödül kazanmıştır.

Halit Refiğ: Atıf Yılmaz’ın asistanı olarak sinema dünyasına adım atan Halit Refiğ, kimilerine göre Luchino Visconti’nin "Rocco ve Kardeşleri (1960)"nden esintiler taşıyan "Gurbet Kuşları (1964)" ile sinema dünyasında ayrı bir yer edinmiştir. Daha sonra Kemal Tahir’in senaryosu ile katkıda bulunduğu "Haremde Dört Kadın (1965)" ile kendi deyimiyle "Ulusal Sinema" anlayışına en uygun yapımını gerçekleştirmiş olur. Metin Erksan ile birlikte yürüttükleri "Ulusal Sinema" anlayışı dolayısı ile sinema akımları ile ilgili tartışmaların önünü açan Refiğ’in “Seviştığımız Günler (1961)”, “Şehirdeki Yabancı (1962)”, “Şafak Bekçileri (1963)”, “Kırık Hayatlar (1965)”, “Bir Türk’e Gönül Verdim (1969)”, “Vurun Kahpeye (1973)” önemli filmleri arasında yer almaktadır.

Yılmaz Güney: Atıf Yılmaz aracılığı ile sinemaya adım atan Yılmaz Güney, kendi kişisel sinema anlayışını oluşturana dek, tecimsel sinemanın kurallarına uygun olarak onlarca avantür filmde yer alarak bir yandan ‘Çirkin Kral’ mitosunu oluşturmaya başlamıştır. ‘İtalyan Yeni Gerçekçilik’ akımının sinemadaki en yetkin karşılığı olan 1970 yapımı Umut filmi, hem Güney’in sineması açısından, hem de Türk sineması açısından daha önce rastlanmayan ayrıntılara sahip olduğundan çok önemli bir yerde durmaktadır. 1970’lerde ülkemizde yükselen sol akımlardan beslenen birçok çalışmada bazen didaktik, bazen de klişe üsluplara rastlamak mümkün olmaktadır. Önemli filmleri arasında “Piyade Osman (1970)”, “Zeyno

(1971)”, “Umutsuzlar (1971)”, “Acı (1971)”, “Baba (1971)”, “Vurguncular (1971)”, “Zavallılar (1974) sayılabilir. 1974’te gerçekleştirdiği “Arkadaş” filminde kimi yerlerde ağdalı ve didaktik özellikler dikkat çekmektedir.

Atıf Yılmaz: İlk melodram denemesini 1952’deki “Kanlı Feryat” filmi ile yapan Atıf Yılmaz, Orhan Kemal, Vedat Türkali ve Kemal Tahir gibi romancıların yazdıkları senaryoları da filme dönüştürmüştür. Bu dönemdeki en önemli çalışması “Gelinin Muradı (1957)”dır. “Bu Vatanın Çocukları (1959)”, “Suçlu (1960)”, “Dolandırıcılar Şahı (1960)” gibi filmlerin ardından “Allah Cezanı Versin Osman Bey (1961)”, “Battı Balık (1962)”, “Kızıl Vazo (1969)”, “Güllü (1971)”, “Battal Gazi Destanı (1971)” gibi ticari filmler çekmiştir. 1977 yapımı “Selvi Boylum, Al Yazmalım” gerek çekim tekniği, gerekse de konusu ile adını sinema tarihine yazdırmıştır.

Osman Seden: Türk sinemasının ilk yapım şirketi olan Kemal Film’in sahibi Kemal Seden’in oğlu hemen her türde film üreten Osman Seden, 1960 yılında çektiği “Namus Uğruna” filmi ile ilk önemli yapıtına imza atmıştır. Osman F. Seden’in “Kanlarıyla Ödediler (1955)”, “İntikam Alevi (1956)”, “Bir Avuç Toprak (1957)” bu filminden önceki önemli filmleri olmuştur. “Düşman Yolları Kesti (1959)”, “Namus Uğruna (1960)”, “Çalikuşu (1966), gibi filmlerle ustalık döneminin ürünlerini veren Seden, daha sonra melodram ve komedi türünde filmlerde çekmiştir. “Yaz Bekarı (1974)”, “Batsın Bu Dünya (1975)”, “Nereye Bakıyor Bu Adamlar (1976)”, “Devlerin Aşkı (1976)”, “Meryem ve Oğulları (1977)”, “İnek Şaban (1978)”, Bekçiler Kralı (1979) gibi gerek komedi, gerek dram tarzında pek çok filme imzasını atmıştır.

Memduh Ün: 1955’te “Yetim Yavrular” adlı melodramla yönetmenliğe başlamış, sinemadaki varlığını ise “Üç Arkadaş (1958)” filmi ile kanıtlamıştır. “Ateşten Damla (1960)”, “Ayşecik (1960)”, “Kırık Çanaklar (1960)”, “Avare Mustafa (1961)” önemli filmleri arasındadır. “Kırık Çanaklar” 1961’de İkinci Türk Film Şenliği’nde “en başarılı yönetmen”, “en başarılı film” ve “en başarılı kadın oyuncu” ödüllerini almış ve 1962 Berlin Film Şenliği’nde gösterilmiştir. Ün,

yönetmen ve yapımcı olarak “Kırık Çanaklar (1960)”, “Ağaçlar Ayakta Ölür (1964)”, “Keşanlı Ali Destanı (1964)” gibi filmleri ile ödüller de almıştır.²¹⁹

Bu yönetmenlerin dışında verimli²²⁰ eserlere imza atmış diğer yönetmenleri bazı filmlerinden örneklerle hatırlamak gerekmektedir. Küçük Hanımefendi serisi ile güzel bir ivme yakalamış, daha çok pembe edebiyat türünde eserler vermiş Nejat Saydam, Bülbül Yuvası (1961), Buruk Acı (1969), Sarmaşık Gülleri (1968), Vukuat Var (1972), Zambaklar Açarken (1973) ile, salon filmleri ve edebiyat uyarlamaları ile dikkat çeken Orhan Aksoy, Vurun Kahpeye (1964), Hıçkırık (1965), Samanyolu (1967), Kezban (1968) ile, daha çok romantik/duygusal aşk filmleri çeken Ülkü Erakalın, Lekeli Kadın (1962), Gözleri Ömre Bedel (1964), Beklenen Şarkı (1971) ile, çoğunlukla şarkılı ve güldürü filmleriyle başarı kazanan Sırrı Gültekin, Fakir Bir Kız Sevdim (1966), Gecekondu Rüzgarı (1972) ile, Türk sinemasının ilk sinema müzesini açan Türker İnanoğlu, Köyde Bir Kız Sevdim (1960), Yankesicinin Aşkı (1966), Yumurcak (1969) ile, Amerikan güldürü sinemasının Türk sinemasındaki temsilcisi sayılan sinemaya Turist Ömer’i (1964) armağan eden Hulki Saner, Otobüs Yolcuları (1961) ve Karanlıkta Uyananlar (1964) gibi önemli iki filme imza atan Ertem Göreç, Ahtapotun Kolları (1964) ve İkimize Bir Dünya (1962) adlı filmlerle ilk yerli film makinesini yapan Nevzat Pesen, Adını Anmayacağım (1971), El Kapısı (1974) ile Orhan Elmas, Bitmeyen Yol (1965), Vatan ve Namık Kemal (1969) adlı filmleri ile Duygu Sağıroğlu, sinema yazarı Burçak Evren’in deyimiyle verimli yönetmenler olmuşlardır.

Yeşilçam, aynı zamanda aynı tema ekseninde dönen bir çok filmin arka arkaya çekildiği bir dönem olmuştur. Bu dönem yapımcı senariste, yaratıcılık payı fazla olmayan kendi istekleri doğrultusunda senaryolar sipariş ediyordu. Bu noktada örnek vermek gerekirse; “Bir senaryo kaleme al; içinde aşk olsun, köyde geçsin, köyün ağası kızla evlenmek istesin, esas oğlan kızı kaçırsın” gibi alt temaları vermek suretiyle istedikleri doğrultuda senaryoya şekil verdirebiliyorlardı. Bazı filmlerin

²¹⁹Bilgiler Giovanni Scognamiglio’nun **Türk Sinema Tarihi** adlı kitabından derlenmiştir. (İstanbul, Kabalcı yayınevi, 2008)

²²⁰Burçak Evren’in **Türk Sineması** adlı kitabındaki bilgilerden derlenmiştir. (42. Altın Portakal Film Festivali, Antalya, 2006)

ayrıntıları bile önceden belliydi. Sözgelimi; kaçırılma sahnesinin detaylarının daha önce yapılmış bir filmin sahnesine benzemesi isteniyordu. “Kız kaçırma sahnesi a filmindeki gibi olsun, buluşma sahnesi b filmindeki gibi olsun, kavga sahnesi c filmindeki gibi olsun” ve benzeri tanımlamalarla senaryoyu biçimlendiriyorlardı.²²¹

Birçok senaryoya imza atan Safa Önal, star oyuncular için senaryo kaleme almasını şu şekilde anlatmıştır: “*Bütün çalıştığınız yönetmenler stardılar. Bütün çalıştığınız oyuncular stardılar. Üstelik benim ayrı bir zahmetim vardı; kadın oyuncu da stardı, erkek oyuncu da stardı. Oraya da kolay varmamışlardı. Orayı tutmak onların en doğal haklarıydı. Öyle olunca huzur aramak, kendilerinin ne yaptığını karşısındakinin ne yaptığını bilme durumundaydılar. Öyle olunca siz hem erkek baş oyuncuya hem kadın baş oyuncuya beğendirmekle yükümlüydünüz. Birinin beğenmesi yetmezdi. Çok önemli bir işti. Ve onları yönetecek yönetmen de star. Hepimizi bir araya getiren yapımcı da star bir yapımcı demek gerekir. Sadece ve sadece o sene önlerindeki kış mevsiminde veya sinema mevsiminde, hangi filmlerin daha çok iş yapacağını, seyircinin daha çok hevesleneceğini söylerdi. Avantürler bu sene, komediler bu sene, melodramlar bu sene, aşk filmleri bu sene, kavgâ filmleri bu sene gibi... Onları söylerlerdi sadece.*”²²²

Sinema izleyicisi Anadolu’da Türkan Şoray’ı izlemek istiyorsa; Şoray’ın imajına uygun senaryolar yazılırdı. Önceki sezon en çok para kazanan film için “iyi senaryo” tanımlaması yapılırdı ve benzer bir üretimin yapılması senaristlerden talep edilirdi. Senarist, taleplere cevap vermekte yükümlü olan yapımcıya bağımlı bir konumda idi. Bu durumda karakterler; sosyolojik, psikolojik veya tarihsel hiçbir tanımlamada yerlerini bulamıyorlardı. Derinlikten oldukça uzak yaklaşımlarla, birtakım özel işaretlerle (saç – bıyık – konuşma tarzı gibi) basit tanımlamalar ile ifade edilmekte idiler. Hemen her filmde ak – kara zıtlığı temel alınarak “kahramanlar” ve “kötüler” oldukça kaba hatlarla çizilmişlerdir. İyilerin ve kötülerin pek çok kereler aynı oyuncular tarafından canlandırıldığı öykü dahilinde veya oyuncular bağlamında, taraf değiştirip karşı kutupta yer aldıkları (ender durumlarda bazı filmlerin bitimindeki sahneler dışında) görülmemektedir.

²²¹ Ahu Gümüşkemer’in **Yeşilçam Sinemasında Karakterler ve Tipler** adlı tezinden derlenmiştir.(Marmara Üniv., Sosyal Bilimler Ens., Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2001)

²²²Safa Önal ile 27.03.2012 tarihinde yapılan görüşme.

Senarist Bülent Oran bölge işletmecilerinin senaryoya nasıl etki ettiğini aktarmıştır ve yapımcı ile yönetmenlerin dışında kendilerine de müdahil olduklarını aktarmıştır: *“Prodüktörler kadar işletmecilerle de yakın ilişki içindeydim. Onlardan kendi bölgelerinde hangi filmlerin tuttuğunu, hangi artistlerin sevildiğini öğrenmek mümkün oluyordu. Yani Adana bölgesi neden hoşlanır, İzmir seyircisi ne ister, Karadeniz nasıl filmde hoşlanır? Çünkü, bölgeler arasında film türleri açısından çeşitlilik oluyordu. Mesela İzmir bölgesi efe filmini daha tercih eder. Vurdulu kırdılı, kabadayılı filmler Adana bölgesinde gider. Ama yıllara göre de değişir. İşletmecilerle konuşurken hafiften tüyolar alırsın. Yahu bu sene halk biraz ekonomik sıkıntı içinde, derdi çok, komedi gider, komedilere ağırlık vermek gerekiyor. Yahut halk rahatsa dramlara ağırlık vermek gerekiyor”*²²³

Yönetmen Mehmet Dinler filmleri kimin isteğine göre çektiğini şöyle dile getirmiştir: *“Sanat, idealler derken geçim derdinden ‘piyasanın, patronların’ dolayısı ile halkın istediği filmleri yaptık. Birbirine benzeyen insanlar, durumlar filmlerde işleniyordu. Yedi sekiz çeşit hikaye vardı. İşleniş şekliyle değişiklik olurdu. Bölge işletmeleri mevcuttu. Film ilk olarak İstanbul’da gösterime çıkardı. İstanbul firmaları ilk hafta o sinemalarda, filmi garantiye almak için starların oynadığı filmleri isterlerdi. Patronlar kendilerini garantiye almak için, kalıpların dışına çıkamadılar. Yönetmenleri halkın istediği bunlar diyerek kalıplara ittiler.”*²²⁴

Oyunculara göre senaryo yazılması konusunda ise Mehmet Dinler şunları söylemiştir: *“Oyuncuya göre senaryo siparişi verilirdi. Sözelimi ‘Hülya Koçyiğit’e şu rol gider’ diye senaryo yazıldığı olurdu. Hep starlar üzerine film çekilmeye başlanınca senaristi çağırıp sorar, konuşurlardı. Seyirci aynı rollerde belirli oyuncuları görmeye öylesine alışmıştı ki, Türkan Şoray’ı bir fahişeyi canlandığı ‘Vesikalı Yarım’ filminde yadırgadı.”*²²⁵

Yönetmen Yücel Çakmaklı kendisi ile yapılan bir röportajda işletmecilere dair fikirlerini Elif Uslu’ya anlatmıştır: *“O zamanki sistem yani 1970’ler yıldız sinemasıydı. Afişlerdeki yıldız isimler ile seyirci sinemaya hareket ediyordu. Yönetmen daha keşfedilmemişti. İşletmeciler yapımcılara film ısmarlarken, ‘Bize iki tane Türkan Şoray, bir*

²²³İbrahim Türk, **Senaryo Bülent Oran**, İstanbul, Dergah yay., 2004, s.164-165’den akt: Hakan Erkılıç-Recep Ünal <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/413775>

²²⁴Ahu Gümüşkemer, **Yeşilçam Sinemasında Karakterler ve Tipler**, Marmara Üniv., Sosyal Bilimler Ens., Radyo- TV Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2001, s.113.

²²⁵a.g.e; s.113-114.

tane Cüneyt Arkın, Hülya Koçyiğit filmi' gibi ısmarlamaları oluyordu. Dolayısıyla oyunun kuralları gereği bu yıldızların başrolleri oynaması gerekiyordu ki işletmeciler alsın, sinemacılar sinemalarına koysun. Ondan sonra film halka ulaşmalı yoksa ilk başta film elde kalır."²²⁶

Sinemadaki star sistemi ile bölge işletmeciliğinin paralel çalışması sonucu 1966 yılında çekilen 'Aslan Pençesi' filminde yaşanan bir durum ile ilgili Memduh Ün şunları anlatmıştır: *"Ayhan Işık yirmi gün verdiği için iş programında Ayhan'lı sahneleri önce çekiyor, 20 günün ardından Ayhan'ın olmadığı bölümleri görüntülüyoruz. Bu biraz filmin maliyetine artı yansıyor, ama Ayhan'ın seyirci gücünden dolayı zorunluyduk. İşletmeciler bize anlaşma için geldiklerinde, iki Ayhan filmi istiyoruz, bunlardan en az biri avantür olmalı ve Memduh Ün çekecek diye anlaşmaya koşul getiriyorlardı; elimiz kolumuz böylece bağlanıyordu. Şimdi sponsorlar parayı verdikleri zaman, Şunu yapacaksın, bunu yapacaksın demiyorlar. Ama biz o günlerde işletmecilere muhtaçtık, sermayemiz çok azdı. Gönül elbette, kendi kafamıza göre filmler üretip işletmelere vermekten yanaydı, ama böyle bir şey olanaklı değildi."*

²²⁶**Türk Sinemasında Yerli Arayışlar**, editör: Abdurrahman Şen, "Kendi Dilinden Yücel Çakmaklı ve Sineması", yaz., Mustafa Doğan, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı yay., 2010, s.358.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

1960 – 1980 DÖNEMİ TÜRK SİNEMASINDA BÖLGE İŞLETMECİLİĞİNİN SİNEMAYA ETKİSİ

3.1. Tezin konusu: 1960 – 1980 arası Türkiye’de bölge işletmeciliği ve Türk sinemasına yansımaları.

Tezin amacı: 1950’li yıllarda oluşmaya başlayan sinema-seyirci ilişkisi, 1960’lı yıllara gelindiğinde Türk sineması için belirleyici bir etkene dönüşmüştür. İzleyici beğenilerinin bu denli etkin olması Türk sinemasının kendi üretim şeklini oluşturmaya imkan sağlamıştır. Bu tezde Türk sinemasının iktisadi yapısı verilerle ortaya konarak; ülkede gerçekleşen kültürel değişimlerin filmlerde temsil ettiği değerler açısından sinemaya yansımaları ve bölge işletmecilerinin Türk sinemasını yönlendirmesi incelenecektir.

Tezin kapsamı: Tezin kapsamını 1960–1980 arası Türk sinemasının ekonomik yapısı, yıllara göre film sayısı – seyirci sayısı, 1960 – 1980 dönemi sinemanın değişen dinamikleri, göç olgusu, bölge işletmeciliği, yönetmenlerin yöneldiği tür sinemaları, yıldız kavramının etkisi ana başlıkları oluşturmaktadır.

Tezin kısıtlılıkları: 1960 – 1980 arası dönem incelenecektir.

Tezin yöntemi: 1960 – 1980 dönemi Türkiye açısından birçok alanda önemli değişim ve dönüşümler içermektedir. Dönem, bu dönüşümler ışığında incelenecek, sinemadaki değişim, toplumsal yapı göz önüne alınarak değerlendirilecektir. Bu değerlendirme yapılırken Türk sinemasının bu dönem içerisindeki ekonomik – toplumsal yapısı, bölge işletmeciliğinin etkisi, seyirci profili ve bunların dışında 1950’lerden itibaren sinemada örnekler sunan Ömer Lütfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Osman F. Seden, Memduh Ün gibi Türk sinemasının kendisine özgü bir dilinin oluşmasında etken olan yönetmenler ele alınarak incelenecektir. Literatür taranarak hazırlanan tezde, dönem şahitleri ile yapılan görüşmelerden de yararlanılmıştır.

Tezin varsayımları:

H 1) 1960'lı yıllar Türkiye'de sanayinin geliştiği ve göçün artmaya başladığı yıllardır. Kentlere değişik kesimlerden gelen kitleler, yerleştikleri bölgelerde farklı kültürel yapıları oluşturmuşlardır. Köyden kente gerçekleşen göç sonucu, şehir yaşantısına adapte olmakta güçlük çeken insanların dramını ortaya koyan filmler yapılmıştır.

H 2) 1960 – 1980 arası dönemde sinemada etkili olan star sistemi; benzer senaryoların aynı veya farklı yıldız oyuncularla çekilmesi sonucu bir kısır döngüye girmiş, yapımcı açısından da filmin maliyetinin neredeyse yarısının star oyunculara verilmesi nedeniyle bütçede sıkıntılar yaşanmasına yol açmıştır.

H 3) Bölge işletmeleri Türk sinemasında 1950'li yılların ortalarında ortaya çıkmasına karşın, 1960'lı yıllarda egemen konuma gelmiş ve 1980'li yılların ortalarına dek az da olsa etkinliğini sürdürmüş, işletmecilerin istediği koşullarda filmlerin çekilmesini sağlamıştır.

H 4) Birçok yapımcı ve yönetmenin B tipi olarak tanımlanan filmlere yönelmesinin sebebi, 1960 – 1980 arası dönemde büyük film şirketlerinin hegemonyasını kırması ve bu şekilde üretimini idame etme yoluna gitmesidir.

3.2. Türkiye'de 1960 – 1980 Dönemi Arası Sinemada Mali Yapı

Özgüç 1960'lı yıllara ait istatistiki verilerle birlikte ekonomik yapıya dair şunları aktarmıştır: *“1960'larda 'altın yıllar'ı yaşanan 'starlaşma, yıldızlaşma olgusu'nu bir yana bırakıp 'ekonomik yapı'ya baktığımızda bu kez, bu on yıllık süreçte bir başka tırmanış gerçeğini görürüz, saldırılan, küfredilen o Yeşilçam'da. Yazlık bahçe sinemalarıyla, seyirci sayısı toplamıyla... İşte bu konuda çok önemli bir belge: 1969'da İstanbul Belediyesi sınırları içinde 110 kapalı, 188 bahçe sineması vardır. Türkiye genelindeki kapalı sinema salonu sayısı 1420, yazlık Açık hava sinema sayısı ise 1534'dür. Toplam sinema sayısı da yaklaşık 3000 civarındadır. Seyirci sayısına gelince: 1965'de yerli ve yabancı filmlere giden seyirci sayısı toplamı 41 milyondur. 1969'da ise bu sayı 50 milyona tırmanır. Kaldı ki bu seyirci sayıları, yalnızca İstanbul'daki kapalı ve bahçe sinemaları için geçerlidir. Ve ilginç olan kesilen bilet sayıları tüm Türkiye genelini içermesine karşın, yine de bugüne dek 1969'daki İstanbullu seyirci sayısını aşamamasıdır. 2012 yılında tüm Türkiye sınırları içinde*

sinemaya giden seyirci sayısı 20 milyon 487 bindir. Oysa 1969'da İstanbul'un nüfusu yaklaşık 1 milyon 880 bindi. Bugün ise Türkiye 70 küsur milyonluk bir ülke. Görüldüğü gibi bu da Türk Sineması'nın ekonomik yapısı açısından 1960'ların bir 'altın yıllar' belgesi...²²⁷

“Bono – senet alışverişi üzerine kurulan Türk sinemasının ekonomik yapısı tefecilerin denetimi altındadır. O yıllarda ‘çek’le ödeme uygulamasına geçilemediğinden oyuncular, işletmeci – yapımcı bonolarıyla çalışmalarını sürdürmektedirler. Ferdinand Manukyan da ekonomik sorunları nedeniyle borçlarını ödemeyip zor durumda kalan sinemacıların bonolarını nakit paraya çeviriyordu...Ses mühendisi – yapımcı Necip Sarıcı, o yılların sistemini şöyle anlatır: “Yeni stüdyoyu kurduğumuz zaman bize de yardımcı oldu. Bankaların altında faiz alıyordu. Normalde %5 alıyorsa, bizden %3.5 alırdı. Her hafta bize ödeme yapardı. Cari hesabımız vardı onda. Tıpkı banka gibi...”²²⁸

Türk sinemasının en uzun sürede çekilen filmi olma özelliğini taşıyan “Kuyu” filminin maliyet öyküsü şöyledir: “(Necip Sarıcı için) Erksan’la kafa kafaya verirler, ‘Kuyu’ filmini çekmeyi kararlaştırırlar. Maliyet hesaplarını yaparken yığınla faktörü göz önüne alırlar. Lale Film laboratuvar işlemlerinde indirim yapacak, ham filmler indirimli yerlerden satın alınacaktır. Kuyu, Afyon Dinar’da çekilir. Temmuz sonu ekip gider oraya, Kasım ayında döner. Film altı aylık çekimleriyle sinema tarihimizin en uzun çekim aşamasına sahip filmi olmuştur. Kuyu 1969 yılında Altın Koza’da altı ödül alır. Ama maliyet çok yüksektir. 100.000 lira bütçe yapılmış, 260.000 lira harcanmıştır. Erksan’ın bunalımlı bir dönemidir, elini ağır tutmuş, işleri gereğince toparlayamamıştır. Koyulan para geri dönmez, ama Sarıcı arı gibi çalışarak borçlarını ödemeyi başarır kısa sürede.”²²⁹

Önemli başarılarla ve gişe hasılatı yüksek filmlere imza atan Kemal Filmin başındaki Osman Seden’in taşeron sistemine yenik düşüp borçlanması da bir film konusunu oluşturmaktadır: “Latin atalarımız *laetus exitus tristem redditum parit* (neşeli çıkışın ağlatan bir sonu olur) der. Bu verimli altmışlı yıllar serüveninin de inanılmaz hazinlikte bir sonu olacaktı. Yıl 1972’ydi. Seden yapılamayanı yapmış, imkansızı başarmıştı, varsılık simgesi, görkemli Kemal Film’i batırmıştı. Büyük bir olaydı bu.

²²⁷Agah Özgüç, **Türk Sinemasının Marjinaleri ve Orjinalleri**, İstanbul, Horizon Int., 2013, s.23-26.

²²⁸a.g.e: s.92.

²²⁹Vadullah Taş, **Orhan Gencebay Filmlerini Anlatıyor**, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 2010, s.115.

Seden bu yıllarda seri üretime geçmiş, işletmelerle anlaşmalar yapmış, onlarca film yapma yükümlülüğü altına girmişti, haliyle borçlanmış, epey avans almıştı. Tüm bu filmleri Kemal Film bünyesinde üretemeyeceği gerçeğiyle karşılaşınca da farklı yönetmen ve yapımcılarla taşeron işlere yönelmişti. Taşeronlar istenenleri gerçekleştiremeyince filmleri istenen tarihlere yetiştirememiş, teslim edememişlerdi. Bu küçük filmcilere yaptırılan işler bekleneni verememiş, sinema salonlarından bir iki günde kaldırılmıştı. İşletmeler karşısında saygınlık sıfıra inmişti. Kemal Film'in kendi yapım giderleri için de tefecilerden alınan borçlar birikip genel toplama eklenince yılların firması çökmüş, batmıştı.”²³⁰

Yeşilçam sinemasının dönem içerisinde ekonomik yapısını sorduğumuz soru üzerine sinema yazarı Agah Özgüç konuyu bölge işletmecilerine getirmişti: *“Bölge işletmecileri vardı. Bir bölgede hangisi iş yapıyor Türkan Şoray mı, Yılmaz Güney mi, hemen o yapımcıya avans veriliyordu. Yapımcıya diyordu ki; Türkan Şoray’la film yapacaksın veya Yılmaz Güney’le film yapacaksın. Veya Cüneyt Arkın’la. Böyle bir ekonomik düzen vardı. Bu da çarşı zihniyetiyle yapılan bir işti aslında. O dönemde her şey ilkeldi. Ama bütün bunlara rağmen o ilkelik içinde yarına kalıcı filmlerin çoğu o dönemde yapıldı, gerçekten öyle. Onun için, her şey değişti. Şartlar değişti, koşullar değişti. Böyle olaylar oluyordu...baskı yaparak bu oyuncu olmazsa almam diyen vardı. Ne bileyim, Adana bölgesinde, Samsun bölgesinde her bölgenin bir ağası vardı o zamanlar. İstanbul’da da sinema ağaları vardı mesela. On tane sinema birinci ayak, geri kalan sinemaları ikinci ayak. Her ayağa her film giremiyordu.”*²³¹

²³⁰a.g.e: 137.

²³¹Agah Özgüç ile 26.07.2011 tarihinde yapılan görüşme.

Tablo X: Bölge İşletmeleri ve Ortalama Film Alış Fiyatları²³²

Bölge	Ortalama Fiyatlar (TL)
İstanbul	50.000 - 80.000
İzmir	40.000 - 50.000
Ankara	15.000 - 20.000
Adana	40.000 - 50.000
Samsun	20.000 - 30.000
Zonguldak	8.000 - 10.000

Görüldüğü üzere en önemli işletme konumunda olan ve kombininde en önemli sinema ayaklarını bulunduran İstanbul, fiyat konusunda da öndedir. Ardından sekonder derecede önemli bölge olan Adana ve İzmir gelmektedir.

Sinema eleştirmeni – yazar Erman Şener yapımcıların işletmecilerle olan ilişkilerinin iki ayrı şekilde olduğunu aktarmıştır: “*Ya filmlerini işletmek için bu bölgeye verirler, ya da “satış” yaparlar. İşletmeye verilen filminden birkaç kopya bölge işletmecisine gönderilir. İşletmeci bu filmi bölgesinde iş yaptığı sinemalarda oynatır, sonra toplanan hasılatın % 25 işletme komisyonunu aldıktan sonra kalanını yapımcıya gönderir. Bu yolun riski, diğerine nazaran çok daha fazladır. Yapımcı işletme bordrosunu almadan filmin o bölgede iş yapıp yapmadığını, kendisinin kaç para alacağını bilmemektedir. Satış yolu ise bu riski azaltan bir yoldur. Bu yolu seçen yapımcı filmini işletmez, bölgelere işletme hakkını da vermez, daha kesin bir yol izleyerek satış yapar. Yani filmini bölge işletmecilerine satar.*”²³³

“*Anadolu’daki sinema işletmecilerinin duraksız yeni film istemleri, piyasanın çekim ve yaratma kapasitesinin çok üzerindeydi. Bu dayatmalar, hem çalışanlar hem de işverenler açısından dengesizlikler yaşayan Türk sinemasının daha da bocalamasına neden oldu. Hafta sonu, bayramı seyranı olmayan ve gecesi gündüzü hesaba katılmayan çalışma temposundan doğan karmaşa, senaristinden yönetmenine, oyuncusundan set işçisine kadar, tüm sinema emekçilerinin sağlığını bozdu, hatta onları perişanlığa itti. Bütün bu olumsuz gelişmelere bir de ödenmeyen bonoların yarattığı maddi zorluklar eklenince, Sine – İş Sendikasını hem işverenler hem de işçiler için düzenli bir hale getirmenin gereği anlaşıldı. Amaç, sağla solla ilgisi*

²³²Hakan Erkılıç, **Türk sinemasının ekonomik yapısı ve bu yapının sinemaya etkileri**, MSÜ, Sosyal Bilimler Ens., Sanatta Yeterlilik tezi, İstanbul, 2003, s. 115.

²³³Erman Şener, **Yeşilçam ve Türk Sineması**, İstanbul, Kamera yay., 1969, s. 135.

olmayan bir anlayışla sinemaya çekidüzen vermek, işverenlerin ve çalışanların onurlu bir biçimde işlerini yapabilecekleri ortamı sağlamaktı.”²³⁴

3.3. Türkiye’de Bölge İşletmeciliği ve Bölgelerin Ayrımı

Sermaye sıkıntısı içindeki Türk sineması 1960’lı ve 70’li yıllarda finans desteğini bölge işletmeleri aracılığıyla seyirciden sağlamıştır. Böylelikle filmlerin maliyeti çekilmeden önce karşılanabilmiştir. Yapımcıya avans veren seyirci kendi beğenisini de empoze etmiş ve yıldız sistemi doğmuştur. Bu sistemde filmler halkın sevdiği yıldız oyuncuların adlarına göre belirlenir olmuş ve bu oyuncuların aldıkları ücretler yükselmiştir. Yıldız oyuncu ücretlerinin yükselmesi diğer kalemlerden kısıntı yapılmasını zorunlu kılmış ve filmlerin kalitesi düşmüştür. Yıldız oyuncular halkın belleğine yerleşen imajları dışındaki rolleri kabul edememişlerdir. Dublaj yöntemi sayesinde belli oyuncuların belli kişiler tarafından seslendirilmesi bu kalıplaşmayı pekiştirmiştir. Bazı oyuncular kendi prensiplerini koymuş ve yapımcılar bunlara uymak zorunda kalmıştır. Bölge işletmeleri ve yıldız sistemi ulusal karaktere önemli ölçüde etki etmiştir ve halkın beğenisi doğrultusunda film yapmayan yönetmenler ya geri planda kalmış ya da B tipi filmlere yönelmek durumunda olmuşlardır.

Bölge işletmeciliğinin ortaya çıktığı dönemi Burçak Evren ile gerçekleştirdiğimiz görüşmeden aktarmak gerekir: *“Türk sinemasında hep vardılar. Hep vardılar derken 30’lu 40’lı yıllardan itibaren hep vardılar ama etkin bir şekilde ortaya çıkışları Yeşilçam’ın yükselişi olarak bizim algıladığımız 60’ların ikinci yarısında çıktılar. Zaten 70’li yılların ortalarına kadar da gerçekten egemenliklerini sürdürdüler. 70’li yılların ortalarından sonra ise, daha farklı etkinlik alanı buldular. Neden, öncelikle işletmecilerin Türk sinemasındaki önemini belirtmek için Türk sinemasındaki işleyişi algılamak gerekiyor. Yani, bir film yapıldığı vakit bugünkü gibi tek bir vizyonu yoktu. Birinci vizyon Beyoğlu sinemaları idi. Burada ayak dediğimiz bir sistem vardı. Ayak tekel demekti. Yani Türk sinemasındaki çok önemli büyük şirketler Erman film, Erler film, Arzu film, Akün film bir araya gelip Beyoğlu’ndaki bir sinema blokunu tekellerine alıyorlardı.*”²³⁵

²³⁴Fikret Hakan, **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, İnkılap kitabevi, 2008, s.367.

²³⁵Burçak Evren ile 09.09.2016 tarihinde yapılan görüşme.

Bölge işletmesine dayalı ekonomik yapıda seyirci Türk sinemasının bir ölçüde şekillenmesini sağlayarak, sinemanın ülke gerçekleri ile yüzleşerek kendine has bir dil kurmasını da sağlamıştır. 1960 – 1980 arasında istatistiki araştırmalar olmadığından, seyircinin hangi filmlere ne kadar ilgi gösterdiğini bölge işletmecileri ve salon sahipleri gözlemleyerek kendilerine göre bir sonuç çıkartmakta idiler.

“Sinema en baştan beri bir endüstri olmaya özen göstermişti. Sinema bir endüstri olunca, bir sermaye birikimi ile çalışan işveren öbür alanlar gibi bir üretim yapar. Bu Amerika’da böyle olmuştur, Avrupa’da böyle olmuştur. Çok erken yıllarda örneğin Paramount, Fox, MGM, United Artists gibi Fransa’da Pathe, Gaumont gibi şirketler bu sermaye birikiminin örnekleridir. Hatta bu şirketler sadece film yapmakla yetinmemişlerdir, kurdukları sinema ağlarında bu filmleri göstermişlerdir. Yani üretimden tüketime kadar olan tüm aşamaları kontrol altına alabilmişlerdir. Türkiye’de böyle bir sermaye birikimi olmamıştır. 1940’lı yıllarda İpekçi kardeşlerin hem stüdyo sahibi, hem yapımcı olarak çalışmalarına rağmen, kontrol ettikleri sinemalar birkaç taneden öteye gitmemiştir. Bu durumda film yapımcıları sermayesiz film yapma yoluna gitmişlerdir... Dolayısı ile sermaye olmadığı için bir filmi çevirmek için gerekli olan para, örneğin bir bankadan sağlanabilirdi. Devletin bu konudaki bir katkısı söz konusu olabilirdi. İkisi de yoktu. Bu yüzden çarpık bir yapılanmaya gidildi. İzleyicilerin bilet paraları önce sinemalarda, oradan bölge işletmecilerine, oradan da yapımcılara doğru ters bir mantıkla, sözüm ona bir sermaye oluşturmak için kullanıldı. Eğer gerçek bir sermaye ve sermaye sahipleri olmuş olsa idi, hiç kimse bu sermaye sahiplerinin haklarını inkar edecek durumda olamazdı... Özetle söz sahibi halka gişe hasılatlarını ellerinde toplayan bölge işletmecileri olduğu için film projelerini de onlar sonuçlandırıyor. Örneğin bir bölgede Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik gibi bir kadın oyuncu star statüsüne sahip olduğu için onun oynaması şartıyla, belirli bir miktar para avans yani bir çeşit kredi olarak veriliyordu. Hiç şüphesiz bu paranın filmin gişe hasılatıyla geri ödeneceği ve hatta kara geçileceği varsayılıyordu.”²³⁶

²³⁶Jak Şalom ile 15.09.2016 tarihinde yapılan görüşme.

Tablo XI: 1972-73 Yıllarında Oyuncu (Yıldız) Ve Yapım Maliyetine Göre Filmler²³⁷

Film kategorisi	Oyuncular	Yaklaşık maliyet (TL)
A Grubu (pahalı) filmler	Türkan Şoray, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik, Cüneyt Arkın, Emel Sayın, Tarık Akan, v.s.	600.000- 800.000
B Grubu (normal) filmler	Kartal Tibet, Ediz Hun, Ayhan Işık, Sadri Alışık, Fatma Belgen, Deniz Gökçer, Sevda Ferdağ, Bahar Erdeniz v.s	400.000-550.000
C Grubu (ucuz) filmler	Yılmaz Köksal, Feri Cansel, Deniz Erkanat v.s.	300.000-400.000

Yeşilçam sinemasının doğuşu, Demokrat Parti'nin 'tüketim toplumu' yaratma hayalleri ile paralel bir seyir izlemiştir. Belediye vergilerindeki %70'e varan indirimler, kırsal kesimlerde elektriğin yaygınlaşması ile sinema salonlarındaki artış sinema yapımcılığını bir anda altın madenine dönüştürür. 1950'lerle beraber yurdun her yanından insanlar film yapmak için İstanbul'a gelmeye başlamışlardır.

Devletçi ekonomiden, özel girişime yönelen Demokrat Parti'nin yeni ekonomi politikasında kapitalizmin pazar yasaları işlemeye başlamıştır. Yeterli sermaye birikimi olmayan yeni özel girişimciler satma garantisi olan mal üretmek zorunda idiler. Bu kural sinema alanında da böyle olur. Filmler için yatırılan sermayenin kısa sürede dönmesi, kara geçmesi beklendiği için, filmlerin hemen geniş seyirciye ulaşması amaçlanmıştır.

Yapımcı – senarist Ümit Utku; Türk sinemasının devlet himayesinden yoksun, yabancı filmlerle rekabet imkanı olmayan, star sistemi, televizyon ve tefecilik gibi beş büyük etkenin altında düzenini kuramamış bir sanat kolu olduğunu söylemiştir.²³⁸

²³⁷ Salih Gökmen, **Bugünkü Türk Sineması**, İstanbul, Fetih yayınevi, 1973, s.56-57.

²³⁸ www.turknostalji.com/ 23 Haziran 2012'de yayınlanan röportajdan alıntı

“Türkiye o yıllarda (1960 ortaları) film gösteriminde altı ayrı bölgeye ayrılmış, film başına İstanbul’dan 55 bin, İzmir’den 45 bin, Adana’dan 45 bin, Zonguldak 17,5 bin ve Samsun’dan 15 bin lira civarında gelir elde edilmektedir. Toplam gelir genelde 212.500 olup, bu miktar en fazla 250 bin liraya yükselmektedir. Bir filmin maliyeti ise 185 bin ile 250 bin arasında değişmektedir, üstelik bono kırdırma, vergi ve faiz de eklenince 55 bin civarında ek maliyet oluşturmaktadır. Rakamlara bakılırsa bir yapımcının yaşaması maliyetleri düşürmesiyle mümkündür”²³⁹

Özellikle 1960’lı yıllarda etkili olmaya başlayan ve uzun yıllar varlığını sürdüren bölge işletmeleri, ülke bazında 6 işletme bölgesine ayrılmıştı. Şehir ismi olarak görülse de bölge olarak ayrılan iller, kendi sorumluluğundaki şehir ve ilçelere dağıtım yapmakta idiler.

“1950’li yıllarda kurulmasına rağmen 1960’lı yıllarda Türk Sineması’nın üretim biçimine hakim olmaya başlayan “bölge işletmeciliği”, Türkiye’yi 6 işletme bölgesine ayırmaktaydı. Bu bölgeler; İstanbul Bölgesi (İstanbul, Tekirdağ, Kocaeli, Sakarya, Bursa, Çanakkale, Edirne ve Kırklareli), İzmir Bölgesi (İzmir, Aydın, Muğla, Manisa, Burdur, Balıkesir, Isparta, Antalya, Afyon, Kütahya, Uşak, Denizli), Ankara Bölgesi (Ankara, Çankırı, Kırşehir, Yozgat ve Bolu), Adana Bölgesi (Adana, Konya, Niğde, Mersin, Malatya, Kayseri, Van, Hatay, Gaziantep, Siirt, Şanlıurfa, Elazığ, Diyarbakır, Mardin, Bitlis, Adıyaman, Tunceli, Bingöl, Muş ve Hakkari), Samsun Bölgesi (Samsun, Amasya, Artvin, Çorum, Ordu, Trabzon, Sinop, Erzurum, Kars, Ağrı, Erzincan ve Gümüşhane) ve Zonguldak Bölgesi’dir (Zonguldak ve çevresi). Yapımcı ile sinema salonu işletmecisi arasında komisyonculuk yapan “bölge işletmecileri”, filmleri nakit ya da bono karşılığı satın alırlar veya %25 komisyon karşılığı bölgelerinde işletirlerdi. İstanbul Bölgesi’nde avans sistemi uygulanmazdı.”²⁴⁰

²³⁹Levent Cantek, **Erotik ve Milliyetçi bir İkon: Karaoğlan**, İstanbul, Oğlak yay.- Maceraperest Çizgiler, 2003, s.212.

²⁴⁰Salih Gökmen, **Bugünkü Türk Sineması**, İstanbul, Fetih yayınevi, 1973, s.58.

Tablo XII: Bölgelere Göre Sinema Salonlarının Dağılımı Ve Durumu (1969)²⁴¹

Bölge	Kapalı Salon	Açık Salon	Koltuk	Sandalye
Marmara (10 il)	397	502	246.934	453.796
Ege (10 il)	300	335	237.000	360.125
İç Anadolu (10 il)	208	176	113.360	130.768
Karadeniz (14 il)	212	184	115.540	137.264
Akdeniz (7 il)	135	193	90.900	156.909
Güneydoğu (6 il)	87	91	49.851	76.895
Doğu Anadolu (12 il)	81	23	38.799	19.230
TOPLAM	1.420	1.534	892.474	1.335.077

Sinemada 1960’lardaki yükseliş seyri, film dağıtım konusunda da etkisini göstermeye başlamış ve işletmeci egemenliği hakim olmuştur. Film dağıtımı, işletme bölgelerine ve alt bölgelerine ayrılmıştır.

3.4. Bölge İşletmeciliğinin Sinema Seyircisi Üzerindeki Etkisi

Türk sinemasındaki bu sistem, filmlerin dağıtımına yönelik bir girişim olarak başlamış olsa da, üretim aşamasında da belirleyici bir unsur olmuştur. Bölge işletmeleri başta İstanbul olmak üzere, İzmir, Ankara, Adana, Samsun, Marmara gibi bölgelere ayrılmıştır. Bölge işletmecileri salon sahipleri ile doğrudan ilişki kurarak filmlerin bu salonlara ulaşmasını sağlamışlardır. Elllerinde nakit para ve dolayısı ile gücü bulunduran işletmeciler, filmlerin üretim kısmına müdahale etmeye başladılar. Tutulan ve ilgi gören filmlerin tekrar kar sağlamak amacı ile aynı şekilde çekilmesi söz konusu olmuş veya aynı kahramanın oynadığı filmlerin devamı çekilerek bir süreklilik sağlanmış ve sektör bu yolla canlı tutulmaya çalışılmıştır.

“O zamanlar yönetmenlerin para bulmaları sorunu vardı. Çünkü Yeşilçam’ı besleyen kaynak seyirci kaynağı idi. Şimdi seyirci 70’lerde televizyon ve başka

²⁴¹Nezih Coş, “Türkiye’de sinemaların dağılışı”, **As Akademik Sinema**, Ağustos 1969, s.2,’den akt; Hakan Erkiş, **Türk sinemasının ekonomik yapısı ve bu yapının sinemamıza ekonomik etkileri**, MSÜ, Sosyal Bilimler Ens., Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2003, s.115.

faktörlerle sinemadan uzaklaşınca... Onun yerini evlerde televizyon yayıncılığı aldı ve insanlar evlerinde seyretmeye başladılar. Dolayısı ile sinema salonlarına gitmiyorlardı. Sinema salonlarına gitmeyince 3000 civarında olan sinema salonu 300'lere indi. Seyirci finansman olduğunda bölge işletmeleri seyirci adına ön ödemeyi yapıyorlar. O boyutlar kalmadı. Kalmayınca, bir şekilde paralar bulup seyirci karşısına çıkartmak gerekiyordu. Bu yapıldı. Çünkü Yeşilçam'ın belli bir sinema anlayışı vardı. O sinema anlayışına göre bir sistem kurulmuştu ve seyirci de o anlayışın filmlerini istiyordu.”²⁴²

Tablo XIII: “1970’lerde İşletme Bölgeleri, Salon Ve Seyirci Sayıları:²⁴³

Adana Bölgesi	21 il	463 salon	37.335.472 seyirci
İzmir Bölgesi	12 il	646 salon	51.427.031 seyirci
Ankara Bölgesi	6 il	216 salon	29.474.552 seyirci
Samsun Bölgesi	16 il	238 salon	20.420.363 seyirci
Marmara Bölgesi	9 il	343 salon	27.288.164 seyirci
Zonguldak Bölgesi	2 il	82 salon	13.149.007 seyirci
İstanbul	1 il	436 salon	67.402.721 seyirci

En fazla salon sayısına sahip olan İstanbul ve İzmir’de seyirci sayısı da buna paralel artış göstermektedir. Burçak Evren ana konumda bulunan İstanbul sinemalarının önemini vurgulayarak İstanbul’daki gösterimin, filme Anadolu pazarını da açarak film yapımcılığındaki riskleri azalttığını söylemektedir.”²⁴⁴

Yapımcılar, daha fazla rant/ gelir elde edebilmek için bölge işletmecilerinin taleplerini dikkate alarak film üretmeye çalışmışlardır. İlk defa seyirci, beğenisi ile aktif olarak sinemanın gelişim seyrine katkıda bulunmuş oldu. İstanbul, İzmir, Ankara’daki izleyicilerin beklentisi ile, Adana, Gaziantep veya Trabzon, Samsun gibi şehirlerdeki izleyici talepleri farklı idi.

²⁴² Engin Ayça ile 08.03.2011 tarihinde yapılan görüşme.

²⁴³ Nilgün Abisel, **Türk sinemasının işleyişi ve sorunları, yayınlanmamış Doktora tezi**, Ankara Üniv. SBF Siyasi Bilimler, Ankara, 1978, s.158.

²⁴⁴ Burçak Evren, **Değişimin Dönemecinde Türk Sineması**, İstanbul, Antrakt yay., 1997, s.45.

Yönetmen Halit Refiğ'in 8 Ekim 2008'de Erhan Tuncer ile yaptığı röportajda "Çok film üretmek bir ülke sinemasının varlığı için geçerli bir sebep midir" sorusu üzerine kendisine de film sipariş edildiğini belirterek şunları söylemiştir: *"Şimdi şöyle söyleyelim, Türkiye'de çekilen binlerce filmin hepsinin aynı karakterde olması beklenemez. Bu filmler zaten yapılırken belirli hedef kitlelerine göre yapılırdı. Şimdi burada esas olan şu; Türk sinemasının esas dayanağı 'aile seyirciydi'. Aile seyircisi Türkan Şoray'ın, Zeki Müren'in, Hülya Koçyiğit'in filmlerini seyreliyordu... Bir de, sinema işletmeciliğine gelelim. Şimdi, Yeşilçam'da en ağırlıklı sinema bölgesi İstanbul'du. İstanbul ve çevresi (Bursa, Adapazarı, Edirne) gibi bölgelerin tercih ettiği filmlerle, Karadeniz, Güney Anadolu bölgelerinin beğenileri farklıydı. Mesela Karadeniz bölgesinde ağırlıklı olarak macera filmi seyretilirken, İstanbul'da daha çok aşk ve aile filmleri seyretilirdi. Ve Adana bölgesi dediğimiz Güney Anadolu bölgesinde daha çok avantür – macera filmleri seyretilirdi. Şimdi bu şekilde çekilen ve bölgelere yollanan filmler ayrıydı, bizlerin çektiği kişisel filmler ayrı. Mesela, şöyle örneklendirmek gerekirse, yapımcı bana derdi ki, bir adet 'Karakolda Ayna Var' çek, bir tane daha komedi ya da aşk filmi çek, ben senin istediğin filmini finanse edeyim. Böylece ben iki tane yapımcının istediği filmi çektikten sonra – tabii iş yapması gerekli bu filmlerin – kendi istediğim filmi çekiyordum. 'Gurbet Kuşları' böyle çekildi ve şansına o da iş yaptı ama 'Haremde Dört Kadın' için onu söyleyemem."*²⁴⁵

İstanbul, en fazla sinema seyircisinin toplandığı il olması itibarı ile, rakamsal olarak daha çok İstanbul seyircisinin talebi dikkate alınmakta idi. İstanbul'u o bölgede Bursa, Sakarya, Edirne takip ederdi. Karadeniz bölge insanı ile Güney Anadolu ve Doğu Anadolu bölgesi insanların istekleri farklı idi. Karadeniz bölge izleyicisinin talebi ağırlıklı olarak macera filmleri iken, İstanbul izleyicisi ise, daha çok aşk, salon komedisi ve aile filmi talep ederdi. Doğu Anadolu bölgesi izleyicisinin rağbet ettiği tür ise, kırsal kesimin sorunlarını merkeze alan filmlerdi. Adana bölgesi ise avantür vurdulu – kırdılı tabir edilen filmleri tercih etmekte idi.

"Biz Adana'ya gittiğimiz zaman, Adana'daki işletmeciler, bize 4 tane Ayhan Işık'lı, 5 tane Türkan Şoray'lı, şu kadar Hülya Koçyiğit'li diye sipariş verir, filmler teklif ederler ve avanslarını da verirlerdi. Peki bu avanslar nereden toparlanıp da verilirdi? Türk sineması yaklaşık 6.000 film yaptı. Paranın kaynağı bahçe sinemalarıydı. Örneğin bir Adana'da 180 – 200 tane bahçe sineması vardı. Diyarbakır, Gaziantep, Elazığ, Ankara, İstanbul aklınıza

²⁴⁵ErhanTuncer<https://drive.google.com/file/d/0B2mi-rV0PKuqa3hKRDlxcnF2NGM/view>, www.sinematekdergi.com, Haziran 2012, sayı 2.

gelen her yerde açık hava sinemaları vardı. Bölgeler bize gerekli sermayeyi sağlardı. Bu sinemalara halk geliyordu. Dolayısıyla sinemamızın sponsoru halkımızın kendisiydi.”²⁴⁶

Tablo XIV: Bölge İşletmelerinin Filmde Rol Alacak Oyuncuya Göre Verdikleri Avans Miktarları²⁴⁷

İşletme Bölgesi	A Grubu Filmler	B Grubu Filmler	C Grubu Filmler
Adana Bölgesi	150.000-200.000	110.000-125.000	90.000-110.000
İstanbul Bölgesi	250.000-300.000	150.000-200.000	110.000-140.000
İzmir Bölgesi	130.000-150.000	100.000-110.000	80.000-90.000
Samsun Bölgesi	80.000-100.000	60.000-70.000	45.000-55.000
Ankara Bölgesi	50.000-60.000	35.000-40.000	25.000-35.000
Zonguldak Bölgesi	15.000-20.000	10.000-15.000	7.000-10.000
Toplam	675.000-830.000	465.000-560.000	374.000-390.000

Dönemin star oyuncularının yer aldığı A grubundaki filmlere en yüksek avansın verildiği İstanbul bölgesinin ardından ikinci sırada Adana bölgesinin geldiği, Ege’de İzmir’in ise üçüncü sırada olduğu tablodan da görülmektedir.

3.5. Sinemadaki Finansman Yöntemleri

Yapımcılar filmi çekmek için yapacağı tüm masraflar ve ham film satın almak için kredi almak zorunda idi. Yalnızca film için avans alması yetmiyordu. Engin Ayça yaptığımız görüşmede şunları söylemişti: *“Yapımcı alıyor parayı, çekleri, bonoları dağıtan yapımcı, tefeci değil. Tefeciden parayı alıyor yapımcı. Sonuçta ham film artık ne gerekiyorsa yapması gereken nakit harcamaları yapıyor. Belki orada da bono veriyor. Ama oyuncuya, yönetmene ve diğerlerine belki biraz avansla bono olarak veriyor. Filmin bir an önce çekilmesi, seyircinin karşısına gitmesi ve bir an önce paranın geri gelmesi gerekiyor. Ne kadar çabuk gelirse o kadar olumlu bir yatırım yapılmış oluyor. Dolayısı ile çabuk çekip çabuk seyirciye götürüp paranın geri dönmesi gerekiyor. Filmlerin seyirciden geri dönmemesi, seyircinin en geniş şekilde filmi izlemesi gerekiyor. Filmlerin kısa sürede çekilmesi gerekir. Böyle bir işlerin olduğu yerde, ne olacağı belli olmayan projelere yapımcılar para yatırmaz.”²⁴⁸*

²⁴⁶Yılmaz Atadeniz ile 11.03.2011 tarihinde yapılan görüşme.

²⁴⁷Salih Gökmen, **Bugünkü Türk Sineması**, İstanbul, Fetih yayınevi, 1973, s.58-59.

²⁴⁸Engin Ayça ile 08.03.2011 tarihinde yapılan görüşme.

Yapımcı filmi çekmeden önce bölge işletmecisiyle anlaşmak zorundadır. Büyük ölçekli firmalara daha toleranslı davranan işletmeciler, küçük ölçekli şirketlere aynı anlayışı göstermemekte; afiş, senaryo, oyuncu seçimi gibi konulara müdahil olmakta idiler. Yapımcılar bu sistemin içerisinde yer aldıklarından bazı durumları/ zorunlulukları kabul etmek zorunda kalıyorlardı. Sistem tersine işlerken; işletmeci filmciden talepte bulunmakta, buna karşılık yapımcının beklentisi alt düzeyde kalmaktadır. İşletmeci küçük ölçekli firma ile çalışıyor ise ücretin tamamını bono olarak verebilir, tersi durumda büyük ölçekli firmaya tamamını nakit olarak ödeyebiliyordu. Bazı durumlarda bir kısmını nakit, bir kısmını da bono olarak ödemekte idi. Aradaki ticari ilişki, işletmecinin inisiyatifinde idi.

Böyle bir ekonomik düzende film yapımının oluşması için para akışının sağlanması gerekiyordu. Piyasanın kötü koşullar içerisinde olduğu dönemlerde de faize dayanan aynı sistem işlemekte idi. Ham film maliyetinin siyah – beyaz dönemden renkli film dönemine geçiş esnasında artması sonucunda dahi, işletmeci – yapımcı arasındaki tecimsel bağ devam etmiştir. Yapımcının film çekmesi işletmecinin elinde bulunan sinema salonlarının kar etmesi açısından büyük önem taşımakta idi.

Yapımcı – yönetmen Türker İnanoğlu film maliyetlerini düşürmek amacı ile nasıl bir yöntem izlediğini, kendisiyle 2004’te Milliyet gazetesinde yapılan söyleşide Aslı Çakır’ın ‘İç içe film çekmişsiniz siz. Ne demek?’ sorusu üzerine şöyle yanıtlamıştır: *“Tarihi filmlerde yapıyordum o işi. Bir mekan alıyorsun, bir dekor yaptırıyorsun, çok pahalıya mal oluyordu. Oraya girdiğim zaman iki tane film tezgahı sokuyordum. Erkek başrol oyuncusu ikisinde de aynı oluyor ama kadınlar değişiyor... Zaten birçok oyuncu bizim şirketin kadrolusu gibiydi, her filmimde oynuyorlardı. Aynı sette iki gün bir filme, iki gün öbürüne çalışıyordum. Yani bir filmi bir ayda bitiriyorken ben iki filmi 40 – 45 günde bitiriyordum. Zamandan ve maddi yönden kazanıyordum.”*²⁴⁹

Sistemdeki yöntemlerden biri de yüzdellik anlamına gelen “pursantaj” idi. Önemli bir finansman aracı olan pursantaja da değinmek gerekir: *“Anadolu’da ise*

²⁴⁹<http://sinematikyesilcam.com/2014/07/turker-inanoglu-hulyadan-sonra-star-gelmedi/>

dağıtım, önceleri bizzat film yapımcılarının görevlendirdiği kişilerce yapılmıştır. Bu kişiler film kopyalarını şehir şehir dolaşıp dağıtmış, bilet satışlarından %50 civarı komisyon toplayarak bunu yapımcı şirkete getirmiştir. Pursantaj ismi verilen bu sistem, 1950'lerden sonra zamanla bölge işletmeciliği sistemine dönüşmüştür”²⁵⁰ olarak açıklanmıştır.

“Aynı dönemde, işletmeciler 3 önemli finansman yöntemi uygulamaktaydılar: Pursantaj, bono ve amortisman sistemi. 1950'lerde yaygınlaşan “Pursantaj” uygulamasına göre yapımcının görevlendirdiği yapımevi elemanı (pursantaj memuru) filmi gösterime sokmak için şehir şehir dolaşmakta, anlaşmaya vardığı sinema salonlarına filmi kiralamakta ve gösterim sırasında kesilen biletleri kontrol ederek sinema salonu sahibinin ya da işletmecisinin bilet kaçırmamasını engellemekteydi. Rüsum ve reklam giderleri çıktıktan sonra geriye kalan gelir genelde işletmeci ve yapımcı arasında yarı yarıya paylaşılmaktaydı. Türk Sineması'nda sıkça kullanılan bu sistem yapımcıya, yatırımının daha kısa sürede ve eksiksiz olarak dönmesini sağlamaktaydı.”²⁵¹

İstanbul bölgesi sınırları içerisinde olan sinemalara kaç kopya dağıtıldığı hakkındaki sorumuz üzerine Lale filmin sahibi Necip Sarıcı pursantaj sistemini de açıklamıştır: “Bu filmler on bir kopya olarak sinemalara dağıtılır. Örneğin Aksaray'da büyük bir hasılat veren Bulvar sineması vardı ki, bu sinemanın işletmesi Acar filmin elindeydi. Diğer sinema işletmecileri filmleri alırlardı, bu sistem sinema – işletme – film yapımcısı arasında pursantaj sistemi dediğimiz bir paylaşım sistemi olurdu. Neydi, işletmenin bir hakkı vardı yüzde 20-25 civarı, sinemanın hakları 50 – 40 – 30 filmine göre ve işletmeci hakları. Şimdi burada tabii daha ağır bir baskı olan tapusuz ortak dediğimiz belediye rüsumları vardı filmde. Bu yerli ve yabancı filmde farklı rakamlarla, belediye film vizyona gireceği zaman daima hazır olan yani sinemanın müdüriyetinin belediyeden peşin ödenerek biletleri damgalanır, sinemalara gelir o biletler aynı zamanda belediye de kendi kontrolü içinde her sinemaya bir memurunu gönderir. Hasılatların kontrolü, bir usul vardır ufak sinemalarda. Bu usul şu: Turnike derler, belediyeden bilet tekrar tekrar döner

²⁵⁰ Hakan Erkılıç, **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri**, Sanatta Yeterlilik Tezi, MSÜ, Sosyal Bilimler Ens., İstanbul, 2003, s.69-70.

²⁵¹ <http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/30/turk-sinemasinin-ekonomik-yapisi> Ertan Tunç, 7 Haziran 2014.

*kestirmezler bileti. Bazı kurumlar buna tevessül ederdi. Belediye haklarından ve işletmeci haklarından biraz çalma dediğimiz o turnike sistemini tatbik ederlerdi.*²⁵²

3.6. Dönemde Sinema Sektöründe Mali Yapı: Bono ve Senet Sistemi

Bölge işletmeleri, sinema sahiplerinden alınan avansın bir kısmını yapımcıya vermekte idi. Bono ve senet olarak ödenen bu avans, peşin paraya dönüştürülerek film yapımına aktarılıyordu. Kendine özgü bir üretim modeli kurulmuştu. Bu model sonucu seyircinin istekleri de belirgin oranda yansımaları buluyordu.

Büyük firmaların ve işletme bonolarının dışında geri kalan bonoları almayan “tefeciler” diye adlandırılan bankerlerin sistem içerisinde önemli yer tuttuğu yadsınamaz bir gerçektir. Dolaylı yoldan bölge işletmecileriyle çalışan bankerler, piyasada çeşitli dönemlerde nakit akışının artmasını sağlamaktadır. Star oyuncular, genel geçer kuralın aksine bono yerine çoğunlukla nakit istemekte, geriye kalan ekibin ise böyle bir hakkı bulunmamaktadır.

Yapımcı, bölge işletmecisinden aldığı bonoyu gerek ham film ihtiyacını karşılamak, gerek diğer masraf kalemlerinde kullanmak için bankerlere kırdırmak durumundadır. Prodüksiyonun harcamalarını hesaplamak zorunda olan yapımcının elinde bono kalmadığı takdirde, anlaşma yapmadığı bölgelerle de filmin değerinden daha düşük fiyata anlaşmak zorunda kaldığı durumlar da söz konusu olmuştur.

Yapımcı Şükrü Avcı 1970’li yıllarda bono – senet sistemine dair sorumuz üzerine şunları söylemiştir: *“Genelde büyük firmalar vardı, kendisi para koyan firmalar. Arzu filmin daha çok kendi sermayesi vardı, Erman film çok güçlüydü. Erler film, Akün film güçlüydü. Böyle bir sürü güçlü firmalar vardı kendi paralarıyla da yapan ama iş öyle bir yere gitti ki artık kimse sermaye koymak istemiyordu. Çünkü sistem zaten böyle dönüyordu. Bazen de yapımcılar senetlerini, çeklerini alırlardı ama kırdırmazlardı onlar paraları olduğu için, onlar faiz vermezlerdi, kendi paralarıyla yaparlardı. Parası olmayan küçük firmalar da bu parayla yaparlardı. Yani bir firma o zaman 5 – 6 tane film yapardı her sene. Bu büyük firmaların 5 – 6 tane projeleri vardı. Böyle de bir çek, senet alınca niye kendi parasını koysun, oradan kullanırlardı. 70’lerde, 80’lerde böyle yürüdü. Diyelim ki şimdi*

²⁵²Necip Sarıca ile 24.06.2011 tarihinde gerçekleştirilen görüşme.

Kadir İnanır'a film yaptırılacak, senede 2, 3 bazen 4 film yapar bu alınan senetlerden onlara verilir. Ondan sonra bağlanır iki film için olan. Ondan sonra filmler o çek senet bölgeden gelen paralarla yapılırdı. Sistem böyle yürüyordu. Oyunculara da bu verilirdi, başrol oyuncularına da bu senetten verilirdi."²⁵³

1950'li yılların başında az sayıda film üreten Türk sineması, öz sermayesinin yetersiz kalmasıyla 1960'lı yıllarda bono ve senet sistemine geçmek zorunda kaldı. Film yapımının büyük bir kısmını nakitle çözmek zorunda olan yapımcının, henüz vakti gelmemiş olan bono ve senetleri "kırdırarak" nakit para elde etmesi gerekiyordu. Bankalardan bu anlamda destek alınamadığından, yapımcıların tek çıkış yolu elindeki senet veya bonoyu "tefeci" olarak tabir edilen kişilere götürmek idi. Genelde asıl işi bankerlik olan Manukyan adlı şahsın bu işle uğraştığı anlaşılmaktadır. Bu yöntem yalnızca yapımcıların başvurduğu bir yol değildi; oyuncular da bu yönetime başvurmak durumunda kalıyordu.

*"Bölge işletmeciliğine dayanan üretim tarzında, bölge işletmecileri yapımcılara hangi tür filmlerin rağbet gördüğüne dair raporlar verir, nasıl bir film istediklerini konu, oyuncu hatta yönetmen söylerler ve yapımcılar da bir sonraki dönemde yapacakları filmlerin neredeyse her türlü özelliğini, bölge işletmecilerinin dolaylı olarak da seyircinin talebine göre şekillendirirlerdi. Bu sistemde bölge işletmecileri, filmin göreceği tepkiyi aşağı yukarı bildikleri için tahmini getiriye kıyasla belli bir bütçe ayırırlar, bütçenin bir kısmını da yapımcıya avans olarak verirler. Senet ya da bono şeklinde verilen avanslar piyasada kırdırılır, nakite çevrilirdi, bu sebeple birçok yapım tefecilerle, bankerlerle ilişkiye geçmek zorunda kalırdı. Yapımcılar aldıkları bonoları tefeci ya da bankerlere %2,5 ya da %5 oranında kırdırmışlardır."*²⁵⁴

İşletmeci filme para yatırarak bir riske girmiştir. Bunun karşılığında yapımcı şirket filmi istenen sürede teslim etmek ve başka bir işletmeciyel el sıkışmamak zorundadır. Bu noktada işletmeciden alınan kredinin önemi ortaya çıkmaktadır. Bankaların yapım şirketlerine kredi vermemesi ve mevcut bankerlerin çok yüksek faiz uygulaması ile peşin para verışı yapımcıyı işletmeciyel anlaşılmaya iten nedenler

²⁵³Şükrü Avşar ile 18.10.2016 tarihinde yapılan görüşme.

²⁵⁴Hakan Erkiş, **Türk sinemasının ekonomik yapısı ve bu yapının sinemaya etkileri**, MSÜ, Sosyal Bilimler Ens.,Sanatta Yeterlilik tezi, İstanbul, 2003, s. 104.

arasındadır. Bölge işletmecileri uzun vadede zor durumda kalmamak adına, sözleşmeli oldukları salonları kaybetmemek için kredi imkanlarını tanımakta idiler.

Karakter oyuncularının yanı sıra baş rol oyuncularının bile bono sistemine dahil olduğu ve zamanından önce kendilerine verilen senetleri bozdurdukları bilinmektedir. Selda Alkor şunları anlatmıştır: *“Şunu söyleyebilirim; bölge işletmecilerinin isteği doğrultusunda yapımcılar film yapıyordu. Çünkü bölge işletmecisi avans veriyordu yapımcıya. Avansı verirken istediği oyuncuları söylüyordu. Şununla bununla yap, bununla bir dram yap, bununla bir avantür veya komedi yap; bütün bunlar hatta konuları bile işletmecinin elindeydi Türk sineması. Senet verilirdi tabii, çok güçlük çektiğimiz zamanlar da oldu. Sinema çok farklıydı eskiden.”*²⁵⁵

Sinema oyuncusu Serdar Gökhan ile gerçekleştirdiğimiz çekimde ‘O dönemde bölge işletmecilerinin isteği doğrultusunda filmler mi yapılıyordu?’ sorumuz üzerine şunları söylemişti: *“Bizim dönemimizde beş ayrı bölge işletmesi vardı. Sipariş üzerine film yapılırdı. Bölge işletmecileri kimi isterse o oyunculara film çektirirdi. Yapımcının bir noktadan sonra söz söyleme hakkı kalmamıştı. Bizler de filmlerden hep senet alırdık, nakit para almanın imkanı yoktu. Senedi de akabinde tefeciye yarı fiyatına kırdırırdık. Bu sistem böyle devam etmiştir.”*²⁵⁶

Bir panelde bono sistemi üzerine sinema oyuncusu İzzet Günay düşüncelerini şu şekilde aktarmıştır: *“Gerçekten o zamanın oyuncuları bonolara mahkum edildi. İmkanları olmayanlar bonoları kırdırtmak zorunda kaldılar ve yüzde kırk ile bonolar kırdırılıyordu. Kırdırmayan oyunculardan bir tek ben olduğum söylendi... Herkes bono kırdırıyordu ve o paralar on aya yayılıyordu. Film oynuyordu, kara geçmeye başlıyordu ve bizim birinci bonolar, yirmi beş bin lira alıyorsak on tane 2500 liraya bölünüyordu.”*²⁵⁷

Salih Diriklik, Türk sinemasına bononun etkili bir düzenleyici olarak girişinin sinemadan geçimini temin edenlerin sayısının çoğalıp, sinemaya yatırılan nakit paranın azaldığı 1961 sonrasına rastladığını; 1961’de 97 film çekilmişken, 1962’de aniden 123 filme yükselmesinin beraberinde maddi potansiyeli de getiremediğini

²⁵⁵Selda Alkor ile 13.09.2011 tarihinde yapılan görüşme.

²⁵⁶Serdar Gökhan ile 15.06.2011 tarihinde yapılan görüşme.

²⁵⁷**Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7**, yay. haz.: Deniz Bayrakdar, “Sinema ve Para”, İstanbul, Bağlam yay., 2008, s.122.

aktararak, film şirketlerine dair “Piyasada yeterli maddi güce kavuşmuş, geçimini sadece çevirdiği filme bağlamayıp değişik alanlara da kaymış şirketlerin sayısı, en iyimser bir görüşle 5 – 6’yı geçmez. Bunlar gerek stüdyo ve sinema salonu işleterek, gerekse ham film ve diğer sinema aletlerini alıp satarak durumlarını sürdürmektedirler. Geri kalanlar ise, ekonomik şartları çok önceden çizilen sınırlar içersinde yüzerek, bu oyundaki rollerini oynamaktadırlar” demiştir.²⁵⁸

Atıf Yılmaz 1968 yılında yayınlanan ‘Ulusal Sinema’ kitapçıklarının 2. Sayısında Türk sinemasının o dönem yaşadığı kriz üzerine kendisine yöneltilen soruları bir yazıyla madde madde yanıtlamıştır. O yazının üçüncü maddesinde sisteme ilişkin görüşleri şu şekildedir: “Piyasamızdaki sermaye darlığı, film yapım giderlerinin dünya standartlarına göre düşüklüğünü, yani ‘zayıf yapımcı’ tiplerini belirlemiştir. Bu zayıf imkanlı yapımcılar, yapım giderlerinin ortalama üçte ikisini, nakit para yerine bonolarla finanse ettikleri için, ortada bir faizci egemenliği vardır. Yapımcılar ayrıca, giderlerini ortalama beşte üç oranında dağıtımcılardan topladıkları avanslarla karşıladıkları için, her çeşit denetim dışında bir dağıtımcı egemenliğine yol açar.”²⁵⁹

Nijat Özön ise, Türk sinemasındaki avans ve bono sisteminin, tamamen endüstriyel yetersizliğin bir sonucu olduğunu belirterek, bu tezi sinemadaki işsiz yönetmenlerin bir uydurması olarak nitelendirmiştir.²⁶⁰

Eşinin şirketi Birsal Film ile çalışan oyuncu Belgin Doruk 1987 yılında vermiş olduğu röportajında bono sistemine dair şunları söylemiştir: “O zamanlar Zeki Müren, kontratına Belgin Doruk’la oynama şartı koyduruyordu. Eşimin şirketi Birsal Film’le olursa, bir tek şans tanınıyor ve işletmecilere tek bir liste veriyorduk. Ayhan Işık, Sadri Alışık, Zeki Müren, Belgin Doruk...Yılda yedi tane film yapıyoruz.Tabii birçok şirketten tepki aldık. Hatta Hulki Saner bana karşı Türkan Şoray’ı lanse etti.

- Çekimden sonra paranızın tamamını alıyor muydunuz?

²⁵⁸Salih Diriklik, “Türk Sinemasında Ekonomik Bağımlılıklar”, **Mutlak Fikir Estetiği ve Sinema**, Mayıs 1977, s.2.

²⁵⁹Rejisör’ Atıf Yılmaz, der: Müjde Arslan, İstanbul, Agora kitaplığı, 2007, s.15.

²⁶⁰Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları** I. ve II. Cilt, Ankara, Kitle yay., 1995, s.197.

- Evet. Ara sıra bono ile çalışılırdı. Bazen filmin başında bir avans alınırdu. Sonra ortasında ve sonunda. Para konusunda bir güçlükle karşılaşmadım.”²⁶¹ Bu noktada şahıs şirketine sahip olmanın getirdiği avantaj yadsınamaz gözükmektedir.

Türk sinemasındaki yapım ve ekonomik üretim tarzına etki eden faktörler; “yapımcılar – bölge işletmeleri – dağıtımcılar – sinema sahipleri – tefeciler” olarak belirlenmektedir.

Yıldız film stüdyosunun sahibi Manukyan’a işletmecilerden toplanan senetler verilir, böylece ondan alınan para ile filmler yapılırdı. Yönetmen Ülkü Erakalın, bono – senet – tefeci ilişkisini yaptığımız röportajda şunları anlatmıştı: “1960’larda senet kırdırma yavaş yavaş başladı, sonra hızlandı ve ileriki yıllarda da devam etti. Öyle ki, 1980’li yıllarda da senetle çalışma ve kırdırma işlemi devam ediyordu. Bankacılık yaptığım dönemden biliyorum. Bir anımı anlatayım size; filmciler kredi istediğinde üstlerimiz vermedi, yalnız kredi değil, senetleri kırmaya da yanaşmadılar. Ne olacaktı, mecburen tefeciler kıracaktı senetleri. En çok Manukyan kırardı senetleri. Esasen yasal olarak vergi veren bir bankacıydı, bankerdi. Tek bir yazıhanesi vardı Asmalımescit’te. Herkes oraya giderdi.”²⁶²

3.7. Sinema Ayakları ve Kombinler

Türk sinemasında çok film üretilen bu dönemde sinema salonu sayısında da artış yaşanmıştır. Yapımcılar bu film enflasyonunda filmlerini gösterime sokma açısından ciddi bir rekabet içerisinde bulunduklarından dolayı, birkaç yapımcı sorunlarını çözmek adına dayanışma içerisine girmişlerdir. Yapımcılar bu noktada sezon boyunca hangi filmlerin ne zaman gösterime gireceğine salon sahipleri ile uzlaşarak karar vermişlerdir. Filmler üç sınıfa ayrılırken, salonlar da üç ayrı ayağa ayrılmıştır. “Ayak sistemi” yalnızca İstanbul’da uygulanmış, geriye kalan küçük firmalar sadece üçüncü ayaktaki sinemalarda kendilerine yer bulabilmişlerdir.

“En büyük pazar olan İstanbul’da, başlıca sinema salonları, kombin adı verilen sistemde üç dört yapımeviyle sezonluk anlaşma içindedir. Bu salonlarda yapımcılar

²⁶¹Nemika Tuğcu, “Yıldızlar nereye düşer-1”, **Sanat Olayı**, Kasım 1987, sayı 66, s.42.

²⁶²Ülkü Erakalın ile 17.05.2011 tarihinde yapılan görüşme.

bütün sezon boyunca sadece kendi filmlerini gösterirler. Bunu yaparken de riski azaltacak şekilde yüksek ve düşük maliyetli filmleri bir liste halinde sunarlar. Bu sinemalardaki ilk gösterimler filmin çoğu zaman maliyetini çıkarır. Sezonun 36 hafta sürdüğü ve bir filmin çoğunlukla bir, nadiren iki veya üç hafta gösterildiği bu yıllarda, kombin veya ayak sistemi adı verilen bu yapı, yapımcının iyi ve kötü çok sayıda filmi göstermesine olanak verir, riskleri azaltarak yapımcıları ayakta tutar.”²⁶³

Bir tekelleşmeyi ifade eden “kombin sistemi” salonlarda yalnızca belli filmlerin gösterilmesine neden olmuştur. Bazı filmler İstanbul’da gösterime hiç çıkmadan, doğrudan diğer bölgelere gönderilmekte idi. Sadece İstanbul’da izleyici karşısına çıkan filmlerin olması dolayısı ile, bağımsız film yapımcılarının filmleri seyirci ile buluşmakta güçlük çekmekte idi. Yurt içi veya yurt dışında ödül almış bir filmin bu sistem nedeniyle, gösterim şansı bulamadığı zamanların olduğunu söylemek gerekmektedir.

Erman filmin sahibi Hürrem Erman 1973 yılındaki röportajında şunları anlatmıştır: “Biz geçen yıllarda Erman Film olarak Akün Film, Sine Film, Arzu Film ve Erler Film birleştik. Mecidiyeköy’den sur dışına dek bütün sinemaları tarayarak her semtte anlaştığımız sinemaları kapattık. Bu, 16 – 17 sinema idi geçmiş yıllarda. Bu kadar sinemayı aşağı yukarı 10 kopya ile idare etmek zor oluyordu. Bu yıl o nispeti biraz düşürdük. 12 – 13 sinema bir ayağa girdik, 10 kopyayla bir hafta boyunca ne topluyorsa topluyor, sonra da Beykoz, Pendik vs. gibi daha uzak yerlere veriyoruz.”²⁶⁴

O tarihlerde vizyona giren filmler iki ayrı blok şeklinde gösterilmekte idi. İki ayrı blok sinemacılar tarafından “kombin” diye adlandırılırdı. İki farklı kombinde türlerine göre farklı filmler vizyona çıkardı. Örneğin; Lale ve Lüks sinemalarına ayrı ayrı birkaç salon bağlı idi. Yapımcıları farklı olan sinemalardan Lale kombininde Türkan Şoray, Filiz Akın, Fatma Girik, Cüneyt Arkın gibi star

²⁶³Serpil Kirel, **Yeşilçam Öykü Sineması**, İstanbul, Babil yay., s.106.

²⁶⁴Hürrem Erman, **Yedinci Sanat Dergisi**, “Yapımcı Hürrem Erman’la konuşma”, Atilla Dorsay, Nezih Coş, Engin Ayça, sayı 6/ 01.08.1973, sayı 32, s.3’den akt: Rıza Kıracı, **Hürrem Erman İzlenmemiş Bir Yeşilçam filmi**, İstanbul, H2O kitap, 2017, s.187.

oyuncuların filmleri oynarken, Lüks sinemasına bağlı salonlarda macera ve avantür filmleri gösterime sunulurdu.

*“70’li yıllarda ise Türk Sineması işleyiş sorunlarını çok hissedilir biçimde yaşamıştır. TV’nin yaygınlaşması önceleri sinema açısından pek fazla sorun yaratmamış hatta yeni sinema salonları bile açılmıştır. Ancak yapımcıların kent sinemalarını ayak sistemine göre bölüşmeleri, iş yapacağına inandıkları filmlere ve yeniden çevrimlere yönelmeleri, ham film getirme sorunu, karaborsa, maliyetler, yabancı filmlere uygulanan ithalat rejimi ve bunun sonunda az sayıda pahalı ve nitelikli film yerine çok sayıda ucuz karate ve seks filmlerinin getirilmesi, yerli ve küçük yapımcıları da benzer filmler yapmaya itmiştir.”*²⁶⁵

Yılmaz Güney’in ilk yıllarda Beyoğlu’nun önemli sinemaları yerine daha ücra yerlerdeki sinemalarda filmlerinin oynatıldığı bilinmektedir. Yılmaz Güney’in yardımcılığını yaparak sinema dünyasına adım atan ve daha sonraki yıllarda sinemanın en önemli yapımcılarından biri olan Abdurrahman Keskiner, ayak sistemini şöyle anlatmıştır: *“O yıllarda sinemamızda ‘ayak sistemi’ vardı. Yani İstanbul’un merkezi sinemaları, ayak oluşturan büyük yapımcılar tarafından kapatılmıştı. Yani bir çeşit sinema salonları tekeliydi. Küçük bütçeli filmlerin ise bu sisteme girmesi mümkün değildi, ancak İstanbul’un kenar semtlerindeki küçük sinemalarda gösterime girebiliyorlardı. Yılmaz ne yaptıysa bir türlü bu sinema ayağına giremedi. Tüm filmleri hep İstanbul’un dış semtlerinde oynadı. Bu arada; Işık Toraman Yılmaz’a Hülya Koçyiğit’le bir filmde oynaması için teklif getirdi. Yılmaz da, ‘Belki Beyoğlu ayağına gireriz’ diye olumlu karşıladı ve Ertem Göreç’in yönettiği ‘Yiğit Yaralı Olur’ filmi çekildi. Ama ne var ki; bu film de Beyoğlu ayağına girme şansını bulamadı. Çünkü; büyükler bir yıllığına tüm merkezi sinemaları kapatmış olduklarından, küçük firmalara ne denli büyük film yaparlarsa yapsınlar bir çeşit yaşama hakkı tanııyorlardı.”*²⁶⁶

1965 yılında 21 film çeviren Yılmaz Güney’in filmlerinin Anadolu’da el üstünde tutulup Beyoğlu’nda gösterime girme şansı bulamadığını aktaran sinema yazarı Agah Özgüç; Pangaltı İnci sinemasına dek uzanan bir yakadaki salonların o

²⁶⁵Filiz Bilgiç, **Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları**, Ankara, T. C. Kültür Bakanlığı yay., 2002.

²⁶⁶Burçak Evren, **Abdurrahman Keskiner**, Adana, Altın Koza A.Ş., 2012, s.42.

dönemde Ediz Hun, Cüneyt Arkın, Tamer Yiğit, Tunç Okan, İzzet Günay, Kartal Tibet, Göksel Arsoy gibi salon jönlerinin filmlerine yer verdiğini, çünkü (kendi tabiriyle) içi boş salon filmlerini yapan büyük şirket sahipleri Hürrem Erman, Şahan Haki, İrfan Ünal, Murat Köseoğlu'nun "dört büyükler" veya "sinema ağaları" olarak Beyoğlu salonlarını "kombin sistemi"yle paylaştığını belirtmiştir.²⁶⁷

Yapımcı ve salon sahibi İrfan Ünal ise; sinema salonu sahipleri olarak bir kombin kurduklarını, yapımcılığa başlayınca yapımcılar olarak kombin kurduklarını anlatmıştır. Kombin sistemini bir yıl boyunca sinemalarda oynayacak olan filmlerin salonlara dağıtılması işi olarak anlatır. Ünal, Nisan ayına kadar iyi sezon olduğunu, Mayıs'ta yaz sezonuna girildiğini ve iddialı filmleri o tarihte gösterime sokmadıklarını, filmlerini bu şekilde istismar ettirmediklerini söylemiştir.²⁶⁸

Yönetmen Temel Gürsu da kombinlere dair önemli ayrıntılar aktarmıştı: *"1960'lı yıllara geri dönecek olursak sinema bölgeleri 6'ya ayrılırdı. 1) İstanbul, 2) Adana, 3) İzmir, 4) Samsun, 5) Ankara, 6) Zonguldak.*

Bunlar bölgeler. Büyüklükleri de çok önemli. Adana İstanbul'dan sonra en büyük bölgeydi. İstanbul'da aslolan iki kombin vardı. Birlik film ve Zafer film. Birlik filme Arzu, Akün, Erler, Kuzey, Uğur ve ufak ölçekli As film gibi şirketler dahildi. Zafer filme Emek, Özer, Umut, Saner gibi firmalar. Üçüncü kategori firmalar vardı ki, o senenin sivrilen isimlerini toplayan.

İstanbul'da Birlik filmin yer aldığı sinemalar; Beyoğlu Lale, Bahçelievler Ünverdi, Aksaray Bulvar, Üsküdar Üsküdar, Pangaltı İnci, Beyoğlu Saray, Kadıköy Süreyya, Suadiye Atlantik, Çemberlitaş Şafak, Beşiktaş Yumurcak, Bakırköy Yeni, Harbiye Şan. Kocamustafapaşa'da da bir sinema olabilir.

Zafer film ise şu sinemalarda kendine yer buluyordu: Beyoğlu Lüks, Pangaltı Tan, Suadiye Suadiye, Beşiktaş Mıstık, Karagömrük Hakan, Bakırköy Aşar, Fatih Renk, Bakırköy Renk, Kadıköy Reks, Kadıköy Opera, Çemberlitaş'taki, Üsküdar, Aksaray ve Kocamustafapaşa'daki diğer sinemalar...

²⁶⁷ Agah Özgüç, **Arkadaşım Yılmaz Güney**, İstanbul, Broy yay., 1988, s.30-31.

²⁶⁸ İrfan Ünal, Rıza Kıracı'la röportaj, Şubat 2007'den akt: Rıza Kıracı, **Hürrem Erman İzlenmemiş Bir Yeşilçam filmi**, İstanbul, H2O kitap, 2017, s.186.

Aynı grupta hafta yetmediği için ikiye bölmüşlerdi. Bir tarafta biri oynardı bir tarafta diğeri oynardı. Bunun dışında kalan sinemalar kötü sinemalar değildi. Kombinde yer bulamayan firmalar filmlerini diğer sinemalarda oynatırlardı – ki bunların içinden sivrilen filmler olduğu zaman hemen Birlik ve Zafer film bunları kendi kombinlerine alırlardı. 3. grupta sinema bulamayan gruplar dışarıda kalınca sinemalara tarih alırlardı yüksek prim vererek. Beyoğlu Yeni Melek sineması da mesela, çok büyük hasılat olduğu için birinci kombine geçti. Atlas sinemasında mesela büyük hasılat olduğu zaman, garantileri yüksek olarak yerli filmleri oynattılar. Prodüktör kendi filmine güveniyor, ben 50.000 lira veririm diyor nakit olarak, bazen 1 milyon yapıyor, sinemacı 50.000 alıyor, geriye kalanın 950.000'ini yapımcı alıyor. Boşta kalan sinemalar da kendilerine tarih alıp filmlerini değerlendirirlerdi. İstanbul bölgesi için Bursa, Tekirdağ, Edirne, Çanakkale, İzmit, Adapazarı, Kırklareli'ni söyleyebiliriz.”²⁶⁹

Film şirketleri az önce de bahsedildiği gibi ‘ayak’ tabir edilen bir sistem içerisinde çalışmakta idi. Erkılıç şirketlerin isimlerini aktarmıştır: “1972 – 1973 yıllarında İstanbul’daki kombine sistemine bağlı sinema ayakları şunlardır: Birinci Ayak Film Şirketleri: Erman Film, Arzu Film, Erler Film, Sine Film. İkinci Ayak Film Şirketleri: Acar Film, Melek Film, Uğur Film, Er Film, Soner Film, And Film. Üçüncü Ayak Film Şirketleri: Kemal Film, Saltuk Film, Hisar Film, Pesen Film, Duru Film, Gaye Film.”²⁷⁰

3.8. Amortisman filmleri

Bono sistemi ile beraber 1950’li yıllardan itibaren sinemamızda amortisman filmleri olarak adlandırılan bir üretim biçimi geliştiğini söylemek gerekmektedir. Yapımcılar yasalara göre henüz yapım aşamasında iken vergi veriyorlardı. Bunun dışında, o yıl yaptıkları tüm filmlerden elde edilen karlara göre gelir vergisi ödüyorlardı. Sinemacılar gelir vergisi ödememek için yıl sonunda ayrıca film üretiyor ve bunun mukabilinde gelir elde edilmediği için gelir vergisi ödemekten kurtuluyorlar, bu arada filmin peşin vergisini ödüyorlardı. Ortaya çıkan bu tip amortisman filmlerinin sayısı, kimi yıllarda toplam film sayısının yüzde onuna denk geliyordu. Bu yöntem, sistemi içi bir hile olarak yapımcıların kullandığı bir yöntemdi.

²⁶⁹Temel Gürsu ile 17.01.2012 tarihinde yapılan görüşme.

²⁷⁰Hakan Erkılıç, **Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri**, MSÜ, Sosyal Bilimler Ens., Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2003, s.116.

“Bono sisteminin yanı sıra, 1950’lili yıllardan itibaren sinemamızda Amortisman filmleri denilen bir üretim de vardı; yapımcılar o zamanki yasalara göre, daha yapım aşamasında vergi veriyorlardı, bir de o yıl yaptıkları tüm filmlerden elde edilen gelir vergisi ödüyorlardı. Bu nedenle sinemacılar gelir vergisinden kaçınmak için yıl sonunda filmi üretiyor ve geliri gerçekleşmediği için gelir vergisinden kurtuluyorlardı, ama bu arada filmin peşin vergisini de ödüyorlardı. Bu tip filmler yapmak Yeşilçam’da her firmanın başvurduğu bir yöntem haline gelmişti, bu tip amortisman filmlerinin sayısı hiç de sanıldığı kadar az değildi, belirli dönemlerde sektörde üretilen filmlerin yaklaşık %10’una kadar çıkabiliyordu.”²⁷¹

Sinema yazarı Burçak Evren, amortisman filmlerinin ortaya çıkış nedenlerini de yaptığımız görüşmede açıklamıştı: *“Türk sinemasının zaten çağdaş düzeye erişememesinin tek nedeni de, yapımcıların sinemadan kazandıkları artı değer karı sinemaya geri döndürmeyip han, apartman ve diğer kurumlara vermesidir. Sinema bunun için geri kaldı. Film çok çekiliyor diyoruz, film bir talep olarak çok çekilmiyordu. Bir de amortisman filmleri vardı. Mesela, bir yapımcı iki tane büyük film çekiyor. Bu filmleri piyasaya sürdü, iyi seyirci geldi, yıl sonunda bunun vergisini vermek zorunda. Vergisini vermiyor, hemen yıl sonuna bir ay içinde 3 – 4 tane amortisman filmi çekiyor, ziyanda gösteriyor. Dolayısı ile film sayısı birdenbire üçe katlanıyor. İkinci yıl ne oluyor, bu tıpkı şunun gibi bir şey; kredi kartımdan harcıyorum, borç geldi mi ikinci kredi kartımla ödüyorum, sonra üçüncü kartımla derken dördüncü kartta batıyoruz. O zaman da bir yolunu buldu sinema. Diyelim ki Güven film battı. Özgüven film gibi bir şirket kuruyor, yine başlıyor. Yani Türk sinemasındaki film sayısının çoğalmasının nedenlerinden birisi de, yıl sonunda yapılan vergiden kaçmak için yapılan amortisman filmleridir. Bu amortisman filmlerinin tümünü de ayrıyeten yapımcı yapıyordu. Tümü de işletmecilerin yönettiği, satın aldığı filmler. Ve tümü de merkezi sinemalarda değil de, taşra sinemalarında gösterilen filmler. Yapımcı çift taraflı işin yolunu buldu. Tabii ki bu filmler ucuza geldiği için işletmeci de bundan memnundu. Öbür filmi 10 liraya alacağıma, bunu 5 liraya alırım, ben kazanırım diyordu. Yani bir dönemden sonra Türk sinemasının her şeyi işletmecinin elindeydi.”²⁷²*

²⁷¹“Yeşilçam ve iktisadi krizlerine sosyolojik bir yaklaşım”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, yazar: Zahit Atam, Sonbahar 2008, sayı 20-21, s.162.

²⁷²Burçak Evren ile 09.09.2016 tarihinde yapılan görüşme.

Yapımcı – yönetmen Memduh Ün amortisman filmlerinin yapılma nedenlerini ve işleyiş şeklini şöyle anlatmıştır: *“Filmciler ekim ayında bilançolarına bakar, büyük vergi çıkacağını gördüklerinde hemen bir film çırpıştırırlardı. Aralık ayında da küçük bir sinemaya fatura keser ve bu filmin yüzde altmışını maliyete geçip, ödeyecekleri vergiyi azaltırlardı. Maliye yasalarına göre, film sene boyunca bir kere bile vizyona girmiş olsa yüzde altmışı gider olarak kabul ediliyordu. Yani film on liraya mal olduysa, karın altı lirası vergiden düşülüyordu.”*²⁷³

3.9. Bölge İşletmeciliğinde Dağıtım

Bölge işletmeciliğinde dağıtım en önemli unsurların başında gelir, çünkü aşağıda açıklanacağı gibi filmlerin dağıtımına yönelik başlayan bu sistem, zamanla filmin üretim aşamasında etkin bir faktör olmaya dek gidecektir:

*“Bölge işletmeciliği sisteminde baskın olan, dağıtımcıdır. 1970’lerin başında Anadolu’da altı bölge bulunmaktadır. Her bölgede film dağıtımı o bölgenin işletmecisi tarafından yapılmaktadır. İşletmeciler aynı zamanda özellikle de yılda bir iki film yapabilen küçük yapımcılar için filmin finansörüdür ve üretim sürecini verdikleri avanslarla büyük ölçüde belirlerler. İşletmeciler çoğu zaman film yapımı sırasında senet vererek karşılığında filmin belli sayıda kopyasını almaya hak kazanırlar. Avans, beklenen gösterim gelirlerinden yapımcıya %40 ile %60 arası bir pay bırakacak şekilde hesaplanır. Gerçekleşen gösterim gelirlerinin çoğu zaman belli olmaması nedeniyle genelde herhangi bir düzeltme yapılmaz, yapımcının eline geçen, istisnalar haricinde, sadece avans olur.”*²⁷⁴

1968 yılındaki altı ayrı bölgedeki işletmecilerin isimlerini Agah Özgüç aşağıdaki listede belirtmiştir:

“İstanbul Bölgesi İşletmecileri : Met – Ar Film (Arsen Bahçeoğlu), Çelik Film (Necdet Çelik), Kaç Film (Mithat Konuklar), Zümrüt Film (Oksal Altınel), Billur Film (Niko Pilios), Be – Ya Film (Nusret İkbal), Sancak Film (Hasan Güler), Öz Film (Müjdat Özer), Günaydın Film (İsmail Günaydın), Ertan Film (Celal Ertan) ve Karadeniz Film.

²⁷³Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor, haz: Vadullah Taş, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 2009, s.51.

²⁷⁴Nilgün Abisel, Türk Sineması Üzerine Yazılar, Ankara, İmge Kitabevi, 1994, s.100-103.

İzmir Bölgesi İşletmecileri: Gürbüzler Film (Cahit Gürbüzler), Özbek Film (Şakip Gümüindür), Lamek Film (Kemal Demircioğlu), Ferah Film (Mehmet Karahafız), Ege Pesen Film (Yaşar Kuyucuoğlu), Akün Film (Ahmet Tuway), Arzu Film (Nihat Akalın), Mutlu Film (Kemal Mutlu), Gener Film (Ahmet Gener), Akut Film (Çetin Akut), Dar Film (Ahmet Bilginer), Ege Atlas Film (Macit Gür), İzmir Filmcilik Ltd. (Ahmet Gülerman)

Ankara Bölge İşletmecileri : Başar Film (Refia Başar), Demir Film (Memduh Demiralp), Güreli Film (Burhanettin Güreli), Ses Film (Fazıl Altıok)

Adana Bölge İşletmecileri : Şahinler Film (Nami Dilbazar), Özdoğan Film (Mehmet Özdoğan), İrfan Atasoy, Sabah Film (İbrahim Gezicioğlu), Atlas Film (Necdet Kutoğlu), Kurt Film (Rıza İnceer), Koçanga Film (Aleko ve Filates Congopulos)

Samsun Bölge İşletmecileri : Kaya Film (Cafer Kaya), Kral Film (Ahmet Kral), Hisar Film (Mustafa Soğancı), Mehtap Film (Ali Bakan), Güneş Film (Seyfettin Özkasap), Güler Film (Hasan Güler), Şafak Film (Alaattin Perveoğlu), Selçuk Film (Yılmaz Selçuk)

Zonguldak Bölge İşletmecileri : Faal Film (İrfan Sezgin), Yararlı Film (Ömer Yararlı) ve Zorlu Film (Hasan Zorlu) ”²⁷⁵

Abdurrahman Keskiner, bölgelerde çalıştıkları film şirketleri ve sahiplerini şöyle anlatmıştır: “Bölge işletmecilerinin Türk sinemasındaki yeri çok büyüktür. Adana bölgesi işletmecileri de bunların başında gelir. Adana’da bu işletmeciler arasında Kerim, İrfan Atasoy, Kemal ve Nami Dilbaz kardeşler, Şahin Film’in sahibi Kemal bey vardır. Biz, önceleri Şahinler firmasıyla çalışıyorduk, sonra onu bırakıp Başak Film’le çalışmaya başladık. Başak Film’i, Adana’da işletme ve yapım işleri için Kayseri’den Üveyiz Molu, Mahmut Korkmaz ve Nami Dilbaz kurmuşlardı. Bunların merkezi Kayseri’ydi. Başak Film’in yapım şirketi Özleyiş Film, film dağıtım işletmesi de Başak Film idi. Yılmaz’la bu şirket hesabına birçok film çektik... Bir de, Mehmet beyin Dark Film’i vardı. Bu şirket, filmlerin 16 mm’liğinin gösterim haklarını satın alıyor ve tüm Türkiye’ye dağıtıp işletiyorlardı. Daha çok da bunu sinema salonlarının olmadığı köy, kasaba gibi ufak yerlerde yapıyorlardı.”²⁷⁶

²⁷⁵ Agah Özgüç, 1968 – 1969 Sinema Yıllığı, İstanbul, 1969, ‘den akt; Hakan Erkilic, Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri, MSÜ, Sosyal Bilimler Ens., Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2003, s.94-95.

²⁷⁶ Burçak Evren, Abdurrahman Keskiner, Adana, Altın Koza A.Ş., 2012, s.52.

Erman filmde çok uzun yıllar çalışmış yapımcı Şeref Gür, işin içine senedin ilk kez 58 – 59’larda girdiğini, İzmir ve Ankara’da bürolar kurulduğunu, Erman Filmin 1970’lerde on yedi ilde bürosu olduğunu ve dağıtım yaptıklarını anlatmıştır.²⁷⁷

Sonuç olarak; bu sistemin veya çarkın faydalarını yaşayan firmalar kadar zararını görenler de olmuştur. Henüz 1970’lerin sonlarına gelmeden, televizyon veya video ile ülke tanışmamışken, sinema salonlarının ve seyirci sayısının azalması gibi unsurlarla karşılaşılmadan ortaya çıkan krizler de söz konusu olmuştur.

“Öte yandan, yapımcıların uzun dönemli düşünmemesi sinemaya sabit yatırımlar yapılmasını engellemiş, koşulların değişmesiyle, 1970’lerin sonundan başlayarak ve özellikle de 1980’lerde seyirci sayısı azalmış, bölge işletmecileri ve salon sahipleri sıkıntılı bir döneme girmiştir. Bölge işletmecilerinin avans vermekte zorlanması, birçok yapımcının sektörden çıkmasına yol açmıştır.”²⁷⁸

Bölge işletmeciliği seyircilerin isteği ve gişe gelirleri doğrultusunda kendiliğinden ortaya çıkan bir sistemdi. Bölge işletmecilerinin yapımcılara verdikleri avansa dayalı üretim tarzı, zamanla film sayısında enflasyona neden olmuştur. İşletmecilerin isteği doğrultusunda çekilen filmler arasında sinemanın önemli filmleri de yer alır; “İrfan Atasoy, yapımcı ve işletmeci olarak Yılmaz Güney’in Umut (1970) filminin yapımını üstlenir; daha sonra filmi Yılmaz Güney’in isteği üzerine Güney Film’e devreder. Yılmaz Güney’de buna karşılık İrfan Film’e iki film yapar: Canlı Hedef (Yılmaz Güney-Şerif Gören,1970) ve Yarın Son Gündür (Yılmaz Güney,1971) (İrfan Atasoy ile yapılan kişisel görüşme, 2 Kasım 2017). Adana bölge işletmecileri, izleyicinin tepkilerini gözlemleyerek yan rollerdeki birçok oyuncunun başrol oynamasını sağlamışlardır. İşletmeci Atilla Ünal, Kemal Sunal’ın oynadığı küçük rollerde (Güllü Geliyor Güllü, Atif Yılmaz, 1973) ve Deveküşü Kabare oyunlarında seyirciden büyük ilgi gördüğünü anlayınca onun oynadığı bir film yaptırmak isterler. Kemal Sunal Arzu Film’e (Ertem Eğilmez) bağlıdır. Ertem Eğilmez’e giderler, Kemal Sunal’ın oynayacağı bir film yaptırmak istediklerini belirtirler. Eğilmez, Canım Kardeşim (1973) üzerine çalışıyordur. Bu filmde ona da rol verelim diyerek işletmecileri ikna eder. Tarık Akan ve Halit Akçatepe’nin başrol oynadığı

²⁷⁷Deniz Bayrakdar (yay.haz.), **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7**, İstanbul, Bağlam yay., 2008, s.125.

²⁷⁸İbrahim Altuğ Işığın, “1970’lerden 1990’lara Türkiye’de Sinema Endüstrisi”, **Yeni Film**, sayı 2, 2003, s.38.

filmde Kemal Sunal, Almanya'ya çalışmak için gitmeye çabalayan bir gariban rolündedir. Eğilmez, dönemin büyük yapımcı ve yönetmeni olduğu için işletmeciler ısrarcı olamazlar (Atilla Ünal ile yapılan kişisel görüşme, 20 Ekim 2017). Eğilmez'in Arzu Film ekolü dışındaki bu filmi de işletmecilerden alınan bonolarla gerçekleştirilmiştir... Türk sinemasının klasiklerden biri olan Selvi Boylum Al Yazmalım'ın (Atıf Yılmaz, 1979) çekilmesinde de işletmecilerin önemli rolü vardır. Adana işletmecilerinden İzzettin Yılmaz, Arif Keskiner'den Türkan Şoray'ın başrolünü oynayacağı bir film ister. Üzerinde çalıştıkları senaryo gelişmeyince Türkan Şoray, Aytmatov'un Selvi Boylum Al Yazmalım öyküsünü önerir.”²⁷⁹

Sinema salonu ve izleyici sayısı bu dönemde ivme kazanmıştır. Seyirci sayısının artmasına yönelik istatistiki verilere göre; “1960'lar ve 1970'lerin ilk birkaç yılı, bir bakıma Türk sinemasının en parlak dönemidir. Bu dönem boyunca seyirci sayısı hızlı bir artış gösterdi. Bu artışa paralel olarak il ve ilçelerde pek çok sinema salonu açıldı. Bir başka deyişle, koltuk kapasitesi de büyüdü. Örneğin, 1961 yılında İstanbul'da 68'i kapalı, 145'i açık olmak üzere 213 salon varken bu sayılar 1975'de 137 kapalı, 236 açık, toplam 373'e ulaşmıştı.”²⁸⁰

Artan talepler üzerine salonların çoğalması ile birlikte, film işletmecileri ve film sayısı da giderek artan bir seyir izlemiştir. Sinemacılık, yeni ve karlı bir iş alanı olarak görülmeye başlanmıştır.

İşletmecilerin bir bölümünün küçük firmaları tekrar desteklemeye başlamasının sebebini Nilgün Abisel açıklamaktadır: “*Ham film darlığı ve maliyetlerin düşürülmesi çabaları, filmlerin kopya sayısının azalmasına da yol açmıştı. Artık her filmde on kopya basmak bir hayaldi. Bu durum etkisini 'film darlığı' olarak gösterdi. Ucuz, yabancı seks filmleri yavaş yavaş çoğalmaya başladı. Durumları iyice kötüleşmiş olan küçük firmalar, varlıklarını sürdürüp para kazanabilmek için, yine ithal güçlükleri ve ödeme problemleri nedeniyle ucuz dolu film ithal eden yabancı film işletmecilerini örnek aldılar. Çok ucuza mal olan yerli karate ve seks filmlerinin yapımına yöneldiler. Bu nitelikteki*

²⁷⁹Hakan Erkiş – Recep Ünal, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/413775>

²⁸⁰Nilgün Abisel, **Türk sinemasının işleyişi ve sorunları**, yayınlanmamış doktora tezi, Ankara, 1978, s.143.

yabancı ve yerli filmlerin seyirci çekmesi, salonların film darlığı sorununu geçici olarak çözdüğünden, iyi hasılat getiren bu tür filmlerin yapımı hızla yaygınlaştı.”²⁸¹

Oyuncu Tarık Akan bölge işletmecileri ile yaşadığı sorunları Levent Evkuran’a verdiği röportajda anlatmış ve bu röportaj Tarık Akan’ın vefatından sonra Hürriyet gazetesinde yayınlanmıştı. Aşağıda açıklamalarından bir kısmı verilmiştir.

“O dönem Yeşilçam’daki 8 şirket bir yılda ortalama 7-8 film çekerti. Ki bu 8 film içerisinde 4 tanesi A tipidir. Yani bizlerle çekilen ve bölgeye gittiği zaman iş yapan filmler. Örneğin, Adana bölgesinde aşağı yukarı 3 işletmeci var. Bir A tipi işletme. Bir B tipi ve bir de C tipi işletme var. Sinemalar onlarda olduğu için bu 8 şirket hep A tipi ile çalışıyor. Ve bu yapımcılar bölgedeki A tipine diyor ki, “Sen ve adamların bu filmi alırsan, bunun filmini alırsan, sana bütün filmlerimi keserim. Sana film yok...” Sen de işletmeci olarak alamıyorsun onların oynadığı filmleri. Ve bunu 7-8 şirket ortak söylüyor. Yalnız Arzu Film değil. Erman Film, Acar Film, Melek Film, Arzu Film bilmem ne. Yani 7-8 tane film şirketi ortak karar alıyorlar: “Tarık Akan’lı bir filmi Adana bölgesinde Nami Dilbaz değil ötekisi alırsa biz ona film satmayacağız. İzmir bölgesi böyle. İç Anadolu, Güneydoğu Anadolu... Bütün bölgeler bu sistemle çalışıyor. Ben açık söyleyeyim, bir yıl boyunca işsiz kaldım.

Bir yılın sonunda şunu yaptım; “Maden” filminin senaryosunu Yavuz Özkan’la çalıştım. Yine bölgeler satın almıyorlar. Yine C tipi şirketlere düşüyorsun. O zaman yani, kötü sinemalarda, kötü işletmelere düşüyorsun. Yavuz Özkan’a dedim ki “Cüneyt Arkın’la ortak oynayalım. İki rol var, Cüneyt hangisini isterse onu beğensin. Afişe istediğini yazsın. Benim adımlı istediği kadar küçük yazsın, kendi adını kocaman yazsın..” Türkiye’de ilk defa iki star bir araya geldi. Ve paramız da yok ama Cüneyt’le ortak yaptık. Adana bölgesine gittim. Nami Dilbaz’a “Anlaşma bu, Cüneyt Arkın ve Tarık Akan filmi çekiliyor. Satın alıyor musun?” dedim. Yerlere yatıyor. İki star ne demek, “Tamam” dedi “alacağım”...Ölü fiyatına satıyoruz ama ortada para da yok, senet sepet de yok. Hiçbir şey alamadan geldim. “Maden” filmini bütün bölgelere sattım, Yeşilçam karıştı. Onların hegemonyasını ben böyle kırdım bölgelerde.”²⁸²

²⁸¹Nilgün Abisel, **Türk Sineması Üzerine Yazılar**, Ankara, İmge kitabevi, 1994, s.106.

²⁸²Levent Evkuran, <http://www.hurriyet.com.tr/hic-yayinlanmamis-bir-tarik-akan-soylesisi-yesilcamin-duzeni-madenle-bozuldu-40226048>, **Hürriyet**, 18 Eylül 2016.

Bölge işletmeleri varlığını 1980'den sonra da devam ettirmiştir. Gittikçe etkinlikleri azalan işletmecilerin durumunu ve bu dönemin ardından neler geliştiğini Agah Özgüç aktarmıştır: *“Ya 1980’li yıllardan sonra ne oldu? Çok şeyler... Yıllardır Anadolu işletmelerinden (Adana, Ankara, Samsun, İzmir, Zonguldak) aldıkları peşin avanslarla film çeken yapımcıların bu türdeki ekonomik ilişkileri bir ‘kopuş’ dönemine girdi. Yapımcı – işletmeci ikilisinin ortaklığı bozuldu. Bölge işletmecilerinin, avans verdikleri yapımcılara ‘star oyuncular’ seçimindeki dayatmaları; taraflar arasındaki ekonomik ilişkilerin bozulmasıyla son buldu. Ve film yapımcılarının da Türkan Şoray gibi ‘lokomotif oyuncular’a göre ‘ısmarlama senaryo’ yazdırmaları, bu koşullar içinde artık mümkün değildi. Bu arada ülkenin çeşitli semtlerindeki aileye dönük ‘yazlık bahçe sinemaları’nın, birer ikişer kapanıp elden gitmesi ‘genel çöküş’ü iyice hızlandırdı.”*²⁸³

Televizyonun yaygınlaşmasının ardından videonun gelmesinin sinema salonu işletmelerini zor durumda bıraktığını açıklayan Engin Ayça, film piyasasının salon işletmelerinden video işletmelerine kaydığını ve ön finans sorununu video satışlarıyla karşılamaya çalıştığını aktarmıştır. Artık filmler video pazarı için yapılmaya başlanmakta, salonlar birbiri ardına kapanmaktadır.²⁸⁴

²⁸³ Agah Özgüç, **Türk Sinemasının Kadınları**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008, s.8-9.

²⁸⁴ Engin Ayça, **Şu Sinema Dedikleri**, İstanbul, Artshop yay., 2016, s.146.

Bulguların Analizi

H 1) Yapılan mülakatlar ve elde edilen verilerin analizi sonucunda Hipotez 1 doğrulanmıştır. Burçak Evren'in kültürel yapıyı ortaya koyduğu çalışmalar, erotik ve arabesk filmlerin sayısındaki öngörülemez artış, bu hipotezi doğrular niteliktedir. Erotik filmlere yasakların gelmesi de arabesk filmlerin sayısının artmasına yol açmıştır.

H 2) Engin Ayça ile yapılan mülakatta senaryonun yıldız oyunculara göre yazıldığını söylemesi, Agah Özgüç'ün seyircinin film tercihinde en başat unsurun oyuncu olduğunu ifade etmesi, Safa Önal'ın oyuncuları önceden belirlenmiş filmler için senaryo yazdığını belirtmesi ile birlikte, üretilen filmler incelendiğinde karşılaşılan isimlerin hep aynı olması Hipotez 2'yi doğrulamıştır.

H 3) Necip Sarıcı, Engin Çağlar, Jak Şalom, Şükrü Avşar, Temel Gürsu, Ümit Efekan, Burçak Evren ile yapılan mülakatların deşifresi sonucunda elde edilen veriler Hipotez 3'ü doğrulamıştır.

Star sisteminin maddi getirisinin bölge işletmecileri için de fazla olması sonucu, bölge işletmecileri diledikleri yapımcı ve oyuncu ile çalışma kararını verecek konuma gelmiş hatta senaryoya ve anlatı yapısına bile müdahale edebilmişlerdir.

H 4) Yapılan mülakatlarda özellikle belirli bölgenin izleyicilerinin belirli türlerde filmler izlemek istedikleri bilgisine ulaşılmıştır. Örnek olarak; Yılmaz Atadeniz özellikle Adana bölgesi işletmecilerinin avantür filmler istediğini ifade ederek, her bölgenin izleyicilerinin tercihlerinin farklılık gösterebildiğini söylemiş, buna karşın ağırlığın B tipi filmlerde olduğunu belirtmiştir. Zaman içerisinde sadece B tipi film çeken yönetmenler ortaya çıkmıştır. Sonuç itibarı ile, Hipotez 4 doğrulanmıştır.

SONUÇ

18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başları dünyadaki teknolojik gelişmelere paralel, toplumsal değişimlerin de hızla gerçekleştiği bir zaman dilimini kapsamaktadır. Sinemanın doğumu, bu tarihsel iklimde kendine bir yol bulmaya çalışır. Avrupa’da sermaye, ve güç el değiştirmeye başlar, ulusal kurtuluş mücadeleleri son hızla patlak verir. Bu kargaşa ve belirsizlik içerisinde sinema, henüz doğumunun ertesinde, emekleme çağında I. Dünya Savaşı ile yüzleşir. Henüz renksiz ve dilsizdir. Bu hareket halindeki fotoğraflar, henüz gerçek zamanla koşut akmadığından olsa gerek, başlarda daha çok absürd eğlenceli kısmı ile kitleleri büyülemeye başlar. Sonrasında tiyatro, edebiyat, resim ve benzeri sanatlardan yararlanarak kendi sanat dilini geliştirme yoluna gider. Teknolojik gelişmeye paralel, sinema, hayatla koşut daha eklektik bir bağ oluşturmaya çalışır. Sinema sanatını diğer sanatlardan ayıran en önemli fark, gerçek dünya ile direkt ‘dolaysız’ bir aktarım içerisinde olmasıdır. Kültür, sanat önceki yüzyıllarda daha çok seçkin bir grup, ayrıcalıklı bir sınıfın hezeyanları, duyarlılığı ile gelişirken, sinema sanatı hepsinden farklı olarak, herkesi bir pota içerisinde buluşturmayı başarmıştır.

Ancak ülkelerin, sosyolojik ve politik davranışları da bir o kadar sinema sanatının dil yapısına etki etmeye neden olur. A.B.D. ve Avrupa’nın stratejisi, sinemada da kendini gösterir. A.B.D’de David Wark Griffith, "Bir Ulusun Doğuşu" ve Almanya’da Leni Riefenstahl’ın filmleri bunlara iyi birer örnektir. Aynı oranda Sovyetler Birliği de kendine özgü sosyalist duyarlılığına uygun filmler üretmeye başlar. Pudovkin’in "Grev" yada Eisenstein’in kült filmi olan "Potemkin Zırhlısı"nı sayılabilir. Sinemanın kiteselleştiği dönemde Türkiye’de ise Cumhuriyetin kuruluş sancıları sürerken, "Yurtta barış, dünyada barış" şiarıyla hareket edildiğinden, sinema karakteristik olarak Avrupa sineması ve Amerika sineması gibi büyük değişimlere gebe olmamıştır. Muhsin Ertuğrul’un birçok kez dile getirildiği üzere sinemada “tek adam” olarak hüküm sürmesinin de bunda önemli bir etken olduğu söylenebilir.

Dünyada zaman içerisinde ortaya çıkan değişimleri ve teknolojik gelişmeleri kendi formuna uydurarak, orijinal dilini oluşturan “Yedinci Sanat” sinema,

kendisinden önceki tüm sanat dallarını da kapsar duruma gelmiştir. Kinetograf ve fotoğraf makinesi gibi birçok aygıt da, sinemanın doğuşuna eşlik etmiş, ardından gelen diğer buluşların da ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sinema hareketli görüntüler ve eylemler sunmaktadır. Seyirci, ilk kez karşılaştığı akan ritimler karşısında algısını değiştirmek durumunda kalmış ve zaman içerisinde aralarında bir ilişkilendirme kurmayı başarmıştır.

Sinema Türkiye’deki diğer sanat dalları içerisinde başlangıç tarihi 1914 olarak alındığında en genç ve aynı zamanda en çok soruna sahip dallardan birisidir. Maddi anlamda bağımlı, özgürlük düşüncesinin zaman zaman yükselmesi sonucu belirli filmler çekilebilen, ancak genel anlamda dönemsel çerçevede ele alındığında kalıpların içine sıkışmış, düşünsel anlamda da sansür endişesi ile filmlerin istenilen biçimde yansıtılamadığı gözlenmiştir. Bu yansıtılma zaman zaman gerçekleşse bile, senaryo bazında da mecburi değişikliklere gidildiği bilinmektedir. Bazı tekелci isimlerin ve/veya şirketlerin baskısı nedeni ile de gerekli atılımları gerçekleştirememiş, bu atılımlar zayıf birer ses olmaktan öteye gidememiştir. Sansüre ilk maruz kalan filmin 1919 tarihli “Mürebbiye” olduğunu gözetirsek, uzun dönem içerisine yayılan filmlerde zaman zaman değişiklik yapıldığı bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır.

Muhsin Ertuğrul’un “Tiyatrocular Dönemi” ve Darülbeyti geleneği, Vedat Örfi Bengü’nün başlattığı Mısır sineması ardından Hint ve Amerikan sineması esinlenmeleri, Muharrem Gürses’in öncülüğünü yaptığı melodramlar, 1961 Anayasa’sının ardından gelen cesur çalışmalar ve sansürün de etkisi ile klişe çalışmalar yapmaya yönelimler, Türk sinemasının kimliğini belirleyen unsurlar haline gelmiştir. Her ne kadar farklı çalışmalar yapmak isteyen yapımcı ve/veya yönetmenler olsa dahi, birçok faktörden ötürü belirli kalıpların dışına çıkamamışlardır. Bundan yola çıkarak, sinemanın olumsuz etmenlerden daha çok etkilendiği söylenebilir.

Bir ülke sinemasının büyüüp gelişmesi ve bir endüstri olabilmesi ekonominin yanı sıra pek çok diğer faktöre de bağlıdır. Türkiye’de sinemanın evrimi,

bir ölçüde ‘deneme – yanılma’ yöntemi, bir ‘heves ve macera’ şeklinde gelişmiştir. Kemal Film, İpekçi kardeşlerin “İpek Film”i, Sedat Simavi, Muhsin Ertuğrul, sinema yapmak isteyen ve bu alanda faaliyet gösteren kişiler işin kurallarını bilmeden ve mesleğe hakim olmadan sektöre girmişler, el yordamı ile çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. 1939 yılına gelindiğinde “Tiyatrocular Dönemi”nin adamı Muhsin Ertuğrul artık tek adam değildir, farklı yönetmenler ortaya çıkmaya başlamıştır.

Türk sinemasındaki statik duruma karşıt A.B.D., genel politikasına paralel, sinemasıyla da kendi imajını – gücünü dünya ölçeğinde pekiştirmeye çalışmış ve pazar payını geliştirmek için sinema ikonlarını ustaca kullanmayı bilmiştir. John Wayne başta olmak üzere ve bir tür sineması olarak Western etkili olmuş ve hatta bu etki o denli büyük olmuştur ki, birçok ülke de bu akımdan etkilenerek kendi sinemalarında zengin örnekler vermiştir: Bir Alman- Fransız ortak yapımı olan Winneto seriali, İtalyan’ların "Spagetti Western"lerinden özellikle de yönetmenliğini Sergio Leone'nin sıradışı yaratıcı sineması ile dikkate değer olan "Bir Zamanlar Batıda", "Bir Avuç Dolar İçin", "İyi, Kötü, Çirkin", "Ölüm Melodisi", "Benim Adım HiçKimse"yi bunlar arasında sayabiliriz. Star sistemine dayalı Bud Spencer- Terence Hill ikilisinin bol aksiyon ve komedi serileri, Franco Nero'nun başrolünü oynadığı "Django" filmini de saymak olasıdır. Türk sineması da bu etkiden payına düşeni almıştır. Yönetmenliğini İtalyan Guido Zurli'nin yaptığı Cüneyt Arkın'ın oynadığı "Yumurcak- Küçük Kovboy (1973)" filmi, Sadri Alışık'ın oynadığı "Atını Seven Kovboy (Aram Gülyüz – 1974)", Yılmaz Atadeniz'in yönetmenliğini yaptığı "Kovboy Ali (1966)" ilk akla gelenler yapımlardandır.

Kısaca söylemek gerekirse A.B.D. gücünü pekiştirmek için dünyayı yeni bir silahla, sinema ile işgale soyunmuştu. Amerika, yarattığı sinemanın büyümlü sihrine dayalı bir endüstri yaratmanın ötesinde, kendisine öykünen, imrenilen bir popüler kültüre de aracılık etmiştir. Sinemanın dünyaya satılabilir bir meta olduğunun idrakına birçok ülke sinemasından daha erken farkına varmışlardır. Bu yüzden stratejik olarak dünyadaki pazar payını ele geçirmişlerdir.

İkinci dünya savaşının yıkıntılarından silkinmeye çalışan Avrupa ülke sinemaları ise, bir yandan ekonomik kalkınmayı sürdürürken, öte yandan kültürel mirasının birikimi üzerine sanatta kendine bir yol bulmaya çalışıyordu. Avrupa sineması, bu süreçte, dünya ölçeğinde, sinemanın daha çok sanatsal gücüne dayalı, yaratıcı bir sinemanın gelişimine katkı sunmuş, İtalyan Yeni gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası, İngiliz Özgür sineması, tüm dünya sinemacılarını derinden etkilemeyi başarmıştır. Türk sineması ise dünya ölçeğinde etkileyici bir akım geliştirememiştir.

İtalyan yeni gerçekliğinin simge filmi olan “Bisiklet Hırsızları” (Vittorio De Sica – 1958) bir baba ve oğulun, çalınan bisikletin izini sürmesi üzerine odaklanmıştır. Benzer şekilde Rossellini'nin savaş sonrası çektiği “Roma Açık Şehir (1945)”adlı filminde sinema yine sokağa çıkmış ve kitlelerle çok daha sağlam bir bağ kurulmasına etki etmiştir. Bu dönemde ‘Toplumsal Gerçekçilik’, yarı belgesel bir dışavurum ile neredeyse altın çağını yaşamıştır.

Fransa'da Jean Luc Godard'ın "Serseri Aşıklar (1960)", François Truffaut'un “Fahrenheit 451 (1966)” ve “400 Darbe (1959)” en çok dikkat çeken yapımlar arasında yer almaktadır.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Fransız Yeni Dalgası, Alman Dışavurumculuğu, İskandinav sineması, Rus Gerçekçiliği gibi dünyadaki birçok akım sinemanın gelişmesine hizmet etmişken, Türk sineması için böyle bir örnek vermek mümkün olmamaktadır. Bunun nedenleri arasında başlangıç noktasına geri dönüldüğünde, sinemanın ülkeye nispeten geç girdiğini, bununla birlikte sinema üzerinde kuramsal çalışmaların diğer ülkelere nazaran geç başladığı söylenebilir.

1950’li yılların başından itibaren Türk sinemasında Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ gibi yönetmenler farklı bir çizgi ve ulusal bir sinema oluşturmak için çaba göstermeye başlamışlardır. Bir yandan piyasa koşullarına uyumlu olacağı düşünülen, öte yandan da toplumsal gerçekçiliğe yaslanan projelerle bir arayışa girmişlerdir. Tür çeşitlemeleri arttıkça sayısal olarak da yapımcılık ve dolayısı ile filmler artmış, boyutlar genişlemiştir. Sinema bu yıllarda şekillenmeye,

kendini geliştirmeye ve kendine has özünü bulmaya başlamıştır. 1960'lı yıllara gelindiğinde dönemin sinemacıları geçmiş tecrübelerden yararlanacak konumdadır. Bu yıllar “Altın Çağ” olarak adlandırılmakla birlikte, çekilen film sayısının doruk noktalara ulaşması, Hollywood sinemasının uyguladığı star sisteminin Türkiye’de de uygulanmaya başlanması, hiç değinilemeyen siyasi konuların, esen özgürlük rüzgarları neticesinde işlenmeye konulması nedeni ile gerçekten de farklı ve özgün bir döneme girişin işaretleridir. Geçmiş on yılda deney konusu yapılan işler, bu dönemde tecrübe ile farklı yapım süreci ile ele alınmıştır. Bu yılların “Altın Çağ” olarak görülmesinin bir sebebi de; çekilen filmlerin dönem içerisinde değerinin anlaşılamasa da, ilerleyen yıllarda ve dahi günümüzde Türk sinema tarihinin başyapıtları arasına girecek tarzda filmler olması özelliğidir. Sinema yalnızca İstanbul’da değil, Anadolu’nun hemen her köşesinde ilgi toplayıp her kesimden kitleleri kendine çekmeye, hayatın gerçeklerine yönelik sinema ile popüler sinema arasında farklılıklar ortaya çıkmaya, değişik türler de denenmeye başlanmıştır. Bu dönemde bölge işletmeciliği de destekleyici bir güç olarak ortaya çıkmıştır.

27 Mayıs 1960 ihtilalinin ardından yapılan 1961 Anayasası Türk sinemasında da değişimlere neden olmuş ve dönemin sosyo – ekonomik koşullarına da uygun olarak ‘Toplumsal Gerçekçi’ filmler çekilmeye başlanmıştır. Farklı ve Türk sinemasında daha önce denenmeyen tarzda filmlerin yapıldığı göreceli özgürlük rüzgarlarının estiği dönem, özellikle 1967’den sonra yerini kısıtlı konular etrafında dönen filmlere terk etmeye başlamıştır.

1961 sonrasında dünya genelinde estirilen özgürlük, toplumsal gerçekçiliğin (sol politik değerlerin) her alanda doruğa ulaştığı yıllardı. İletişim araçları durmadan gelişiyor, okuma yazma oranları artıyor, sınıfsal çelişkileri betimleyen oyunlar, öyküler, romanlar, şiirler büyük talep görüyordu. Sinema da bu arza kayıtsız kalmadı. Orhan Kemal, Yaşar Kemal ve Fakir Baykurt’un eserleri sinemada hayat bulmaya başladı. Metin Erksan’ın yönetmenliğini yaptığı iki film özellikle dikkate değerdi: Yılanların Öcü (Eser: Fakir Baykurt) , Susuz Yaz (Eser: Necati Cumalı). Bu dönemde Vedat Türkali’nin senaryoları da dikkate değer filmler olmuştur. İç göçün yol açtığı sıkıntıları, sanayileşme sürecindeki sorunlar, iki sınıf arasında keskinleşen karşıtlık,

sendikal mücadelenin önemi üzerinde durarak, dönemin kalıplarına uygun bir şekilde sinemada kendine bir yer buldu. Yönetmenliğini Ertem Göreç'in yaptığı "Otobüs Yolcuları (1961)" ve "Karanlıkta Uyananlar (1964)"ı dikkat çeken yapımlar arasında saymak mümkündür.

Yılmaz Güney'in çok yönlü bir sanatçı olarak sinemaya adım atmasıyla birlikte, sinemada zaman içerisinde farklı bir yaklaşım gelişmeye başlamıştır. Öykü yazarlığı yanı ile, bazen senaryo yazımı, bazen oyuncu olarak kendine has yaklaşımını ve kişisel gelişimini sürdürüyordu. En büyük çıkışı yaptığı "Umut" adlı filmi onu farklı bir düzeye getirmiş, yönetmen olarak kendini piyasa koşullarında kanıtlamasıyla birlikte kendi sinema çizgisine uygun üretim yapmayı sürdürme yoluna gitmiştir. Sonrasında ise cezaevinde senaryolarını yazdığı önemli filmlerde kendine has sinemasal duyarlılığını yansıtmayı başarmıştır.

1960'lar ve 1970'ler göç dalgasının olduğu yıllardı. Gecekondulaşma ile birlikte, şehirde yeni bir kültür şekillenmeye başlamıştır. Halit Refiğ'in "Gurbet Kuşları (1964)" ve Lütü Ömer Akad'ın "Gelin, Düğün, Diyet" üçlemesi, sosyolojik tarihsel betimleyici özellikleri ile dikkate değer filmlerdi. Kırdan kente göç, üretim ilişkileri bakımından insanların hayatında değişikliklere yol açıyordu. Ancak kırsala özgü, zihinsel feodal yaklaşım ve bunun yol açtığı çelişki/ yıkım bu dönem sinemanın ana ekseninde yer alıyordu.

1960'dan sonra etkili olmaya başlayan 'Bölge İşletmeciliği'ne dayanan üretim tarzı, uzun yıllar Türk sinemasında gücü elinde tutmuş ve yapımcılara karşı halkın isteklerini öne sürerek lider konuma gelmiştir. 1960'lı yıllar altın çağ olarak adlandırılmakla birlikte, çalışma kapsamında elde edilen bilgiler ışığında; önceki yıllarda gerçekleşen nakit para akışı veya avans her zaman söz konusu olamıyordu. Filmini finanse etmek zorunda olan yapımcı, iki yönlü bir bağımlılığın içerisinde girmekte idi; dönemin kredi desteği sağlamaya yanaşmayan bankalarının yerine başka bir çözüm yolu buluyor; sinemada zaman içerisinde vazgeçilmez bir unsur haline gelen ve banker olarak adlandırılan tefeciler ve bölge işletmecileri yoluyla finansman sağlanıyordu. Bağımlılık kelime manasının dışında gerçekten iki türdeydi.

Bu yöntemler; bölge işletmecisinin istekleri doğrultusunda hareket etmek ve tefeciye ödediği faizlerle alacağını yani karını düşürmek şeklinde gerçekleşiyordu.

1950’li yıllardan sonra yavaş yavaş gelişen ve giderek büyüyen bölge işletmeciliği, avantajlı gibi görünse de; oyuncu, senaryo, afiş gibi türlü konularda kendi isteğini dayatan, star sisteminin körüklenmesine yol açan, halkın beğenilerini öne sürerek kalıplaşmış senaryolara destek veren bir sistem haline dönüşmüştür. Star oyuncuların yer almasının istendiği senaryolar sipariş verilerek, yalnızca star’ların ve bölge işletmecilerinin kara geçtiği bir sistem döngüsü oluşturulmuştur.

Yapımcı, hem filmin çekimi için gerekli sermayeyi sağlayabilmek, hem de filmin Anadolu’da gösterime çıkmasını sağlamak adına bölge işletmecileriyle anlaşmak durumunda kalıyordu. Yapımcı yalnızca işletmecilere değil, ham film satan kişilere de bağlıydı. İşletmeci küçük ölçekli firma söz konusu olduğunda filmin yarısını hatta daha çoğunu bono olarak verme eğiliminde idi. Büyük ölçekli firmalar ise star oyuncular ile çalışma olanağı bulduklarından maddi açıdan ve prestij kazanma açısından daha avantajlı idiler. Star sistemi dahilinde bu firmalardan daha çok melodram türünde filmler sipariş edilmekte idi. Sinemada star sistemine dayalı bir yapı olduğundan, bilindiği üzere oyuncular en belirleyici etkendi.

Küçük ölçekli yapım şirketleri, içinde bulunduğu şartlar doğrultusunda düşük bütçeli B tipi denilen filmlere yönelmekte, bu halde oyuncuların ve set çalışanlarının aldığı ücret de daha düşük olmaktadır. Büyük kombinler, büyük ölçekli yapım şirketlerinin elinde olduğundan, filmini İstanbul bölgesinde bir işletmeye vererek ya da Anadolu’da bulunan işletmelere satmak zorunda idiler.

Tezin 1960 – 1980 arası dönemi ele almasından yola çıkıldığında, 1960’lı yılların ve 1970’li yılların genel panoramasının farklı olduğu görülmektedir. Bölge işletmecilerinin yapımcılara kökeni Hollywood’a dayanan ‘Star Sistemi’ni dayattığı ve bu durumun Türk sinemasının ekonomisine yön verdiğini söylemek mümkündür. Birbirinin aynı görünen senaryoları farklı veya aynı star’larla yeniden çekmek o yıllarda çok karşılaşılan bir durumdu. Altyapısı olmayan ve gerekli sermayeyi elinde

bulundurmayan sinema, aynı kısır döngü içerisinde kalmıştı. Gider tablosu çıkarıldığında star oyuncuların neredeyse filmin yarısına mal olmakta olduğu görülüyordu. Halkın istediği yıldızların iş yapacağını düşünen ve bu yönde hareket eden bölge işletmecileri, yapımcılara istedikleri oyuncuyu filmlerinde oynatma şartı koşuyordu. Kendi içerisinde bir sisteme sahip olan bölge işletmeciliğinde her bölgede bulunan birkaç işletmeci, diğer bölgelerdeki filmleri almama gibi bir anlaşma yapmışlardı. Her bölgenin sipariş ettiği filmler, halkın beğenisine göre farklı türde olmakta idi. Yazlık sinemalar da dahil olmak üzere salon ve seyirci sayısı bu dönem tüm bölgelerde artmıştı.

Genel anlamda Amerikan sinemasında tanımlanan türler, Türk sinemasına da yansımış ve Yeşilçam geleneği içerisinde tam olarak melodram türü ile beyazperdedeki tezahürünü bulmuştur. Çekilen onlarca filmin yarattığı enflasyonist tutum, bir süre sonra geçerli olmamaya başlamış ve televizyonun yaşama dahil olması ile birlikte 1970’li yıllarda artan anarşi ortamı, özellikle melodramların bir numaralı izleyicisi konumunda olan kadın seyirciyi sinemadan uzaklaştırmıştır. Geleneksel seyircisini kaybeden Türk sineması bu dönemde çoğunlukla erotik komedi tarzındaki filmlere yönelmiş, göçle birlikte kent yaşamına uyum sağlamakta zorluk çeken ve ‘lumpen’ tabir edilen kesime göre film yapar hale gelmiştir. Aynı dönemde çekilen ve dönemin koşullarına uygun olarak yapılan kostüme avantür filmler bir kahramanlık gösterisi olarak karşımıza çıkmışlardır. O dönem fantastik olarak nitelendirilmeyen, yıllar sonra bu tabiri alan dönemin koşulları içerisinde yapılan fantastik filmler de, B tipi filme dahil olmuşlardır. Bir ‘Kahramanlar’ sineması olan Türk sineması kendi kahramanlarını çıkartarak izleyicinin beyazperde aracılığı ile özdeşleşme kurmasını sağlamıştır. Sürekli yasaklanmasına karşın önü alınamayan, bir şekilde devam eden erotik/seks filmi furyası baskınların da yapılmasıyla bir süre sonra sona erer. Yerini ise ne kentli, ne de köylü olmayı başarabilen bir izleyici kitlesinin kendini bulduğu başka bir furyaya bırakacaktır: Arabesk filmler furyası.

Başlangıcı Mısır filmlerine dayanan arabesk filmleri furyası da yine 1970’lerde ortaya çıkmıştır. Melodram türünün 70’li ve 80’li yıllardaki yansıması

olarak görülebilecek arabesk filmlerde uzun metrajlı klip görünümünde bol şarkılı, acıklı sahneler yer almaktadır. Bu dönem arabesk ve cinsellik içeren filmlerle dolu karanlık bir dönem olarak hatırlansa da, Türk sinemasının birkaç özgün yapıtının ortaya çıktığı söylenebilir. Umut (1970), Sürü (1978), Adak (1979), Maden (1978), Bizim Aile (1975), Hababam Sınıfı (1975), Aile Şerefi (1976), Selvi Boylum Al Yazmalım (1977), Canım Kardeşim (1973) gibi filmleri örnek vermek mümkündür.

1960'lı yılların ortalarından itibaren hem yapım şirketi hem de yapım sayısının artması ile beraber ortaya çıkan enflasyonist tablo, dar bütçeler ve kadrolar ile çekilen B tipi filmlerin de çoğalmasına neden olmuş ve bu kategoriye dahil olan filmler Anadolu'nun kimi bölgelerinde büyük hasılat elde etmişlerdir. Büyük ölçekli firmaların İstanbul ve diğer şehirlerde hakim olup 'ayak sistemi' adı verilen sistemde önemli sinemalarda filmlerini oynatması nedeni ile, bir çok küçük ölçekli yapım şirketi ve yönetmen, sistemden kopmamak adına B tipi filmlere yönelmiş veya yönelmek durumunda kalmışlardır.

Bu dönem, film yapımcılığının sağlam temeller üzerine oturması için önemli bir fırsat sunduğu halde sermaye yoksunluğu nedeniyle bu fırsat görmezden gelinmiştir. Film şirketi sahibi bazı kişiler uzun vadeli düşünmeyip yatırımını sinemaya aktarma düşüncesinde olmamıştır. Üretim film sayısı sonucunda elde edilen kazancın tüketilmesi ve sinemaya yatırım yapılmaması sonucu, Türk sinemasına özgü bir üretim tarzı olan bölge işletmeciliği de, ülkenin ekonomik durumu da göz önünde bulundurulduğunda çarkın dışında kalmaya başlamış, nakit paraya sahip olmayan, sermayesi bulunmayan, yalnızca bono ve senetlerle döndürülmeye çalışılan sinemada bir süre sonra bu sistem etkinliğini yitirmiştir.

Dünya sinemalarında ortaya çıkan krizleri göz önüne almayan, sistemin her zaman bu şekilde işleyeceğini düşünen sinemacılar, seyircinin hep aynı kalacağını, aynı şablonda filmleri takip edeceğini varsaymışlardır. Dönemde, maliyeti düşük tutarak kara geçme anlayışı egemen olmuş, filmlerdeki teknik ayrıntılar ve kreatif düşünce genel anlamda geri planda tutulmuştur. Video kasetin Türkiye pazarına girmesiyle birlikte zaten sinema salonlarından uzaklaşan seyirci kendine yeni bir

dünya bulmuş, Türk sinemasındaki eski anlayış yerini çabuk ve özensiz çekilen video filmlerine bırakmıştır. Sokaklardaki sağ – sol çatışması, ara sokaklara dek inen şiddet, kaos ve endişe, yaklaşan darbenin ayak seslerini de beraberinde getirmiştir. Sonuç itibarıyla; 12 Eylül 1980 darbesi ile birlikte yalnızca Türkiye’de değil, Türk sinemasında da bir dönem sona ermiştir.

Sinema, günümüz dünyasında sadece "sinema" değil, aynı zamanda bir ülkenin kimliğini, karakterini, kendine has özelliklerini yansıtmakta; siyasal, kültürel, ekonomik bir varoluş meselesi haline gelmektedir. Bu yüzden tüm ülkeler, kendilerine has kültürel özelliklerini koruyabilmek için, bu enstrümanı kullanırken incelikli davranmak durumundadır. Set işçisinden teknik ekibine, oyuncusundan senaristine, yönetmeninden yapımcısına kadar, bu sektörün gelişimi için özel politikalar üretilmek zorundadır. Sektörel tüm sorunlar şeffaf bir şekilde ele alınıp bu sanatın gelişimi için seferber olunması gerekmektedir. İletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla, "sinemanın" nerdeyse bir cebe (cep telefonuna) sığabildiği günümüzde siyasal partiler üstü bir strateji belirlenmelidir.

Bir ülkenin ruhunu, kimliğini yansıtan şey sanat dallarıdır. Sanat bir kıskacın içerisinde yaşatılırsa, gelişemez. Çağdaş, modern bir geleceğe ulaşmanın yolu, birçok sanat dalı, iletişim aracında olduğu gibi bu "büyülü" sanata "sinemaya" gerekli özenin gösterilmesinden geçmektedir. Alanda yapılacak tüm çalışmaların, bu amacı göz önünde bulundurarak yapılandırılması gerekmektedir. Sonuç olarak bu çalışmalar, ufuk açıcı gelişmeleri beraberinde getirecektir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Abisel, Nilgün, vd.: **Çok Tuhaf Çok Tanıdık**, İstanbul, Metis yayınları, 2005.
- Abisel, Nilgün: **Türk sineması üzerine yazılar**, Ankara, İmge kitabevi, 1994.
- Abisel, Nilgün: **Popüler Sinema ve Türler**, İstanbul, Alan yayıncılık, 1995.
- Abisel, Nilgün: **Sinema Yazıları : Bir Dünya nasıl kurulur?**
Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı
üzerine, yayına hazırlayan: Seçil Büker,
İstanbul, Doruk yayınları, 1997.
- Adanır, Oğuz: **İlkel Toplumdan Melodramdan Evrenine**,
İstanbul, Hayalperest yayınevi, 2012.
- Adanır, Oğuz: **Sinemada Anlam ve Anlatım**, İzmir, Kitle yayınları, 1994.
- Akad, Lütfi: **İşıkla Karanlık Arasında**, İstanbul, İş Bankası Kültür yayınları, 2004.

- Arslan, Umut Tümay: **Bu kabuslar neden Cemil**, İstanbul, Metis yayınları, 2004.
- Aristoteles: **Poetika**, Çev.Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos-a. Boyut yayınları, 2008.
- Ayça, Engin: **Şu Sinema Dedikleri**, İstanbul, Artshop yayıncılık, 2016.
- Ayça, Engin: **Türk Sineması Üzerine Düşünceler**, hazırlayan: Süleyman Murat Dinçer, İstanbul, Doruk yayınevi, 1996.
- Akbulut, Hasan: **Yeşilçam'dan Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem**, İstanbul, Hayalperest yayınevi, 2012.
- Akbulut, Hasan: **Kadına Melodram Yakışır**, İstanbul, Bağlam yayınları, 2008.
- Akçura, Gökhan: **Aile Boyu Sinema**, İstanbul, Yapı Kredi yayınları, 1965.
- Arslan, Müjde (der.): **Rejisör' Atıf Yılmaz**, Agora kitaplığı, İstanbul, 2007.

- Arslan, Umut Tümay: **Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema**, Metis yayınları, 2010.
- Baltaş, Acar – Zuhâl: **Bedenin Dili**, İstanbul, Remzi kitabevi, 2002.
- Barry, Norman: **Yüzyılın En İyi Yüz Filmi**, Çev. Vehbi Sargın – Jale Mutlu, İstanbul, Afa yayınevi, 1997.
- Bayrakdar, Deniz (yay.haz.): **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 7**, İstanbul, Bağlam yayınları, 2008.
- Bazin, Andre: **Çağdaş Sinemanın Sorunları**, Çev. Nijat Özön, İstanbul, Bilgi yayınevi, 1995.
- Belge, Murat, **Türkiye’de Günlük Hayat – Cumhuriyet Dönemi Türkiye**, İstanbul, İletişim yayınları, 1985.
- Berger, Arthur Asa: **Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri**, Çev. Murat Barkan vd., Eskişehir Anadolu Üniversitesi Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma yayınları, no:91, 1993.

Bilgiç, Filiz: **“Türk Sinemasında 1980 Sonrası Üslup Arayışları”**, Ankara, T. C. Kültür Bakanlığı yayınları, 2002.

Boratav, Pertev Naili: **Folklor ve Edebiyat**, İstanbul, Bilgesu yayıncılık, 1982.

Büker, Seçil/
Uluyağcı, Canan: **Yeşilçam’da bir Sultan**, İstanbul, Afa yayınları, 1993.

Büker, Seçil (yay. haz.) : **Onat Kutlar’a Armağan: Sinema Yazıları**, İstanbul, Doruk yayınları, 1997.

Calvino, Italo: **Amerika Dersleri**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can yayınları, 1991.

Campbell, Joseph: **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 2000.

Cantek, Levent: **Erotik ve Milliyetçi Bir İkon: Karaoğlan**, İstanbul, Oğlak Yayınları-Maceraperest çizgiler, 2003.

Cem, İsmail: **Türkiye’de Geri Kalmışlığın Tarihi**, İstanbul, Cem yayınevi, 1979.

- Ceritli, İsmail: **“Kentleşme Sürecinin Ekonomi-Politiği ve Bir Türkiye Uygulaması”**, Ankara, Yargı Yayınevi, 2003.
- Comolli, Jean-Luc/
Narboni, Jean: “Sinema, İdeoloji, Eleştiri”, ***Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri***, Editör: Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu, Çev. Mustafa Temiztaş, İstanbul, Kırmızı Kedi yayınevi, 2010.
- Coşkun, Esin: **Türk Sinemasında Akım Araştırması**, Ankara, Phoenix yayınevi, 2009.
- Daldal, Aslı: **1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik**, İstanbul, Homer Kitabevi, 2005.
- Derman, Deniz: **Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 2**, “Popüler Eğlence Biçimlerinin Alımlanması Üzerine Notlar: Üç Seyirci”, İstanbul, Bağlam yayınları, 2001.
- Dorsay, Atilla: **Sinemamızın Umut Yılları**, İstanbul, İnkılap kitabevi, 1989.

- Dorsay, Atilla **Sinema ve Çağımız 2**, İstanbul, Hil yayınları, 1985.
- Erdoğan, Nezi̇h: **Seyirci ve Sinema**, Med Campus Proje yayınları, 1993.
- Erdoğan, Nezi̇h: **Sinema Kitabı**, İstanbul, Ağaç yayınları, 1992.
- Esen, Şükran: **Türk Sinemasında Kilometre Taşları**, İstanbul, NAOS yayınları, 2002.
- Esslin, Martin: **Dram Sanatının Alanı**, Çev. Özdemir İnce, İstanbul, Yapı Kredi yayınları, 1996.
- Evren, Burçak: **Abdurrahman Keskiner**, Adana, Altın Koza A.Ş., 2012.
- Evren, Burçak: **Değişimin Dönemecinde Türk Sineması**, İstanbul, Antrakt yayınları, 1997.
- Evren, Burçak: **Türk Sinemasında Yeni Konumlar**, İstanbul, Broy yayınları, 1990.
- Evren, Burçak: **Türk Sineması**, 42. Altın Portakal Film Festivali yay., Antalya, 2006, s.104.

Feigelson, Kristian: “Sinema ve Toplumsal Kırılmalar”, **Kentte Sinema Sinemada Kent**, haz: Nurçay Türkoğlu vd., Çev. Mehmet Öztürk, İstanbul, Pales yayınları, 2014.

Fromm, Erich: **Sevgi ve Şiddetin Kaynağı**, Çev. Y.Salman, N.İçten, İstanbul, Payel yayınları, 1994.

Garaudy, Roger: **Sosyalizm ve İslam**, İstanbul, Rebeze kitaplığı, 1983.

Gevgilili, Ali: **Çağını Sorgulayan Sinema**, İstanbul, Bağlam yayınevi, 2000.

Gökmen, Salih: **Bugünkü Türk Sineması**, İstanbul, Fetih yayınevi, 1973.

Güçhan, Gülseren: **Toplumsal Değişme ve Türk Sineması**, Ankara, İmge kitabevi, 1992.

Güçhan, Gülseren: **Tür Sineması Görüntü ve İdeoloji**, Eskişehir, Anadolu üniversitesi yayınları, no: 1171, 1999.

Güngör, Nazife: **Sosyokültürel açıdan arabesk müzik**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1993.

- Gürata, Ahmet vd.: **Sinemada Anlatı ve Türler**, Ankara, Vadi yayınları, 2004.
- Hakan, Fikret: **Türk Sinema Tarihi**, İstanbul, İnkılap kitabevi, 2008.
- Hazar, Nedim: **Türk Sinemasında Yerli Arayışlar**, editör: Abdurrahman Şen, “Türk Sinemasında Yerli Arayışların Kısa Tarihçesi”, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, 2010.
- İslamoğlu, Ahmet Hamdi/
Alınışık, Ümit: **Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri**, İstanbul, Beta yayınları, 2016.
- Kanbur, Ayla (yaz.): **Yıldız: Hülya Koçyiğit, “Sinema tarihinde bir yönetmen ve oyuncu buluşması”**, Ankara, Dost kitabevi yayınları, 2004.
- Kaplan, Neşe: **Aile Sineması Yılları 1960’lar**, İstanbul, Es yayınları, 2004.
- Kara, Mesut: **Sinema ve 12 Eylül**, İstanbul, Agora kitaplığı, 2012.

- Kayalı, Kurtuluş: **Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması,**
Ankara, Ayyıldız yayınları, 1994.
- Kazgan, Gülten: **Tanzimat'tan 21. Yüzyıla Türkiye**
Ekonomisi, İstanbul, İstanbul Bilgi
Üniversitesi yayınları, 2002.
- Keyder, Çağlar: **Enformel Konut Piyasasından Küresel Konut**
Piyasasına: İstanbul Küresel ile Yerel
Arasında, İstanbul, Metis yayınları, 2000.
- Kıraç, Rıza: **Hürrem Erman İzlenmemiş Bir Yeşilçam Filmi,**
İstanbul, H2O kitap, 2017.
- Kirel, Serpil: **Yeşilçam Öykü Sineması,** İstanbul, Babil
yayınları, 2005.
- Köker, Levent: **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi,**
İstanbul, İletişim Yayınları, 2005.
- Makal, Oğuz: **Sinemada Yedinci Adam,** İzmir, Marş
matbaası, 1987.
- Mutlu, Erol: **İletişim Sözlüğü,** Ankara, Ark yayınları, 1995.

- Onaran, Alim Şerif: **Muhsin Ertuğrul'un Sineması**, Ankara, Kültür Bakanlığı yayınları, 1981.
- Onur, Nur: **Kitle Kültürü Sineması ve B filmi**, İstanbul, Hayalperest yayınları, 2012.
- Ormanlı, Okan, **Türk Sinemasında Eleştiri**, İstanbul, Bileşim yayınevi, 2005.
- Oskay, Ünsal: **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, İstanbul, Yapı Kredi yayınları, 1998.
- Öngören, Mahmut Tali: **Sinema Diye Diye**, Ankara, Kalem yayıncılık, 1985.
- Özbek, Meral: **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay arabeski**, İstanbul, İletişim yayınları, 1991.
- Özden, Zafer: **Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi**, İstanbul, Afa yayınları, 2000.
- Özgüç, Agah: **Arkadaşım Yılmaz Güney**, İstanbul, Broy yayınları, 1988.
- Özgüç, Agah: **Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler**, İstanbul, Yılmaz yayınları, 1990.

Özgüç, Agah: Cahide Sonku Peçete Kağıdındaki Anılar, +1 Kitap, İstanbul, 2007.

Özgüç, Agah: **Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi**, İstanbul, Antrakt Yayınları, 2006.

Özgüç, Agah: **Türk Sinemasının Marjinalleri ve Orjinalleri**, İstanbul, Horizon International, 2013.

Özgüç, Agah: **Türlerle Türk Sineması**, İstanbul, Dünya kitapları, 2005.

Özkaracalar, Kaya: **Geceyarısı Sineması**, İstanbul, +1 Kitap, 2007.

Özön, Nijat: **Sinema El Kitabı**, İstanbul, Elif yayınları, 1964.

Özön, Nijat: **Sinema, Uygulayımı-Sanatı-Tarihi**, İstanbul, Hil yayınları, 1985.

Peker, Mümtaz: **Türkiye’de İçgöçün Değişen Yapısı:75 Yılda Köylerden Şehirlere**, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 1999.

Pösteği, Nigar: **Fikret Hakan Eskimeyen Yeşilçam**, Kocaeli, Umuttepe yayınları, 2009.

Refığ, Halit: **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul, Hareket yayınları, 1971.

Rotha, Paul: **Sinema Tarihi, Ülke Sinemaları**, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, Sistem yayınları, 1996.

Ryan, Michael/

Kellner, Douglas:

Politik Kamera: Çağdaş Hollywood

Sinemasının İdeolojisi ve Politikası, Çev. E.

Özsayar, İstanbul, Ayrıntı yayınları, 1997.

Saydam, Barış (haz.):

Giovanni Scognamillo'nun gözüyle Yeşilçam,

İstanbul, Küre yayınları, 2011.

Scognamillo, Giovanni:

Türk Sinema Tarihi–Birinci Cilt 1896 – 1959,

İstanbul, Metis Yayınları, 1988.

Scognamillo, Giovanni:

Türk Sinema Tarihi, İstanbul, Kabalcı

yayınevi, 1998.

Scognamillo, Giovanni /

Demirhan, Metin:

Erotik Türk Sineması, İstanbul,

Kabalcı yayınevi, 2002.

Scognamillo, Giovanni /

Demirhan, Metin: **Fantastik Türk Sineması**, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 1999.

Smith, Geoffrey Nowell: **Dünya Sinema Tarihi**, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 2008.

Şasa, Ayşe: **Yeşilçam Günlüğü**, İstanbul, Gelenek yayınları, 1998.

Şener, Erman: **Yeşilçam ve Türk Sineması**, İstanbul, Kamera yayınları, 1969.

Şener, Sevdâ: **“Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı”**, İstanbul, Yapı Kredi yayınları, 1997.

Şoray, Türkan: **Sinemam ve Ben**, İstanbul, NTV yayınları, 2012.

Tanilli, Server: **Uygarlık Tarihi**, İstanbul, Çağdaş yayınları, 1996.

Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Edebiyat Üzerine Makaleler**, hazırlayan: Zeynep Keriman, İstanbul, Dergah yayınları, 1999.

- Tansuğ, Sezer: **İnsan ve Sanat**, İstanbul, Altın Kitaplar yayınevi, tarih yok.
- Tansuğ, Sezer: **Sanatın Görsel Dili**, İstanbul, Remzi kitabevi, 1988.
- Taş, Vadullah: **Orhan Gencebay Filmlerini Anlatıyor**, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 2010.
- Türk, İbrahim: **Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 2001.
- Taş, Vadullah (haz.): **Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor**, İstanbul, Kabalcı yayınevi, 2009.
- Timur, Taner: **Osmanlı – Türk Romanında Tarih: Toplum ve Kimlik**, İstanbul, Afa yayınları, 1991.
- Tombs, Pete: **Avrupa Seks ve Korku Sineması**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2005.
- Tuna, Feyzi: **Her Film Bir İmtihandı**, editör: Dilara Balcı, İstanbul, Agora kitaplığı, 2013.
- Tunalı, Dilek: **Batıdan Doğuya, Hollywood'dan Yeşilçam'a melodram**, Ankara, Aşina kitaplar, 2006.

Uçakan, Mesut: **Türk Sinemasında İdeoloji**, İstanbul, Düşünce yayınları, 1997.

Ünal, Yörükhan: **Dram Sanatı ve Sinema: Anlatım olanakları ve sınırlılıkları**, İstanbul, Hayalet kitap, 2008.

Ünser, Orhan: **Resimden Görüntüye**, İstanbul, Es yayınları, 2004.

Velioğlu, Özgür: **Mutluluğun Resmini Yapmaya Çalışan Türk Sineması**, Agora kitaplığı, İstanbul, 2016.

Weber, Max: **Sosyoloji Yazıları**, Çev. Taha Parla, İstanbul, Hürriyet Vakfı yayınları, 1987.

Türk, H.Bahadır: **Hayali Kahramanlar, Hakiki Erkekler**, İstanbul, İletişim yayıncılık, 2013.

Makaleler

Algan, Necla: “Sinema sanatının alanı ve Türk sineması”, **25. Kare**, Nisan-Haziran 1997, İstanbul, sayı 19, s.11.

Anık, Mehmet: **Türk Sinemasında Sosyal Meseleler**, editör: Ensar Yılmaz, “Türk Sinemasında Yurtdışına Göç Olgusu”, İstanbul, Başka yerler yayınları, 2012.

Aristarco, Guido: “Fellini-8 ½”, **Yeni Sinema**, Nisan-Mayıs 1966, No. 2.

Arpad, Burhan: “Türk Sinemasının 40 Yılı (1919-1959)”, **Sinema – Tiyatro**, sayı 5, Temmuz 1959, s.11.

Atabek, Nejdat: “Kuramcılara Göre ‘Anlatı’”, **Kurgu**, 1992, sayı 11, s.339.

Batur, Enis: “Anlatı Çözümlemesine Kuramsal Bir Yaklaşım”, **Dilbilim**, İ.Ü. Yabancı Diller Yüksek Okulu, Fransızca Bölümü Dergisi, 1979, sayı 4, s.133.

Bayraktar, Dr. K.: **Film ve Suç**, Sinema Filmlerinin Sansürü Kollojumu, 25 Mayıs 1978, s. 31.

- Bozis, Yorgo: “Sayılamalara Göre Türk Sinemasının Ekonomik Durumu”, **Genç Sinema**, 1968, sayı 4, s. 19 – 26.
- Burgelin, Olivier: “Yapısal Çözümleme ve Kitle İletişimi, çev: Nezih Erdoğan, **Kurgu**, Ekim 1981, sayı 4, s.77.
- Coş, Nezi: “Türkiye’de sinemaların dağılışı”, **As Akademik Sinema**, Ağustos 1969, s.2.
- Çakır, Süreyya: “Başlangıcından 1970’e Türkiye Sineması ve Yazın İlişkisi”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, Bahar-Yaz 2004, sayı 15.
- Çakıroğlu, Nurcan: “Sesini Duyduklarımız”, **Sanat Olayı**, Mayıs 1985, sayı 36, s. 65 – 66.
- Diriklik, Salih: “Türk Sinemasında Ekonomik Bağımlılıklar”, **Mutlak Fikir Estetiği ve Sinema**, Mayıs 1977, sayı 2.
- Dorsay, Atilla: “Neden Türkan Şoray”, **Sinema**, Kasım 1996, sayı 24, s.46.
- Dorsay, Atilla: Sinemamızda ‘Yeni Cinsellik’ ve ‘Özgür Kadın’ Tipi, **Hürriyet Gösteri**, Aralık 1984, sayı 49, s.56.

Erdoğan, Nezi: “Sinema ve Psikanaliz”, **Toplum ve Bilim**, 1996, s.245.

Göral, Burak: “Cüneyt Arkın Yeşilçam’ın Son Muhteşem Kahramanı”, **Sinema**, Temmuz 2006, s.58.

Işığın, İbrahim Altuğ: “1970’lerden 1990’lara Türkiye’de Sinema Endüstrisi”, **Yeni Film**, sayı 2, 2003, s.38.

İleri, Selim: “Genel görünümüyle Türk sineması melodramatik bir romandır”, **Milliyet Sanat**, 1 Ağustos 1983, sayı 77, s. 5.

Kakınç, Tarık Dursun: “Yeşilçam’da star sistemi ve yıldız yaratmacılığı üzerine”, **Video – Sinema**, İstanbul, Ocak 1985, sayı 7, s.29.

Kıray, Mübeccel: “Toplumsal Değişme ve Kentleşmede Düşük Gelirler”, **Toplumbilim Yazıları**, Ankara, Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi yayınları, 1982, s.167.

Koncavar, Ayşe: “1960-1970 dönemi Türk sineması ve yıldızcılık olgusu”, **25.Kare**, Ocak-Mart 2000, sayı: 30, s.75.

- Özgüven, Fatih: “Küçük Yeşilçam Sözlüğü’nden-2-“, **Hürriyet Gösteri**, Aralık 1983, sayı 3, s.46.
- Refiğ, Halit: “Türk Sineması nedir? III. Sinemamızın Dayanakları, **Sinema 65**, Mart 1965, sayı 3, s.15.
- Scognamillo, Giovanni: “Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş-3”, **Yeni İnsan Yeni Sinema**, sayı: 11, Mart-Nisan 2002, s.42.
- Scognamillo, Giovanni: “Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş”, **Yeni Sinema**, Bahar 2001, sayı 9, s.104.
- Scognamillo, Giovanni: “Türk Sinemasında Köy Filmleri-1, **Yedinci Sanat**, Haziran 1973, sayı 4, s.8 – 14.
- Şenova, Başak: “Yeşilçam melodramında baştan çıkarma”, **25.Kare**, İstanbul, 1997, sayı 20, s.25.
- Tomris: “Cahide Sonku Deyince”, **Gösteri**, Nisan 1981, sayı 5, s.47.

Topçu, Aslıhan Doğan: **‘Türk Sinemasında Sınıfların Temsili: Dönemsel Bir İnceleme’**:Türkiye’yi sınıf gerçeğiyle anlamak, derleyen: TÜSAM Kolektifi, Sosyal Araştırmalar Vakfı, İstanbul, 2005, s.118.

Tuçcu, Nemika: “Yıldızlar nereye düşer-1”,**Sanat Olayı**, Kasım 1987, sayı 66, s.42.

Tunç, Aslı: “Soğuk savaşa gözyaşı panzeri”,**25.Kare**, İstanbul, 1996, sayı 14, s.41-42.

Ünser, Orhan: “Dizi Gibi Filmler 1”, **Antrakt**, Eylül 1996, Sayı 58, s.43.

Yalçın, Soner: “Kokain tutkusunun yok ettiği ünlü karı koca”, **Hürriyet**, 24 Haziran 2007.

Yücel, Zülküf: “Erol Taş’la Türk Sinema Tarihinde Bir Gezinti”, **Klaket**, İstanbul, 1997, sayı 5, s.44.

Tezler

Abisel, Nilgün:

Türk sinemasının işleyişi ve sorunları,

yayınlanmamış Doktora tezi, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi, Siyasi Bilimler, Ankara, 1978.

Bayar, M.Kaan:

Türk sinemasında bir anlatım aracı olarak özel efektler, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-TV-Sinema Anabilim Dalı, doktora tezi, İstanbul, 2015, s.34.

Çağlayan, Tahir Alper:

Türk Sinemasında Seyirci - Sinema ilişkisi ve Seyirci Profili, yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2004.

Çetin, Zeynep:

Bir anlatı formu olan romanın sinemaya uyarlanması, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-TV-Sinema Anabilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 1999.

Erkılıç, Hakan:

Türk sineması'nın ekonomik yapısı ve bu yapının sinemaya etkileri, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2003.

Gümüşkemer, Ahu:

Yeşilçam Sinemasında Karakterler ve

Tipler, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler

Enstitüsü, Radyo-TV Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2001.

Havuzlu, Özlem:

Türk sinemasında şiddet ve cinsellik

olgularının işleniş biçimi ve bu olguların

Türk toplumuna etkileri, Mimar Sinan

Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-

TV Ana Sanat Dalı, Sinema-TV Programı,

Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2001.

Kılıçbay, Barış Bora:

Popüler Türk Sinemasında Erkekliğin

Sunumu : Cüneyt Arkın Örneği, Ankara

Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-

TV ve Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans

Tezi, Ankara, 1999.

Tunç, Ertan:

Türk Sinemasının Ekonomik Etkisi (1896 –

2005), İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek

Lisans Tezi, İstanbul, 2006.

Web Siteleri

Bernhard Roloff:<http://kitap.antoloji.com/kitap.asp?kitap=206447>

,Çevrimiçi

Barış Saydam, <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/342/arzu-okay--%E2%80%9Cbenim-hic-film-secme-sansim-olmadi%E2%80%9D>, 4 Mayıs 2017.,Çevrimiçi

<http://www.tsa.org.tr/yazi/yazidetay/30/turk-sinemasinin-ekonomik-yapisi>
Ertan Tunç, 7 Haziran 2014.,Çevrimiçi

Levent Evkuran, <http://www.hurriyet.com.tr/hic-yayinlanmamis-bir-tarik-akan-soylesisi-yesilcamin-duzeni-madenle-bozuldu-40226048>, Hürriyet, 18 Eylül 2016.,Çevrimiçi

<https://sadibey.com/2013/07/13/bir-zamanlar-kraldi-ayhan-isik/#.WR5-N-vyg2w>,Çevrimiçi

<http://www.biyografi.info/kisi/muharrem-gurses>,Çevrimiçi

Ekrem Yaşar Pınarbaşı,<http://sinematikyesilcam.com/2012/12/yesilcamin-tarihi-filmlerinin-sifreleri-ve-cuneyt-arkin-fenomeni/>,Çevrimiçi

ErhanTuncer,<https://drive.google.com/file/d/0B2mirV0PKuqa3hKRDlxcnF2NGM/view>, www.sinematekdergi.com,Çevrimiçi

<http://sinematikyesilcam.com/2014/07/turker-inanoglu-hulyadan-sonra-star-gelmedi/>, Çevrimiçi

<http://www.kameraarkasi.org/sinema/sinemadaakimlar/karaoglan/filmler/>,Çevrimiçi

Hakan Erkılıç – Recep Ünal, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/413775>, Çevrimiçi

www.turknostalji.com /2012/06/23

Ansiklopediler / Sözlükler

- 1) **Thema Larousse**, İstanbul, Milliyet gazetecilik A.Ş., cilt:5, İstanbul.
- 2) **Türk dil kurumu Türkçe sözlük**, 7. Baskı, Ankara, TDK yayınları, 1988.
- 3) Aziz Çalışlar, **Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü**, İstanbul, May yayınları, 1980.
- 4) Agah Özgüç, **Türk Filmleri Sözlüğü**, İstanbul, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı - SESAM yayınları, 2009.
- 5) Agah Özgüç, **1968 – 1969 Sinema Yıllığı**, İstanbul, 1969.
- 6) **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi – Cilt 7.**
- 7) Metin Heper, “Bürokrasi”, **Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt 2.

Görüşmeler (Alfabetik sıra esas alınmıştır)

- 1) Sinema yazarı Agah Özgüç ile 26.07.2011 tarihinde Taksim’de yapılan görüşme.
- 2) Sinema yazarı Burçak Evren ile 09.09.2016 tarihinde Kadıköy’de yapılan görüşme.
- 3) Sinema ve tiyatro oyuncusu Bülent Kayabaş ile 24.05.2011 tarihinde Taksim’de yapılan görüşme.
- 4) Sinema oyuncusu Ediz Hun ile 06.02.2017 tarihinde Şişhane’de yapılan görüşme.
- 5) Yönetmen ve senarist Engin Ayça ile 08.03.2011 tarihinde Taksim’de yapılan görüşme.
- 6) Sinema oyuncusu Engin Çağlar ile 03.05.2011 tarihinde Taksim’de yapılan görüşme.
- 7) Sinema yazarı Jak Şalom ile 22.09.2016 tarihinde Kadıköy’de yapılan görüşme.
- 8) Lale Film’in sahibi Necip Sarıcı ile 24.06.2011 tarihinde Mecidiyeköy’de yapılan görüşme.
- 9) Senarist ve yönetmen Safa Önal ile 27.03.2012 tarihinde Ayazağa’da yapılan görüşme.
- 10) Sinema oyuncusu Selda Alkor ile 13.09.2011 tarihinde Taksim’de yapılan görüşme.
- 11) Sinema oyuncusu Serdar Gökhan ile 15.06.2011 tarihinde Taksim’de yapılan görüşme.
- 12) Avşar Film’in sahibi Şükrü Avşar ile 18.10.2016 tarihinde Levent’te yapılan görüşme.
- 13) Yönetmen Ümit Efekan ile 30.08.2011 tarihinde Taksim’de yapılan görüşme.
- 14) Yönetmen Ülkü Erakalın ile 17.05.2011 tarihinde Taksim’de yapılan görüşme.
- 15) Yönetmen Yılmaz Atadeniz ile 15.03.2011 tarihinde Taksim’de yapılan görüşme.

EKLER

Burada deşifresi yapılan yazılar, röportaj şeklinde yüz yüze görüntülü olarak gerçekleştirilmiş, deşifreler redakte edilerek aşağıda sunulmuştur.

Agah Özgüç

Sinema yazarı Agah Özgüç'le Yeşilçam sineması, bölge işletmecilikleri ve star sistemine ilişkin yaptığımız 26.07.2011 tarihli çekimi aktarıyoruz.

- Yeşilçam dönemini de alırsak şayet, o dönemin ekonomik yapısını değerlendir misiniz?

Agah Özgüç: O zaman Türk sinemasındaki ilişkiler ve ekonomik yapı şöyle geliyordu. Bir kere Anadolu işletmecileri vardı. Onların parasıyla, onlar avans veriyordu.

- Tam da onlardan bahsetmek istiyordum, bölge işletmecilerinden konuşuyoruz.

A.Ö: Bölge işletmecileri vardı. Bir bölgede hangisi iş yapıyor Türkan Şoray mı, Yılmaz Güney mi, hemen o yapımcıya avans veriliyordu. Yapımcıya diyordu ki; Türkan Şoray'la film yapacaksın veya Yılmaz Güney'le film yapacaksın. Veya Cüneyt Arkın'la. Böyle bir ekonomik düzen vardı. Bu da çarşı zihniyetiyle yapılan bir işti aslında. O dönemde her şey ilkeldi. Ama bütün bunlara rağmen o ilkelik içinde yarına kalıcı filmlerin çoğu o dönemde yapıldı, gerçekten öyle. Onun için, her şey değişti. Şartlar değişti, koşullar değişti. Böyle olaylar oluyordu.

- Bölge işletmecileri yapımcıya sipariş veriyordu.

A.Ö: Tabii, baskı yaparak bu oyuncu olmazsa almam diyen vardı. Ne bileyim, Adana bölgesinde, Samsun bölgesinde her bölgenin bir ağası vardı o zamanlar. İstanbul'da da sinema ağaları vardı mesela. On tane sinema birinci ayak, geri kalan sinemaları ikinci ayak. Her ayağa her film giremiyordu.

- B tipi filmler daha geride kalıyordu.

A.Ö: O çöp filmler vardı mesela, macera filmi avantür filmi, onlar da başka yerlerde oynayabiliyordu. Mesela Beyoğlu'nda Yılmaz Güney'in ilk filmlerini koymuyorlardı, o ilk dönem filmlerini. Yok işte koltuklar jiletleniyormuş, yok sakallı adamlar geliyor bilmem ne, sinemanın düzenini bozuyor.

- Bütün bunlar hangi yıllarda oluyor Agah bey?

A.Ö: İşte aşağı yukarı 60 – 65, 60'lı yılların ortalarında falan oluyordu. Ancak sonradan yavaş yavaş başladı. Mesela “Ben öldükçe yaşarım” diye film oynadı ve herkes şaşırdı tabii bir yerde. Ondan sonra yavaş yavaş filmler oynamaya başladı tabii.

- Tabii bunlar 1965 sonrasında geldi.

A.Ö: Daha sonra 70'den itibaren Yılmaz Güney. Zaten Türk sinemasının en bilinçli sinemacısıdır kendisi. Hiçbir zaman Yılmaz Güney tesadüflerle, rastlantılarla sinemaya gelmedi. O seyirciyi nasıl arkasına alacağını, önce çöp filmler yaparak avantür filmler yaparak gösterdi.

- İzleyiciyi kendisine çekti, bilinçli olarak yaptı bunu.

A.Ö: Ondan sonra yavaş yavaş daha kaliteli ve aydın seyirciye filmler yapmaya başladı. Bu da “Seyithan”la başlamış oldu, “Umut”la devam etti.

- Agah bey, o yıllarda bölge işletmecilerinin yapımcılara sipariş verdiğini biliyoruz. Star sistemi vardı, sizin de bahsettiğiniz gibi. Peki star sistemini konuşalım mı? Türkan Şraylı, Ayhan Işık, Yılmaz Güneyli filmler sipariş veriliyordu. Ve oyuncular izleyiciyi sinemaya ne kadar çekebiliyordu, sadece başrol oyuncular sayesinde mi filmler iş yapıyordu?

A.Ö: Şöyle bir şey, o dönemde star sistemi vardı. Star sisteminde Yılmaz Güney, Cüneyt Arkın, Türkan Şoray çok öne çıkan isimlerdi. O dönemin seyircisi oyuncu için sinemaya giden seyirciydi. Bugün böyle bir olay yok.

- Şu anda film için gidiliyor sinemaya.

A.Ö: O dönemde oyuncu için sinemaya gidilirdi. Hakikaten bir star sistemi vardı, starlaşma, Amerikan sinemasından ödünç alınan bir sistemdi bu. Onun için, o dönemde filmler hep iş yapıyordu. Bütün filmler zaten böyle Anadolu’da olsun, İstanbul’da olsun büyük iş yapmıştır. Kapılar kırılmıştır. Acayip bir dönem yaşandı. Bugün Türk sinemasında böyle bir dönem yok zaten.

- Galasında da filmin çok büyük bir ilgi olurmuş halk tarafından.

A.Ö: Onun için bir star sistemi vardı, starlara göre. Şimdi artık iş değişti. Bugün Türk sinemasında altmışlı yılların star anlayışı içinde bir star yok.

- Peki, Türk sinemasında türleri nasıl ayırdınız?

A.Ö: Eskiden 8-10 tane türle karşı karşıya gelirdik. Fakat zaman o kadar değişti ki, türler iç içe girmeye başladı. Bir bakıyorsunuz komedi filmi ama arada başka bir siyasal olay var veya erotik bir şey var. Yavaş yavaş türler değişmeye başladı. Yol filmleri olmaya başladı Kadir İnanır’ın çektiği film vardı “Amansız Yol”. Erden Kıral’ın çektiği film vardı.

- Dram, komedi, kostüme – avantür

A.Ö: Bunlar zaten ana türler. Daha sonra başka filmler ortaya çıkmaya başladı. Bir bakıyorsunuz jartiyerli filmler çıkıyor, sonra müzikal filmler zaten Türk sinemasında filmlerin başlangıcı operet filmleriyle başlar Muhsin Ertuğrul’un filmleriyle, ondan sonra yavaş yavaş köy filmleri, tarihsel filmler türler iç içe geçer.

- Sinemamızda ciddi miktarda kayıp film olduğunu biliyoruz. Neden bazı filmler korunamadı?

A.Ö: Şimdi şöyle, arşivlemede bir sıkıntı yaşandığı gerçek. Çekleri kıran banker Manukyan, film işine girdiği için bir ara Yıldız adında bir stüdyo açmıştı. Filmlerin dublajı, yıkanması da yapıldı. Yıldız stüdyosunda çok fazla sayıda film bulunurdu. Aradan yıllar geçip bu bina yıkılacağı sırada şöyle bir olay yaşanmıştı; gazeteyle ilan veriyor Ferdinand Manukyan ve filmlerin sahiplerinin gelip bu filmleri almasını istiyor. Hiç kimse gelip filmlere sahip çıkmayınca bu filmleri kamyonlara

yükleyip Sarayburnu'ndan denize atıyorlar. 6000'in üzerindeki film den yaklaşık 2000'i řu anda kayıp olabilir tahminen.

- Agah bey az önce bahsettik, 1974'den sonra bir furya başladı demiştik, cinsellik içeren filmler. Ancak o dönem köyden kente göçün de etkisiyle bir kesime hitap eden arabesk filmler de başladı aynı zamanda Orhan Gencebay'la birlikte, arkasından Ferdi Tayfur geldi. O filmler de çok ilgi gördü seyirci tarafından.

A.Ö: Seks komedilerinden sonra, belki daha devam edecekti bu. Ancak baskınlar yapıldı, sinemalar basıldı.

- 12 Eylül darbesiyle birlikte sona ermiş oldu.

A.Ö: Tabii, filmlerde oynayan oyuncular sorguya çekildi, kimilerine işkence yapıldı.

- O filmlerde oynayanlar?

A.Ö: Oynayanlar sorguya gitti. Ondan sonra yeni bir şey gelmesi lazım, yeni bir tür başlaması lazım. Bunun üzerine arabesk başladı. Kaldı ki, Orhan Gencebay'ın yaptığı bir film var. İlk filmi büyük iş yapmadı aslında. Ama o filmin plağı ortalığı kavurdu. Mesela İbrahim Tatlıses o ara bir film çekti.

- Halkın duygularına tercüman olmuş oldular aslında.

A.Ö: Esasında bu çıkış ve yükseliş Ferdi Tayfur'un filmleriyle, Çeşme filmiyle başladı.

- Derbeder, Ben Doğarken Ölmüşüm, isimleri bile ne kadar acılı olduğunu anlatıyor.

A.Ö: Karamsar yani yazgısal filmler. Türk kimliğine çok yaklaşan filmler.

- Kaderci zihniyeti içeren filmlerdi.

A.Ö: Bunlarda iki şey var. Seks komedileri mi, arabesk filmler mi dersin ben şöyle bir tanımlama yapmıştım: Arabesk filmler daha tehlikeli. Niye tehlikeli, arabesk filmleri halk seyrettiği zaman Allahına küfredip, jilet atıyor adamlar. Öyle

bir şeyler var. Ama öteki filmlerde içe dönük bir olay var. Yani seks içe dönük bir olay.

- Kontrast aslında..

A.Ö: Mazoşist bir duygu aslında. Bu başka bir olay. Tamam, aile sinemaya karşı, zaten aile sinemaya gitmiyordu ki. Siyasal bir karmaşa vardı. Anarşi kol geziyordu. O da sokaktaki seyirciyi sinemaya getirdi, öyle bir dönem yaşandı.



Burçak Evren

Sinema yazarı Burçak Evren ile 09.09.2016 tarihinde bölge işletmelerinin sinemaya nasıl etki ettiğini ve 1970 sonrası Türk sinemasını konuştuk.

- Bölge işletmelerinin Türk sineması içerisinde ne kadar önemli bir yer kapsadığını biliyoruz. Sinemamızda işletmeler ne zaman ortaya çıktı?

Burçak Evren: Türk sinemasında hep vardılar. Hep vardılar derken 30'lu 40'lı yıllardan itibaren hep vardılar ama etkin bir şekilde ortaya çıkışları Yeşilçam'ın yükselişi olarak bizim algıladığımız 60'ların ikinci yarısında çıktılar. Zaten 70'li yılların ortalarına kadar da gerçekten egemenliklerini sürdürdüler. 70'li yılların ortalarından sonra ise, daha farklı etkinlik alanı buldular. Neden, öncelikle işletmecilerin Türk sinemasındaki önemini belirtmek için Türk sinemasındaki işleyişi algılamak gerekiyor. Yani, bir film yapıldığı vakit bugünkü gibi tek bir vizyonu yoktu. Birinci vizyon Beyoğlu sinemaları idi. Burada ayak dediğimiz bir sistem vardı. Ayak tekel demektir. Yani Türk sinemasındaki çok önemli büyük şirketler Erman film, Erler film, Arzu film, Akün film bir araya gelip Beyoğlu'ndaki bir sinema blokunu tekellerine alıyorlardı.

- Tekellerine almaları ne anlama geliyordu?

B.E: Bu ne demekti, yani sadece ayak dediğimiz şirketlerin filmlerini bu sinemalar oynatıyorlardı. Bir filme on lira yatırıyorsanız, bu ayakta filminiz Beyoğlu'nda vizyona girebiliyorsa, bu filmin maliyetinin bazen tümünü karşılayabiliyordu. Çünkü doldur boşalt dedin mi bütün seanslarda oynatılıyordu, hele o film iki veya üç hafta oynuyor ise çok daha büyük avantajlar sağlıyordu. Yani ayak sistemi... İkinci vizyon ilçe sinemaları idi. Bütün filmler Beşiktaş'ta, Kadıköy'de, diğer ilçelerde Bakırköy'de bütün filmler Beyoğlu'ndan bir hafta sonra oynuyorlardı. Üçüncü ayak ise; semt sinemaları dediğimiz bütün semtlerde yani ilçelere bağlı semtlerde. Mesela Kadıköy'e bağlı Suadiye, Bostancı, Küçükyalı orada da gerçekten ciddi büyüklükte sinemalar vardı. Üçüncü ayak da o oluyordu. Dördüncü ayak ise; yazlık sinemalardı. Beşinci ayağı, işte işletmeler oluşturuyordu. İşletmeler de tıpkı Türkiye'deki coğrafi bölgeler gibi Ege bölgesi, Anadolu bölgesi,

Adana dediğim gibi Akdeniz bölgesine bakıyordu. Ona 5 – 6 il dahildi. Samsun bölgesi Karadeniz bölgesine hakimdi. Ankara İç Anadolu bölgesine. Yani bu tür bölgeler vardı. En sonunda işletmelere gidiyordu. Yani bir filmin vizyonu bu şekilde farklı oluyordu. Tabii ki film işletmelere gidene kadar bir ay geçiyordu. İşletmeler İstanbul'dan 10 – 15 gün sonra bazen de bir ay sonra o filmleri izleme imkanına sahiptiler. Fakat Türk sinemasında 60'lı yılların sonrasından sonra film sayısı çoğalmaya başlayınca bir de ayak sistemi İstanbul'da belli şirketlerin tekelinde olduğu için diğer şirketler ya da ayağa giremeyen; çünkü onlarca diyelim ki 60 tane şirket var. Sadece bu ayak 10 şirkete veya 7 şirkete ait. Diğer şirketler ancak bu ayağın dışındaki sinemalarda vizyon olanağı buluyorlardı ama bu da tabii ki birinci ayak kadar etkili olmuyordu.

- Her şirket o sisteme dahil olamıyordu çünkü çok fazla şirket olduğu için.

B.E: Hayır, sermayesi büyük şirketlerin egemenliği altında idi. Buna istese de diğer şirketler giremiyordu, girmesi mümkün değildi. Mesela, Yılmaz Güney'in ilk filmi Beyoğlu'nda ilk ayakta 70'lerde gösterildi. O güne kadar hiçbir filmi Beyoğlu'nda vizyona giremedi.

- Vurdulu kırdılı filmler de dahil mi buna?

B.E: Tabii, hepsi dahil. Çünkü birinci ayağa dahil olacak film çekmiyordu. Alternatif firmalara çektiği için de, o firmaların filmlerinin İstanbul Beyoğlu'nda vizyona girmesi mümkün değildi. Ancak film sayısında artış olduğu vakit, İstanbul sinemaları artık bunların gereksinimlerine, ihtiyaçlarına yanıt veremediği için ne oldu, bu sefer tersine döndü işler. İşletmeler yani Anadolu için film çekilen şirketler olmaya başladı. Bu tamamıyla Türk sinemasındaki niceliği arttırdı ama, niteliği geri plana çekti. Çünkü, sinemadan habersiz hatta sinema seyircisi bile kuşkulu olan işletme sahipleri çıktı. Çünkü bunlar sinemaya tamamen tecimsel bakmışlardı. Onlar bu sefer Türk sinemasını yönetmeye başladılar. Nasıl yönetmeye başladılar; büyük şirketler o ayak için film çekmiyorlardı çoğunlukla da İstanbul ve ikinci ayaklar için çekiyorlardı. Fakat bunların ihtiyacı artınca Anadolu işletmecileri bu sefer isteklerde bulunmaya başladılar. Mesela Adana bölgesi Yılmaz Güney'li vurdulu kırdılı filmler istiyordu. İç Anadolu ve Erzurum bölgesi çoğunlukla tarihi kahramanlı milliyetçi

filmleri veya Karadeniz bölgesi mesela köylü filmleri istiyordu. Bu sefer bu filmleri büyük şirketlere bildirmeye başladılar. Bildirirken de büyük şirketlere “Ben bu filmi çekerseniz bu filmin yarı bedelini karşılıyorum ama bunun işletmesini de tümüyle satışını bölgelerde bana vereceksiniz” diyorlardı. Bu sistem öylesine gelişti ki, sonunda filmin tümünü karşılayacak konuma geldiler. Ve tabii ki Anadolu işletmecinin filmin tümünü karşılayacak bir konuma gelmesi kaliteyi ve niteliği çok düşürdü. Ama ticari açıdan iş yaptıkları için de, büyük şirketler de bu işletmeler için film yapmaya başladılar. Zaten Türk sinemasının kopuşu; 70’lerden sonraki olan olay; televizyon, seks filmlerinin ortaya çıkması, 16 mm filmlerin başlaması, arabesk filmlerin büyük bir trend alması ve vurdulu kırdılı taşra için çekilen filmler ...

- Hepsi etkindir zaten sinemanın gerilemesinde.

B.E: Ama şudur; Anadolu işletmecilerinin parayı vererek yapımcıya ortak olması. Bazen tümüyle yapımcı olması. Erman filme diyor ki: “Sen böyle bir film çek, ama Türkan’ı oynat veya Yılmaz’ı oynat, ben bu filmin işletmesini tümüyle satın alayım, hakkı evvelden sadece ‘royalty’ dediğimiz gösterim hakkını alıyor sadece o bölgede. Zaten ayaklar birbirine hiç karışmazlar, bir ayağa bağlı beş il vardır altıncıya vermezler. Çünkü o ayaklar kendi aralarında böyle bir centilmenlik anlaşması yapmışlardı ve çok sert kuralları vardı. Yani bir başka ayağa tecavüz etmek, orada film göstermek... Mesela diyelim ki, Adana Erzurum’a, hayır veremez. Sadece Erzurum o bölgeye hakimdi. Yani benzetme kötü bir benzetme böyle değil ama, mafya bölgeleri gibiydi. Kimse diğerinin hakkına tecavüz edemezdi, böyle bir centilmenlik anlaşması vardı. Ticari olarak böyle bir ahlak vardı.

- Peki o filmleri kendileri oynatamazlar mıydı isteseler mesela karşılıklı konuşup da?

B.E: Zaten geliyor yapımcıdan alıyor ama ayaktaki mesela Adana işletmecisi İstanbul’da bir film ısmarlıyor bunun parasını veriyorsa, o işletmeye veriyorsa bu sefer o ne yapıyordu Adana işletmesi alıp diğer bölgelere dağıtıyordu.

- O şekilde tamam.

B.E: Tabii çünkü film onun oluyordu ama diğerinde ancak İstanbul'daki dağıtım verebilirdi. Büyük şirketler mesela İzmir ve Adana. Adana çok önemliydi, çünkü Türkiye'deki yazlık sinemaların neredeyse altıda biri Adana'da idi.

- Domine ediyormuş Adana o dönem öyle mi?

B.E: Tabii. Adana'da şöyle yaptılar bu sefer; büyük şirketler Erman film Adana'da kendi bürosunu açtı, onunla gitmeye başladı. Bu vardı ama bunlar çok azdı. Ankara'da mesela bazı büyük şirketlerin vardı onlar yapabiliyordu. Üstelik Adana'daki işletmeler tek kişi değildi, birkaç kişiydi. Onlar istedikleri filmi alıyordu, Anadolu'da vizyona sokabiliyorlardı. Ama önce ortak oldular, o bölgenin satışını aldılar. Daha sonra da filmi finanse ederek bütün bölgede hakkını onlar aldılar.

- Bu tabii ilk zamanlar değil, bölge işletmecilerinin ortaya çıktığı zaman değil, sonraki dönem.

B.E: Sonraki dönem. Türk sinemasındaki bütün yapıma hakim oldukları dönem. Çünkü ortak oldukları veya sahip olmak istedikleri filmlerin Anadolu'daki bölge olarak, bırakın konuları, oyuncuların kimler olabileceğine bile karışıyorlardı.

- Evet aynı oyuncular farklı senaryolarla veya aynı senaryolarla ben bu filmi finanse ediyorum, yeter ki bu şekilde bir film çek diye yapımcıya sipariş veriyormuş işletmeciler.

B.E: Böyle geliyordu zaten. “Ben Türkan Şoray’lı istiyorum, Yılmaz Güney’li istiyorum veya Cüneyt Arkın’lı istiyorum, mutlaka bu oyuncular oynayacak.” Biraz abartıyorum ama abartmıyorum, söylenenleri söylüyorum “En azından 20 – 30 kişi olsun”. Yani en ince ayrıntılarına kadar.

- Senaryoya da müdahale ediyorlar.

B.E: İşletmeciler sinema sanatı ile uzak – yakın ilişkisi olmayan kişilerdi ama bir şeyi çok iyi biliyorlardı. Hangi filmlerin bölgelerinde tutacağını, o bölge hassasiyeti dediğimiz, o hassasiyetleri çok iyi biliyorlardı ve bu hassasiyetleri daha önceden fark ettikleri için bilirlerdi ki sinemada en zor şey budur. Bilemezsiniz çok

iyi bir filmin bile Anadolu’da nasıl karşılanacağını bilemezsin. Ama bölge işletmecileri bu duyarlılığa kendi bölgelerinin hassasiyetlerini bildikleri için sahiptiler.

- Tabii kendi yöresinin halkını tanıyor sonuçta.

B.E: Tabii mesela İç Anadolu bölgesi frapan diyelim, o filmleri istemezdi. Yani öpüşme, soyunma filmleri. Karadeniz bölgesi de biraz buna hassastı. Oyuncuların bırakın soyunup yatağa girmesini, öpüşmesinin bile bazı bölgelerde pek iyi karşılanmadığı bilinir. Mesela sol tandanslı filmler Erzurum ve çevresi bölgelerde hiç tutmadı. Daha çok milliyetçi ağırlıklı filmler olurdu. Anadolu dediğim gibi macera, avantür, vurdulu kırdılı filmler...Anadolu insanının duygularına hitap eden kadın, silah bu tür filmler...

- Peki şunu merak ettim Burçak bey; o zaman erotik sinema bir dönem egemen oldu, 1974’den sonra başladı her ne kadar ama, 77’den sonra zirveye çıktı. O zaman Anadolu’da o tip filmler oynar mıydı?

B.E: Tabii oynardı ama orada başka bir şey oldu. Artık işletmecilerinden inisiyatifinden de çıktı veya birtakım işletmeciler bundan yararlandı. Çünkü erotik filmler önce ‘Beş tavuk bir horoz’ Lando Buzzanca ile başlayan masum içerikli seks güldürüleri idi. Belki ailece izlenmeyecekti ama kadınların da izleneceği tarzda çekilecekti. Sonra yavaş yavaş güldürü unsuru yok olmaya başlayarak seks öne çıktı, soft porno olarak çıktı, biraz erotizm olarak çıktı. Erotizm tabii giderek artık biraz hard’a doğru geldi. İnsanlar artık daha fazlasını istemeye başladı ve doğrudan doğruya pornoya dönüştü. ‘Hard core’ dediğimiz porno filmleri. Bunları biz üçe ayırıyoruz. Bunlar kendi terminolojisini üretti. Mesela döşeme filmleri. Nedir döşeme filmleri, normal filmin arasına porno filmleri monte etmektir. Bunların adları var, döşeme diyoruz, sokuşturma diyoruz mesela Hülya Avşar’ın filmi oynuyor. Hülya sevgilisiyle öpüşüyor, yatağa giriyor. Yüzü gösterilmeden Hülya Avşar’mış gibi veya ünlü oyuncuymuş gibi, bunlar da çok rağbet görmeye başladı. Hatta birçok basın bu kurgu olayını fark edemedi. Daha sonra 50 – 60 türü ortaya çıktı. 1970’li yılların ortalarından sonra seyirci değişti. Kadınlar önce kaçtı, aileler kaçtı. Bir müddet sonra artık normal sinema seyircisi sinemadan kaçtı. Ne oldu, özellikle büyük kentlerde, ben hem büyük kentlerde hem de küçük kentlerde diyorum. Çünkü

78 – 79’da yedek subaylığımı Kars’ta yaparken, birçok sinemada normal filmler izlerken birdenbire seks sahneleri ile karşılaştığımı çok iyi hatırlıyorum. Niye, çünkü sinemada kabuk değişti. O Yeşilçam’ın vefakar seyircisi televizyona gitti. Kadın ve asla aile girmemeye başladı. Normal seyirci de girmemeye başladı. Sinemalar çoğunlukla buluş çağındaki insanların veya büyük kente göç eden varoşlarda yaşayan, büyük kentte yaşayıp buranın nimetlerinden yararlanamayan, büyük kente adapte olamayan, ama Anadolu’dan geldiği için ne köylü ne de kentli olabilen, ne geleneksel ne de çağdaş olabilen...

- Arada sıkışmış bir izleyici kitlesi vardı.

B.E: Tamamiyle sıkışan bir gençlik. Çünkü gecekondularda oturduğu vakit, büyük kentin bütün parlaklığını görüyor ama büyük kentin maddi nimetlerinden, olanaklarından yararlanmıyor, hem de büyük kente adapte olmakta zorluk çekiyor. Ne yapıyor tek adapte olduğu bu loş salonlarda film değil, filmin dışında başka ihtiyaçlarını karşılamak için giden insanlar. Sinema zaten kendi seyircisini kaybettiği zaman tümüyle bunlara yöneldi. En azından belli gençliğin gereksinimlerini burada karşılamaya başladı. Sinema burada el yordamıyla farklı bir şeyler yapmaya başladı. O dönemde çok şiddetli yazılar yazdım.

- Eleştirdiniz o dönemi.

B.E: Eleştirmek değil, feryat ettim. 16, 18 yaşından küçük çocukların bir kadını et yığını halinde, en pespaye şekilde görmesi bu çocuğun bir kadına bakış açısını ve giderek kardeşine, annesine bakış açısını değiştirebilecek kadar bir bellek altına girildiğini gördüm. Sadece o seyirciye sesleniliyordu seyircisizlikten. Mesela Beyoğlu’ndaki bir iki sinemayı söyleyeyim. Sinemanın dışında bir adam duruyordu, bir ıslık çalıyordu, kahvede duranlar sinemaya giriyordu. O sinemalarda seanslar yoktu, devamlı oynardı.

- Kimlik kontrolü yapılmıyor muydu hiçbir şekilde?

B.E: Zaten sinemaları ayakta tutmak için bu türe başvuruldu. Seans yok, hiçbir şey yok. Biz 74 – 78,79 arası seks filmleri için sinemaya gelen seyirciye lümpen diyoruz. Bu sadece kırsal kesimden kente göç etmiş kişiler değil. Bu ikilem

içinde kentte kentli olamamak, köylü olamamak... Her bölgeden gelen insanlar bir yerde toplanıyordu. Biri horon teperken diğeri çayda çıra oynayamazdı. Hepsini müşterek bir kültürde birleştirmek gerekirdi. O zaman ne oldu, geleneksel değil kent kültürü değil, başka bir kültür oldu. Bu da nedir: Arabesk. Arabesk müziğine minibüs müziği dendi. Minibüs nereyi işler; varoşları işler. Daha sonra gecekondu müziği oldu. Zaten üç tip insan çıktı orada. Birincisi; kent içinde, kentin dışlandığı, kente adapte olamamanın getirdiği olguyu kadere, yazgıya bağladı. İkincisi tamamen ekonomiyle ilgili, kaderle değil, protest gruplar ortaya çıktı. Bir başkası için seks filmlerine gelem; o dönem seks filmlerinde oynayan yıldızlara baktığımız vakit Arzu Okay, Zerrin Egeliler, Zafır Seba vs. Hepsi fizikleri çok düzgün olan, o erotizmi güçlendirecek güzel kadınlardı. Fakat onların karşısındaki erkeklere baktığımız vakit Aydemir Akbaş gibi eğri büğrü adamlardı. Hayatlarında böyle bir kadınla farklı bir ilişki, diyalog kurabilecek tarzda adamlar değildi. Bunu sinema güldürü motifiyle ortaya koymuştur. Ama bunun altında başka bir gerçek vardı. Hem kentli olamayan hem de geleneksel olamayan, hem o kültüre adapte olup hem de olamayan kişi loş salonlara gidip perdede bu eğri büğrü insanların kadınlarla özgürce arkadaş olup, onun düşlediği ama dışa vuramadığı şeyleri yaptıklarını görünce belleklerinde, duruşlarında, karakterlerinde bir çizgi çizilmeye başlandı. Madem bu eğri büğrü adamlar bu güzel kadınlarla birlikte olabiliyorlarsa ben bunlardan daha yakışıklı, daha güçlüyüm ben niye olmayayım diye düşünmeye başladı.

- Erkek seyirci özdeşleşme sağladı.

B.E: O sinemadan çıktıktan sonra bir bilet karşılığı bunları düşünmeye başladı. Kentte yürüyüşü başka oluyordu. Yani bu seks filmlerinin bütün olumsuz yanlarına karşın, kırsal kesimden kente gelen ama büyük kentteki yaşama koşullarını kaçıran bu insanlara bir cesaret de verdi. Dik durmayı da verdi. En azından onların bir umutsuzlukla bir başka yerlere kanalize edilip belki de yasadışı işlere girmesinden daha çok “bir gün ben de büyük kentin olanaklarından yararlanırım” gibi bir umudu da verdi. Onun için seks filmlerini böyle de ele almak lazım. Zaten bunun arkasındaki mantık da belki böyleydi. Çünkü 74 ile 78’de seks filmlerinin Türk sinemasında var olduğu dönemde Türkiye’de en tutucu siyasal iktidar vardı: Milli cephe iktidarı.

- O filmlere neden sansür uygulanmadı peki?

B.E: O filmlere sansür uygulanmadı çünkü bunları sansüre gönderdikleri vakit bir başka senaryolar gönderiliyordu. Daha sonra araya bu filmleri monte ediyorlardı.

- Parça konulmamış şeklini mi gönderiyorlardı o zaman kurula?

B.E: Tabii tabii normal film. Bir sansür için senaryolar yazılıyordu, bir de gerçek senaryolar vardı. Hele o seks filmlerinin çoğu korsan çıkıyordu. Sansürden normal bir film gönderiyorlardı. Diğer filmlere gelince, sinemada gösterilme olanağı olmayan filmler, bu ayaklara girebilmesi için. Seks filmleri, arabesk, vurdulu kırdılı filmler. Yapılan normal filmler de ne oldu, toplumsal içerikli, sol tandanslı filmler yapılmaya başlandı. Çünkü melodramı izleyen sinemanın gerçek seyircisi 1974'den sonra eve kapandı, onları kimse dışarı çıkaramadı. Yeşilçam'ı bıraktıkları andan itibaren televizyondaki Yeşilçam'a girdiler, dizilere girdiler. Sinema seyircisiz kaldı. Yeni bir seyirci nasıl bulabilir, genç kuşaktan bulabilir. Sol tandanslı, toplumsal içerikli filmler yapılmaya başlandı mı, tabii sansür de devreye giriyor. Yani kendiliğinden çıkmadı, hep koşullar, dönemler belirledi. O zaman sinema başka bir şeye geçti; önce küçük burjuva bunalımları Fransız yeni dalgasından esinlenen. Tutmadı. Çünkü Anadolu yönetmen küçük burjuva filmi çekiyor. Adam burjuva değil ki, burjuvanın dertlerini sorunlarını bilsin. Gençlik ne yapacağını bilmiyor. Toplumsal içerikli filmlere biraz merak sardı fakat onlar da sansürle bıçak gibi kesilince... Zaten 74'den sonra 1974 ile 1978 arasına 'Karanlık Dönem' veya 'Yitik Yıllar' deriz.

- Seks filmlerinde denetim yok, hiçbir şey yok.

B.E: Polis basıyor, ertesi gün yine oynatılıyor. Sinemayı kapatıyor, başka film oynatıyor. Ama diğer devrimci filmler normal bir prosedür izliyordu, sansüre gidiyordu, sansürden çıkıyordu, yasaklanıyordu. En önemli tarafı bu seks filmlerinin Türkiye Cumhuriyet'inin çok partili döneme geçtikten sonraki en tutucu siyasal iktidar zamanında ortaya çıkmış olmasıdır. Bu büyük bir çelişkidir. Bir paradokstur.

Evet iç göç olgusu vardı, konjonktür eksikliği vardı ama yine de başka bir nedeni vardı. Sanki sihirli bir el bu filmleri oynatmak istiyordu.

- Burçak bey o dönem çok etkili olduğunu biliyoruz, konuştuk. Bir de, senet kırma işlemleri var. Çek, senet, bono... Bunlar sistemin içerisinde nasıl yer alıyordu? Tefecilerin etkin olması söz konusu, en çok da Ferdinand Manukyan'ın ismi geçiyor.

B.E: Manukyan bunların içerisinde belki en çok sivrileni ve para kazananıdır. Tefecilik şudur; Türk sinemasında 'cash' para dönmüyor. Ne yapıyor işletmeci; filmi satın almak için bono veriyor. Bir ay ile bir yıl içerisinde vadesi olan bonolar veriyor. Yapımcıya işletmeci diyor ki; "Ben nasıl olsa filmi satın alıp bölgede oynatacağım, o parayı sana önceden göndereyim, sana bono vereyim." Yapımcının elinde bono doluyor. Yapımcı da yönetmene, oyunculara bonoları veriyor. Oyuncular bonoları alıyor ama, bir yıllık, altı aylık bono... Çoğunlukla aynı yapımcının alt katta bir de tefecisi var. "Dışarıda kırdırma, onlar %40'dan kıracaklar, ben %30'dan kırarım" diyor. %30 cash verip gidiyor. Bu öyle bir hale geliyor ki artık %50'ye kadar çıkıyor. Çünkü cash para yok.

- Yarısı gitmiş oluyor.

B.E: Üstelik bu bonoların çoğunluğunu işletmeciler veriyor. Fakat her işletmeci Adana işletmecisi veya Kayseri işletmecisi gibi sağlam işletmeciler değil. Güvenilmezi de var, iflas ettiği vakit ellerinde kalıyor. O yüzden, herkes garantiye almak için önceden kırdırıyorlar. Hem cash para için, hem de güvenmedikleri için. En ünlü star bile diyor ki; "Evet çok para kazandım ama bonolar da elimde kaldı." Ancak Türkan hanıma belki bono veriyorlar, verdiler mi bir aylık bono veriyorlar. Ama diğerine altı, yedi, sekiz aylık bono veriyorlar. Ve bonoyu kırdırmak zorunda kalıyorlar. Her firmanın altında kendi adamları bonoları kırıyor. Yani bir cep veriyor, öbür cepten alıyor. Bir de piyasada esas önemli bono kırıcıları var. Manukyan bunların başında geliyor. O hangi senetlerin sağlam, hangilerinin sağlam olmadığını biliyor ve cash para onda. Fakat öylesine çok bono kırıyor ki, bazen bonoları kırıp da parasını alamadığı vakit, filmleri almaya başlıyor. Ve Manukyan Türk sinemasının en büyük yapımcılarından biri oluyor. Elinde film var, bunları işletmeye başlıyor. Film elinde çoğalıyor Manukyan işletmecilik de yapıyor.

- Zincirleme bir sistem...

B.E: Zincirleme bir sistem tabii. Ama bunun adı tefecilik. Yapımcı buna razı, diğeri razı. Mesela ünlü oyuncular senedi alırken kapıda o şirkette çalışan adam. Bonoyu alıp tekrar öbürüne veriyor. Böyle bir sistem. Sizinle 100 liraya anlaşmışsa siz 60'a mal oluyorsunuz ona. Bu sistemde Anadolu işletmecilerinden garanti para geliyor, yapımcı güven altına alıyor. Burada yapımcıların şöyle bir durumu var; film yaparken sermayenin yarısını işletmecilerden alıp bitiriyor. Zaten ayak sistemine dahil ise, sinemalar da hazır... Murat Soydan'ın dediği bir söz; "Yapımcılar kepçeyle götürdü, bize kaşıkla verdiler" diyor. Türk sinemasının zaten çağdaş düzeye erişememesinin tek nedeni de, yapımcıların sinemadan kazandıkları artı değer karı sinemaya geri döndürmeyip han, apartman ve diğer kurumlara vermesidir. Sinema bunun için geri kaldı. Film çok çekiliyor diyoruz, film bir talep olarak çok çekilmiyordu. Bir de amortisman filmleri vardı. Mesela, bir yapımcı iki tane büyük film çekiyor. Bu filmleri piyasaya sürdü, iyi seyirci geldi, yıl sonunda bunun vergisini vermek zorunda. Vergisini vermiyor, hemen yıl sonuna bir ay içinde 3 – 4 tane amortisman filmi çekiyor, ziyanda gösteriyor. Dolayısı ile film sayısı birdenbire üçe katlanıyor. İkinci yıl ne oluyor, bu tıpkı şunun gibi bir şey; kredi kartımdan harcıyorum, borç geldi mi ikinci kredi kartımla ödüyorum, sonra üçüncü kartımla derken dördüncü kartta batıyoruz. O zaman da bir yolunu buldu sinema. Diyelim ki Güven film battı. Özgüven film gibi bir şirket kuruyor, yine başlıyor. Yani Türk sinemasındaki film sayısının çoğalmasının nedenlerinden birisi de, yıl sonunda yapılan vergiden kaçmak için yapılan amortisman filmleridir. Bu amortisman filmlerinin tümünü de ayrıyeten yapımcı yapıyordu. Tümü de işletmecilerinrettiği, satın aldığı filmler. Ve tümü de merkezi sinemalarda değil de, taşra sinemalarında gösterilen filmler. Yapımcı çift taraflı işin yolunu buldu. Tabii ki bu filmler ucuza geldiği için işletmeci de bundan memnundu. Öbür filmi 10 liraya alacağıma, bunu 5 liraya alırım, ben kazanırım diyordu. Yani bir dönemden sonra Türk sinemasının her şeyi işletmecinin elindeydi. Sermaye onundu, çünkü risk yok filmi alıyor. Bazen filmi tümüyle satın aldığı vakit bir şekilde yine kurtarabiliyor. Sinemayı idare ediyor, kimin nerede nasıl oynayacağını hangi türde olabileceğini tespit etme aşamasına kadar geldi. Türk sinemasının düşüşü de böyle başladı işte.

- Her tür yetki işletmecinin eline geçince düşüş de başladı diyorsunuz.

B.E: Siz yapımcısınız film çeviriyorsunuz. Ben diyorum ki size, kaç mal oluyor? 100 lira. Ben 90 lira veriyorum Adana işletmesini bana satın diyorum. Siz hayır mı diyeceksiniz, daha filminizi çekmeden kara geçiyorsunuz. İşletmecilerin cash parası, sinemayı ayakta tutan da o.



Bülent Kayabaş

Yeşilçam sinemasının günümüze dair yansımalarını konuştuğumuz tiyatro ve sinema oyuncusu Bülent Kayabaş'la 24.05.2011'de yaptığımız çekimi aktarıyoruz.

- Siz “Utanç” filmiyle sinemaya başladınız. Sonra sayamayacağımız kadar filmde oynadınız.

Bülent Kayabaş: Akün ve Erler film o aralar 10 – 15 film çekiyor. Sami Hazinses, Cevat Kurtuluş, Mürüvvet Sim, Necdet Tosun onun kadrosu gibidir. Türker abi tuttuğu zaman her filmde oynatır. Öyle bir döngüde hepsinde oynuyorsun, ne olursa.

- Ama çok da güzel bir kadroymuş.

B.K: Tabii çok değerli bir kadroydu, değerli insanlar da vardı. Erman'ın Mis sokağın arkasında sabahları 10 –15 minibüs hareket ederdi.

- Film setlerine hareket ederlerdi.

B.K: Tabii o kadar yoğun günlerini yaşadık sinemanın. O Yeşilçam dedikleri şey var ya, Yeşilçam çok şey getirmiştir bu ülkeye. Mesela Atıf Yılmaz çok yenilikçi bir insandı.

- Sizin sinema yaşamınıza paralel diziler de geldi.

B.K: Bir gerçek var, bu diziler olmasa çoğumuz tam deyiimiyle açtık. Çünkü Yeşilçam'da film sektöründe film sayısı azalmaya başladı. Arz –talep derken, sinemalar kapanmaya başladı, aile çıkmamaya başladı. Ya da benim de içinde bulunduğum seks komedi türündeki filmlerin dahli vardır bunda. Bu sefer televizyon kanalları açılmaya başlanınca... Şimdi çıkın bakın kameraman, montajcılar, stüdyolar, dublaj stüdyoları, bunlar çok önemli. Aktörler, oyuncular duyduğum paralar var. Ben söylüyorum tiyatrodan para falan kazanılmaz. O bir güzelliğin devamını getirmek için yapılır, o bir keyiftir. Ben orada beyazlanıyorum, aklanıyorum. Onun için, o film sayıları azaldığı için...

- Sektör bir darboğaza girdi.

B.K: Gelemiyordu, seyirci de gelmiyordu. Televizyon başladığı zaman millet evden çıkmamaya başladı, sinemaya gitmemeye başladı. Nasıl olacak, yapımcılar para yatırmamaya, film çekmemeye başladılar. Çünkü geri dönmüyor ki. Maliyetler çok arttığı için büyük paralar bunlar, insanlar yatıramıyordu. O arada televizyon ve kanallar imdada yetişti. Okuldan mezun olan gençlerimiz senaryo üzerine, kamera üzerine, ışık üzerine, montaj üzerine çalıştılar.

- İletişim fakülteleri de çok açıldı.

B.K: Açıldı ve böyle yaygın bir yelpaze haline geldi. Televizyon sektörü büyük bir sektör haline geldi.

Ediz Hun

Oyuncu Ediz Hun ile 06.02.2017 tarihinde bölge işletmelerine dair yaptığımız görüşmeyi aktarıyoruz.

- O dönem çalışan bir aktör olarak sinemanın ekonomisine etki eden bölge işletmeleri için ne söylemek istersiniz?

Ediz Hun: Evet bölge işletmecileri vardı o dönem. Onun öncesinde şunu söylemek isterim. Starlara dayalı bir sinema vardı. Nereye bakacağını, nasıl duracağını bilen. Çok hızlı çekilmek zorundaydı ve yaşayarak oynardınız. Şimdi star sistemi yok. O zamanlar bize senaryolar verilirdi, başı sonu belli. Şimdi yönetmen sineması var. Bir diziye başlıyorsun, karşısındaki diziye göre kaderin belirleniyor. Bölge işletmecileri ise derdi ki; ben Cüneyt Arkın'lı Yılmaz Güney'li film istiyorum. Doğu Anadolu bölgesinde Erzurum'da örneğin. Prodüktör o Ayhan'ı, o Cüneyt'i, o Fatma'yı isterdi. Sistem bu şekilde işlerdi.

Not: Bu görüşmenin kaydı alınmamıştır.

Engin Ayça

Yönetmen ve senarist Engin Ayça ile film sanayii ve star sistemi üzerine konuştuğumuz 08.03.2011 tarihli çekimi aktarıyoruz.

- Engin bey, 1960 sonrası dönem Yeşilçam sineması olarak adlandırılıyordu. O dönem yapımcılar filmlerini kendileri finanse etmek durumunda kalıyorlardı. Bazı yapımcılar destek aldıklarını belirtmişlerdi. Siz istediğiniz bütçeyi elde etseydiniz ne tür filmler çekmek isterdiniz veya belgeseller?

Engin Ayça: Benim yaptığım filmler ve belgeseller için bir bütçeye gereksinmem olmadı. Bir şekilde kendi olanaklarımla hallediyorum. Benim yaptıkların için öyle bir sorun, bir bütçe sorunu yok. Ama diğer filmler için bir bütçe gerekiyor. Ben ne yapmak istiyorsam yaptığım kanısındayım.

- Belki daha çok film çekerdiniz.

E.A: Tabii ki, ama parasal bir boyut olmadı. Şimdi, Yeşilçam'ın kendi finans kaynakları vardı. Yeşilçam'ın kendi finans kaynakları bitince veya Yeşilçam dönemi bir sistem olarak kalmayınca bunun dışında film yapma durumu söz konusu oldu. O zamanlar yönetmenlerin para bulmaları sorunu vardı. Çünkü Yeşilçam'ı besleyen kaynak seyirci kaynağı idi. Şimdi seyirci 70'lerde televizyon ve başka faktörlerle sinemadan uzaklaşınca,

- Aile ve kadın seyirci özellikle sinemadan uzaklaştı.

E.A: Uzaklaştı, onun yerini evlerde televizyon yayıncılığı aldı ve insanlar evlerinde seyretmeye başladılar. Dolayısı ile sinema salonlarına gitmiyorlardı. Sinema salonlarına gitmeyince 3000 civarında olan sinema salonu 300'lere indi. Seyirci finansman olduğunda bölge işletmeleri seyirci adına ön ödemeyi yapıyorlar. O boyutlar kalmadı. Kalmayınca, bir şekilde paralar bulup seyirci karşısına çıkartmak gerekiyordu. Bu yapıldı. Çünkü Yeşilçam'ın belli bir sinema anlayışı vardı. O sinema anlayışına göre bir sistem kurulmuştu ve seyirci de o anlayışın filmlerini istiyordu.

- Oraya gelmek istiyorum. Bölge işletmecilikleri çeşitli yerlerde mesela Adana bölgesi, Samsun bölgesi, İç Anadolu bölgesi; hep onların talepleri doğrultusunda mı filmler çekiliyordu ve hep aynı oyuncularla, star sistemi doğrultusunda, tabii az sonra star sistemine de geleceğiz. Bölge işletmeleri mi tamamen bu çarkı döndürüyordu?

E.A: Şöyle diyelim, bölge işletmeleri öncesi 1950’ler, bölge işletmeleri 1962 – 1963’de falan sisteme dahil olmuştur. Onun öncesi dönemde filmler tefecilerin paralarıyla yapılıyordu. Yani borç paralarla yapılıyordu. Ve bir çeşit gizli finansör denir, tefeci Manukyan, Yeşilçam’ın asıl finansörü odur denir. Dolayısı ile tefeciden para faiziyle alınıyor. Faizle alınan paranın uzun süre içinde ödenmemesi, bir an önce paranın geri dönüp kapatılması gerekiyor.

- Dolayısı ile çekleri kırdırma yoluna gidiyorlarmış.

E.A: O ayrı, insanların kendi ihtiyacına göre.

- Sonuçta film yapmak için tekrar paraya ihtiyaç var.

E.A: Yapımcı alıyor parayı, çekleri, bonoları dağıtan yapımcı, tefeci değil. Tefeciden parayı alıyor yapımcı. Sonuçta ham film artık ne gerekiyorsa yapması gereken nakit harcamaları yapıyor. Belki orada da bono veriyor. Ama oyuncuya, yönetmene ve diğerlerine belki biraz avansla bono olarak veriyor. Filmin bir an önce çekilmesi, seyircinin karşısına gitmesi ve bir an önce paranın geri gelmesi gerekiyor. Ne kadar çabuk gelirse o kadar olumlu bir yatırım yapılmış oluyor. Dolayısı ile çabuk çekip çabuk seyirciye götürüp paranın geri dönmesi gerekiyor. Filmlerin seyirciden geri dönmemesi, seyircinin en geniş şekilde filmi izlemesi gerekiyor. Filmlerin kısa sürede çekilmesi gerekir. Böyle bir işlerin olduğu yerde, ne olacağı belli olmayan projelere yapımcılar para yatırmaz. Zaten para yok. Kumar oynayamazsınız, kaybetme ihtimaliniz daha yüksektir. Kaybettiğinizde bir daha geri gelemesiniz, toparlayamazsınız. Devamlı garantiye oynamak zorundasınız. Yeşilçam yapımcılarının böyle maceraya atılacak,

- Lüksü yoktu.

E.A: Evet, lüksü yoktu. O yüzden devamlı garantiye oynandı.

- Seyircinin ilgisini toplayan aynı senaryolarla..

E.A: Tabii ki eğer tutuyorsa benzerini yapıyor, o da tutuyorsa bir daha yapıyor. Oyuncuyu değiştiriyor, kadını erkek yapıyor erkeği kadın. Böyle çevire çevire çekiyor. Bundan kimse şikayetçi değil, seyirci de şikayetçi değil. Seyirciyi bildiği konuyu bir daha seyrediyor... Böyle kurulmuş bir sistem vardı. Daha önce seyircilerin tepkilerini yapımcılar bir şekilde alıyorlardı ama daha sonra bunların yerine bölge işletmeleri gelince, bölge işletmeleri bölgelerinin seyircisinin istekleri doğrultusunda İstanbul'a Yeşilçam'a siparişte bulunuyorlardı.

- Sonuç olarak filmler tutuyordu.

E.A: Yani halk onu istiyorsa, istediği şey yapılıncı kimin ne itirazı olabilir. Bütün itiraz entelektüellerden geliyordu. O entelektüeller ise Türk sinemasıyla hiçbir zaman ilgilenmiyorlardı. Bugün bile ilgilendiklerini sanmıyorum. Onlar Yeşilçam filmlerini kötü buldukları için yabancı filmleri tercih ediyorlardı. Yeşilçam filmleriyle ilgilenmediler. Şimdilerde nostaljik olarak takılıyorlar ama anlamaya, çözmeye yönelik bir çaba yok maalesef.

- Star sisteminden söz edeceğiz demiştik. Sizce star sisteminin Türk sinemasına yansımaları nasıl olmuştur?

E.A: Şimdi deyimleri yerine oturtmak gerekiyor. Ben televizyon veya sinema konusundaki kullandığımız deyimlerin birçoğunun aslında bizim sinemamız için ya da Türkiye'deki durum için uygun deyimler olmadığı kanısındayım. Çünkü biz bu deyimlerin hepsini sinema bilgisi olarak Batı'dan alıyoruz. Bizdeki şeyleri de aynı etiketle yapmaya çalışıyoruz. Dolayısı ile Türkan Şoray star deniyor, bana göre star değil. Çünkü star başka bir şey. Demin sanayi dedik, Türk sineması bir sanayi olamaz. Türkiye bir sanayi toplumunu ki, Türk sineması sanayi olsun. Yani sanayisi olmayan bir toplumda sinema sanayisi olur mu?

- Film sanayii de ortaya çıkamaz diyorsunuz.

E.A: Sanayi meselesi sadece mekanik, kamera yapmak imal etmek meselesi değil. Bugün Amerika da kamera yapmak zorunda değil, Japonya yapıyorsa basar

parayı kamerayı alır. Sanayi denilen olay belli bir örgütlenme. Yapım örgütlenmesi, dağıtım örgütlenmesi, salon örgütlenmesi ve sinemanın tasarlanması olayı.

- Hepsi bir bütün.

E.A: Bütün, kurulmuş bir sistem bu. Böyle bir durumun olmadığı yerde sanayi olmuş olmamışın sözü edilmez. Yani Batı'da sanayi olmuş da sinema ne olmuş, bizde olmamış da ne olmuş... Bugüne kadar yapılan Türk filmlerinin sayısı 6000'in üzerinde. Sanayisi olmayan bir sinema ama 6000'in üzerinde film çekilmiş, sanayisi olan Fransa bu kadar çekmemiş. Bu deyimler yanlış deyimler. Bizimkinin kendi sistemi var, kendi sistemine göre kendi isimlerini bulmak zorundayız. Sanayi kendine göre mal üretiyor, film tasarlıyor ve film pazarlıyor, belli bir pazara göre, seyirciye göre. Seyirciyi belirliyor, seyirciyi yönlendiriyor. Sanayi deyince içine bunlar giriyor; reklam giriyor tanıtım giriyor propaganda giriyor. Bir sürü şey giriyor, yayını giriyor, yan ürünleri giriyor. Sanayi böyle bir sanayi, sinema sanayi. Biz de böyle bir olay söz konusu değil. Bizdeki olay başka bir olay. Dolayısı ile bu başka olayı açıklamak için deyimleri de farklı olmalı. Batı sineması sanayi olarak star üretiyor, starı pazarlıyor.

- Biz de de Amerikan sinemasından alıntı bir sözcük diyorsunuz star sistemi için...

E.A: Batıdan da o bir şekilde nereden geldi belki Amerika'dan kaynaklanıyor star sistemi çünkü Amerika'da star sistemi var.

- Hollywood'dan gelme...

E.A: Ona göre Hollywood star yaratıyor ve star pazarlıyor. Oyunları star yapıyor ve oyuncularla yapılmış filmleri oyuncuları koç başı gibi kullanıp pazarlıyor. Bizdeki olayda böyle bir sistem Türkan Şoray'ı yaratmadı, Türkan Şoray'ı seyirci istedi. Batı'daki seyirci ben şu oyuncunun filmini istiyorum, ondan yap demiyor. Bizim seyircimiz oyuncuyu seçiyor ve bundan film istiyorum diyor. İşletme diyor ki, bana Türkan hanımın filmini yap diyor.

- Evet, talep o yönde geliyor.

E.A: Yılmaz Güney, Kadir İnanır istiyorum diyor. Niye onları istiyor olayı da açıklanması gereken bir şey. Dolayısı ile halk niye onları istedi, sinemaya çok oyuncu geldi, kadınlarda da geldi, erkeklerde de geldi. Bunların anlaşılması gerekiyor. Onun için bizdeki Yeşilçam olayının anlaşılması mutlak gerekiyor bazı şeyleri doğru anlamak ve açıklayabilmek için. 50'lerle birlikte sinema seyircisine yeni bir sinema seyircisi kitlesi katıldı. Ve bu yeni katılan seyirci daha önce sinemayı görmemişti. Çünkü bu kitle bir taraftan göç, bir taraftan da elektriğin yaygınlaşmasıyla sinema Anadolu'ya açıldı. İki taraflı olarak sinema kırsal insana açıldı. Bu insanlar daha önce sinemayı biliyordu ama film seyretmemişti. İlk kez film seyretmeye başladılar ve tercihlerini Türk filmlerinden dolayı yaptılar.

- Tabii ki Türk sinema seyircisi Türk filmlerini istedi.

E.A: Ama daha evvel 10 film çekilirken şimdi 50 film çekilecek. Kim çekecek, nasıl çekilecek? Ama çekildi.

- Hatta bir yılda 300 film çekildiği bile oldu yetmişli yıllarda.

E.A: Oraya kadar gelmişti, ama 50'lerde daha kimse bir şey bilmiyor ki, 50'lerin başında. Dolayısı ile bu işler öğrenerek yapıldı. Bu seyircinin hayatına yön veren bir kültür çevresi var; geleneksel sözlü kültür. Ki bu kitle, bu geleneksel sözlü kültürle yaşıyor, yüzyıllar binyıllardan beri. Bu sözlü kültür onu yönlendiriyor. Türk sinemasındaki Türkan Şoray halk kahramanıdır.

- Kahramanlar sineması zaten.

E.A: Halkın içindeki tiplere uyan insanlardır. Sistemin ürettiği, yarattığı tipler değildir. Birtakım oyuncular tipiyle gelmiştir, fakat karşılığı seyircide yoksa sinemada kalamamıştır. Dolayısı ile bütün bu tiplerin karşılığını kültürün içinde ve toplumun içinde yaşamak, bulmak zorundayız. Onun için star değil bunlar halk kahramanı.

Engin Çağlar

Yeşilçam'ın jön isimlerinden Engin Çağlar'la 03.05.2011 tarihinde yaptığımız çekimde bölge işletmelerinin Türk sinemasına etkilerine dair tespitleri olmuştu.

- Engin bey, o zaman şöyle bir ayırım var mıydı, belirli yönetmenler belirli yapımcılarla mı çalışıyordu Türk sinemasında?

Engin Çağlar: Bütün sinemaya seyirciyi başrol oyuncularını çeker. Seyirci kapiya gelince afişe bakar, kimin filmi, bu akşam sinemaya gidelim derler. Kimin filmi var demek kadın oyuncu ve erkek oyuncu kim demek.

- Esas oğlan ile esas kız kim

E.Ç: Ona göre herkesin sevdiği birileri vardır baş oyuncu, onları görmek için giderler zaten Amerikan sinemasından da gelen usul bu. Bütün dünya çapındaki starlarla firmalar kendileri uzun süreli mukaveleler yapıyorlar ve oyuncuların üzerinde yatırım yaparak onları meşhur ediyorlar. Filmleri ile basın yolu ile. Aynı paralelde Türkiye'deki sinema ve dünyadaki öbür ülkelerin de sineması aynı şekilde. Önce firmalarla çalışacaksın, o firmalarla aran iyi olacak ki, bir film bittikten üç ay beş ay sonra seni yine istesin. Bir e, o arada basın magazinde popülariteni genişleteceksin.

- Tanıtım o şekilde sağlanıyor tabii.

E.Ç: Ki filme geldiği zaman Türkiye çapında bizim zamanımızda bölgeler var; İzmir Ege bölgesi, Adana, Karadeniz bölgesi...

- Bölge işletmecilerinin verdiği kararlar doğrultusunda filmler de çekiliyordu.

E.Ç: Onlar da diyor ki, bu çocuk yeni geldi, bunun filmi iyi gitti, aman bununla film hazırlayın bu sene diye. Ben alıyorum tüyoları.

- Engin bey bölge işletmecileri de halkın isteği doğrultusunda yapıyordu değil mi bu ayarlamaları?

E.Ç: Gayet tabii. Bölge işletmecisi Adana bölgesi mesela, 27 il Adana işletmesinin içinde. Her ile filmini gönderiyor. Önce şehir merkezinde, sonra kazalarda, kasabalarda. Yaz olunca da köye kadar bahçe sinemalarında oynuyor film. Ve genel hasılatlardan haberi var. Bakıyor hangi film iş yaptı, şu oyuncuların işi iyi gitti. Geldiği zaman İstanbul'a, yapımcılar İstanbul'da tabii genelde, hepsi burada kümelenmiş. Burada diyor ki, “ Ben Engin Çağlar'ın filminden iyi netice aldım, Engin'le Hülya Koçyiğit'i oynat, Engin'le Türkan Şoray'ı oynat” diye bir şey var bölge işletmelerinden gelen. Çünkü parayı onlarpeşin ödüyorlar senetlerle. Zaman gelince de sattıkları yani sinemaların sattıkları biletlerle halkın parasıyla dönerek geldiği için, yani halka hitap eden bir sinema olduğu için, halkın beğenisini kazanan oyuncuların filmciliğe devam etme şansı var. İki filmin iş yapmadı mı, soruyor o kim bırak onu diyor.

- Bir süre dinlensin diyor.

E.Ç: Bir süre dinlensin demek, o bir daha kolay kolay çalışamayacak demektir.

- Star sinemasına dair neler söylemek istersiniz?

E.Ç: Türk filmini, Ayhan Işık'ı, Eşref Kolçak'ı, Orhan Günşiray'ı seyre diyorsun ama, esas hocalar Amerikan sinemasından geliyor. Clark Gable da “Rüzgar Gibi Geçti”de adam bir bakıyor kaşını kaldırıyor, baktığı zaman, bakıyorum etrafıma kadınların içi gidiyor. Demek ki öyle bakmak lazım. Burt Lancaster'ı seyre diyorum, üçgen güzel vücutlu, “Trapez”i var, “Kara Korsan” var, “Alcatraz Kuşçusu” var, saçları böyle bir sallayıp gülüyor otuz iki dişi çıkıyor. Otuz iki dişi çıkınca kadınlar seviyor. Ben filmlerde çok gülerim. Bunları hep öğrenmek lazım. Sinema, oyunculuğun sonu yok.

- Engin bey siz 1974'e kadar film çektiniz sonrasında tabii sinemada durgunluk dönemi başladı, seks filmleri furyası başladı. Siz de sinemaya ara vermek durumunda kaldınız birçok meslektaşınız gibi. Aslında bazı meslektaşlarınız, bazı oyuncular sahneye çıktı o dönemde. Siz çıkmadınız. Neden acaba, tercih mi etmediniz?

E.Ç: 74'e kadar çok güzel geldi işler ama, 74'de ve öncesinde askeri darbe sonrası gelen bir boşluk var. Sokağa çıkmak biraz zor akşamları. Bir de ekonomik darboğaza girmiş Türkiye. Ailenin beş altı kişinin aynı akşam gidip sinemada film seyretmesi, haftada iki film seyretmesi ekonomik açıdan da zor. Bir de tabii televizyon geldi Türk halkının evine. 1974 siyah – beyaz televizyonun dağılmaya ve çok yaygınlaşmaya başladığı bir tarihtir. İnsanlara kolay geldi, zaten evden çıkmak zor, ekonomik durum da iyi değil. Evde de var bir sinema, düğmeye basarsa birini seyretme imkanı var. Buna karşılık film yapımcıları tedbir alalım dediler, ne yapalım insanları sinemaya çekmek için. Televizyonun veremeyeceği, evlerde seyredilemeyen evlere girmesi mümkün olmayan tarzda filmler yapılmaya başlandı. Burada seks filmleri ve sonra onun da dozu artmaya başladı. O dönemde mesela film sayısı olarak çok gibi gelir ama o filmlerin çoğu bu tarz seks filmleri olduğu için, normal kadın seyirci ve aile seyircisini sinemaya çekecek filmlerin sayısı çok azdır. Onun yerine ben o tarz filmlerde çalışmayacağım için benim gibi bir sürü arkadaşım, tüm kadın ve erkek oyuncular, sinemadan elimizi ayağımızı çektik. Bizim yerimize o tarz filmler için birtakım tiyatrodan gelen ikinci üçüncü derecede olan, kimisinin nerden geldiği belli olmayan birtakım gençler ve birtakım yerlerde çalışan kadınları buldular ve onları oyuncu olarak oynattılar. Bir dönem öyle geldi 1980 senesine kadar.

- 80 senesindeki askeri darbeyle o tarz filmler tamamen son buldu?

E.Ç: Ortadan kalktı, sinemalara baskınlar yapıldı, el kondu, onların yapımı ortadan kalktı.

Jak Şalom

1965 – 1972 yılları arasında Sinematek'te çalışmış olan Jak Şalom yönetmen yardımcılığı yaptı, Yeni Sinema dergisinde yazılar yazdı, film eleştirilerinde bulundu. Jak Şalom ile 15.09. 2016 tarihinde bölge işletmelerinin ortaya çıkışını ve ekonomik yapıyı nasıl etkilediği hakkında konuştuk.

- Siz Sinematek'te yedi yıl boyunca sinema yazarı Onat Kutlar'ın yardımcılığını yaptınız. Bölge işletmelerinin etkin olduğu yıllar bunlar. Bize ortaya çıkış nedenlerini anlatır mısınız?

Jak Şalom: Sinema en baştan beri bir endüstri olmaya özen göstermişti. Sinema bir endüstri olunca, bir sermaye birikimi ile çalışan işveren öbür alanlar gibi bir üretim yapar. Bu Amerika'da böyle olmuştur, Avrupa'da böyle olmuştur. Çok erken yıllarda örneğin Paramount, Fox, MGM, United Artists gibi Fransa'da Pathe, Gaumont gibi şirketler bu sermaye birikiminin örnekleridir. Hatta bu şirketler sadece film yapmakla yetinmemişlerdir, kurdukları sinema ağlarında bu filmleri göstermişlerdir. Yani üretimden tüketime kadar olan tüm aşamaları kontrol altına alabilmişlerdir. Türkiye'de böyle bir sermaye birikimi olmamıştır. 1940'lı yıllarda İpekçi kardeşlerin hem stüdyo sahibi, hem yapımcı olarak çalışmalarına rağmen, kontrol ettikleri sinemalar birkaç taneden öteye gitmemiştir. Bu durumda film yapımcıları sermayesiz film yapma yoluna gitmişlerdir.

- Hangi yıllardan itibaren?

J.Ş: Birkaç örnek dışında her zaman. Dolayısı ile sermaye olmadığı için bir filmi çevirmek için gerekli olan para, örneğin bir bankadan sağlanabilirdi. Devletin bu konudaki bir katkısı söz konusu olabilirdi. İkisi de yoktu. Bu yüzden çarpık bir yapılanmaya gidildi. İzleyicilerin bilet paraları önce sinemalarda, oradan bölge işletmecilerine, oradan da yapımcılara doğru ters bir mantıkla, sözüm ona bir sermaye oluşturmak için kullanıldı. Eğer gerçek bir sermaye ve sermaye sahipleri olmuş olsa idi, hiç kimse bu sermaye sahiplerinin haklarını inkar edecek durumda olamazdı.

- Doğru.

J.Ş: Yürürlükteki ters mantıkla bu kez filmlerin gerçek sahiplerinin izleyiciler olduğu sonucuna varılabilir. Ancak tabiidir ki, seyircilerin izledikleri filmlerin kariyerlerinden en ufak bir çıkarları olmamıştır. Özetle söz sahibi halka gişe hasılatlarını ellerinde toplayan bölge işletmecileri olduğu için film projelerini de onlar sonuçlandırıyor. Örneğin bir bölgede Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Fatma Girik gibi bir kadın oyuncu star statüsüne sahip olduğu için onun oynaması şartıyla, belirli bir miktar para avans yani bir çeşit kredi olarak veriliyordu. Hiç şüphesiz bu paranın filmin gişe hasılatıyla geri ödeneceği ve hatta kara geçileceği varsayılıyordu.

- Genelde de böyle oluyordu sanırım.

J.Ş: Hep öyle oluyordu. Sermaye yok ki. Bir anlamda yapımcı, bölge işletmecisinin “işçisi” konumunda idi. Bu sermayesiz sistemde, filmlerde çalışan herkesin eline para değil, borç senetleri veriliyordu.

- Oyuncular dışında tüm çalışanlara da mı senet veriliyordu?

J.Ş: En az ücret alanlar dışında. Bu borç senetleri daha film setinde bulunan bir tefeci tarafından değerinin çok altında kırılıyordu. Bu yüzden çok çalışmış olmakla birlikte, çok sayıda oyuncu yaşlılıklarında parasızlık çekmektedirler. Bu sömürü düzeni ancak buna yaramıştır.

- Peki tam anlamıyla bölge işletmeleri ne zaman etkili olmaya başladı?

J.Ş: 1960’lı yıllarda başladı. Altmışlı yıllardan itibaren Türkiye’de çevrilen film sayısı artmaya başladı. Özellikle Anadolu’da açılan yeni sinemalarla sayısal açıdan gerçek bir izleyici kitlesine ulaşıldı. Bu sayede bölge işletmecilerinin gücü her yıl biraz daha arttı. Ve seyircilerin istedikleri filmlerin sözcüleri olduklarını iddia eden bu işletmeciler çevrilen filmlerin kalitelerinin her yıl biraz daha düşmesine sebep oldular. Televizyonun da ortaya çıkması ve izleyicilerin de sinemada hep aynı hikayeyi gördüğünü fark etmesi seyirci sayısını azalttı. Seks ve şiddet filmleri dışında filmler yapılmaz oldu. Bu filmler de seksenli yılların sonunda Yeşilçam’ın büsbütün çöküşüne neden oldu. Yeşilçam’da başka ülkelerde olduğu gibi bir sermaye olmuş olsa idi; yapımcıların iyi iş yapan filmleri her yerde olduğu gibi daha az iş yapan, ama sanat kalitesi yüksek olan filmleri dengeleyebileceklerine şahit

olabilecektik. Fransa’da Jean Luc Godard’ın filmleri hiçbir zaman çok iş yapmamasına rağmen bugün 80 yaşını aşmış olan yönetmen hala film yapmaya devam etmektedir. Bugün bile sinemamızın bir öz sermayesi yoktur. Uluslararası festivallerde ödöl alan filmlerimiz 20.000 izleyiciyi zor buldukları için, yönetmenleri yeni bir film yapmak için gerekli sermayeyi bulmakta zorlanıyorlar. Tıpkı eski sistemde olduğu gibi. Cüneyt Arkın’lı Türkan Şoray’lı filmler hiçbir zaman sanat değeri daha yüksek filmlerin yapılmasına yol açmadı. Bu filmler ve dolayısı ile böyle filmleri yapabilecek yönetmenler sistem dışına atılmış oldu.



Necip Sarıcı

Lale filmin sahibi ses mühendisi Necip Sarıcı (Sarıcıoğlu) ile 24.06.2011 tarihinde bölge işletmecileri, oyuncular ve sinemanın ekonomik yapısı üzerine yapmış olduğumuz çekimi aktarıyoruz.

- 1960 – 80 arası Türk sinemasının ekonomik yapısı nasıldı? Bölge işletmecileri çok etkendi; hasılatlar, başrol oyuncularının aldıkları ücretler Türk sinemasını ne derece etkiledi? Tabii Türkiye’de yaşanan siyasi değişimlerin de bunda büyük etkisi oldu.

Necip Sarıcı: 1960 – 80 arası sinemanın altın çağı...1960 – 90 arası hatta 1995’e kadar sinemanın en verimli, en ekonomisi yüksek, en iyi filmlerin yapıldığı – ki renkli filme geçişin yapıldığı dönemdir. Filmin çekim – maliyet masrafları dönemde, sinemanın tam Yeşilçam kıvamında olduğu dönemde genelde finans yapım şirketleri güçlü kurumlardı. Ama yine de sinemadan dönüşümlü bir ekonomiyi kontrol ediyorlardı yani sinemadan gelen hasılat. Onun dışında yapım aşamasında bölge işletmeciliği dönemi başlamıştı. Bölge; Türkiye’nin belli kesitlerine filmi dağıtan kurumlar, bunlara işletme diyoruz. Karadeniz bölgesi Samsun’la idare ediliyor. Adana bölgesi var, yine çok verimli olan bir bölge Ege bölgesi İzmir merkezli. O bölgelerin diğer küçük işletmecileri olan yani Zonguldak diğer bölünen kesimler.. İstanbul merkez işletme yapım şirketlerinin kendi müşterek büroları örneğin, Erman film, Duru film, Uğur film, Akün film, Arzu film gibi büyük ticari sinema eserleri meydana getiren kurumlar, merkezi işletme Çınar filmi kurdular. O kurumdan İstanbul bölgesi dağıtım yapıyordu. İstanbul’da çok küçük bölünmüşlükler vardı. Mesela Trakya bir bölge idare ederdi, bir sinemacı veya küçük bir işletmeci bir kopyayı Trakya bölgesine ama İstanbul merkezli dağıtım yapıyordu. İstanbul bölgesi sınırları içinde.. Ama filmin dağıtım aşamasından önceki işlemi şuydu; film meydana geldikten sonra muhtelif sinemalarda buna da ayak diyorduk. Örneğin büyük yapımcıların, büyük kuruluşların kendi kurdukları sistem biraz da tröst sistemiydi. On bir sinemalı bir ayakları vardı. Yani film birinci vizyona çıktığı zaman örneğin Taksim sineması, İnci sineması, Şan sineması bölgede; Beyoğlu’nda

bir ara Saray oldu. Bazı diğer sinemalar yerli film olan Lüks sineması geçti. Sonra Rüya olan Sümer sineması geçti.

- Bu filmler kaç kopya olarak dağıtılırdı?

N.S: Bu filmler on bir kopya olarak sinemalara dağıtılır. Örneğin sinemalar Aksaray'da büyük bir hasılat veren Bulvar sineması vardı ki bu sinemanın işletmesi Acar filmin elindeydi. Diğer sinema işletmecileri filmleri alırlar, bu sistem sinema - işletme- film yapımcısı arasında pirsantaj sistemi dediğimiz bir paylaşım sistemi olurdu. Neydi, işletmenin bir hakkı vardı yüzde 20-25 civarı, sinemanın hakları 50 – 40 – 30 filmine göre ve işletmeci hakları. Şimdi burada tabii daha ağır bir baskı olan tapusuz ortak dediğimiz belediye rüsumları vardı filmde. Bu yerli ve yabancı filmde farklı rakamlarla, belediye film vizyona gireceği zaman daima hazır olan yani sinemanın müdüriyetinin belediyeden peşin ödenerek biletleri damgalanır, sinemalara gelir o biletler aynı zamanda belediye de kendi kontrolü içinde her sinemaya bir memurunu gönderir. Hasılatların kontrolü, bir usul vardır ufak sinemalarda. Bu usul şu: Turnike derler, belediyeden bilet tekrar tekrar döner kestirmezler bileti. Bazı kurumlar buna tevessül ederdi. Belediye haklarından ve işletmeci haklarından biraz çalma dediğimiz o turnike sistemini tatbik ederlerdi... Ne olurdu, filmin yapısına göre tabii bunun reklam giderleri var gazete ilanları var. Onlar halkın takipçisi olduğu konulardı. Filmin daha evvel bir sinemada vizyona girdiği zaman oynayan bir filmin diyelim başta da gelecek haftanın programları, fragmanları gösterilirdi. Örneğin Erman filmin çektiği bir filmi ele alalım. 11 sinemada vizyona girdiği zaman filmcilerin stüdyo anlaşmaları şöyle olurdu: 11 kopya, 36 fragman. Birinci vizyondan sonra film, filmine göre çok çok önemli iş yapan dönem filmleri vardır: Aşk filmleri, starlı filmler genelde Hülya Koçyiğitli, Türkan Şoraylı, Filiz Akınlı, o dönem başlamıştır Sevda Ferdağlar, diğer oyuncu vamp tipler falan. Filmin jönleri Ayhan Işık, Ekrem Bora, İzzet Günay...

- Star sistemine göre..

N.S: Star sistemine göre bu elzem ama o daha birinci ayakta, bunun elzemiyeti var halkın da bu filme gitmesi için o reklamlar da yapılıyor birbirine kulaktan haberler, ancak henüz televizyon diye bir şey düşünülüyor. Reklam olarak arada radyo, reklam ajansları, radyoya reklam verenler için spotlar olurdu film başladı diye. Haberler çıkardı gazetelerde. Mutlaka bu filmlerin başında büyük bir gala tesis edilir. Ünlü galalar Şan sinemasında olan galalardı. Halk ilk gece sanatçıların geleceği duyumunu aldığı zaman sinemalarda büyük bir izdiham yaşanır. Gelişleri o zamanın basını tarafından takip edilirdi. Çıkacak magazinsel mecmualarda Ses, Artist gibi sinema mecmualarında röportajlar yapılır, onlara loca ayrılır, filmleri halkla birlikte izlerler. Film içinde tezahüratlar olur. Çok coşkulu galalardır bunlar. Bu geleneksel olarak alışılmış bir sistemdi. Film girdiği zaman bu hasılat, filmin o dönemin maliyetleri takriben siyah – beyaz filmlerde 100.000 liradan başlar. Renkli filmler henüz daha stüdyolar renkli laboratuvar aşamasına geçmeden evvel, bazı önemli şarkılı filmlerde – ki bunlara Zeki Müren filmleri diyelim daha sonra Orhan Gencebay, kısmen renkli, filmin şarkılı bölümleri renkli yapılmıştır, bir şarkı ambiyansı başladığı zaman güzel bir manzara Boğaz manzaraları içinde renkli oluyordu o bölümler. İpek film stüdyosunda yapılıyordu. Farklı bir masrafı vardı henüz gelişmemişti kısa zaman sonra laboratuvarlar tamamen renkli oldu. Ondan sonra zaten afişler de garip bir şekilde kısmen renkli yazılan afişlerden sonra, her afişte geleneksel olarak tamamen renkli diye bir yazı konulurdu görürsünüz onu... Maliyetler, büyük firmaların yaptığı artist rakamları yüksek olduğu için; onları bilgi olarak verelim, 1.000.000 – 850.000 – 900.000 hasılat yapar işte bu paylaşımdan sonra firmaya dönen rakamdır.

- Renkli film mi hasılat yapar bu kadar?

N.S: Yok siyah –beyazlar. Kısmen renkli yapılıyor bazı filmler 1960’larda. Yine şarkılı, müzikal filmler, komedi unsurlu filmler çekiliyor. Büyük aşk filmleri, dram filmleri bunlar sinemamızın çok rağbet ettiği filmlerdir. Örneğin daha önce 1955 – 60 arası bazı filmlerde dramatize gücünü ifade etmek için kapı girişinde mendil dağıtırlardı seyirciye. Ama yine de bunun bir diğer örneği var; dini filmlerde de salonda gülsuyu dökerler, mevlüt şekeri gibi şekerler verilir, hac farizesi gibi. Bu

filmler de yapıldı 1960'larda...Hac ve Kabe diye bir film yaptı Erman Film Adapazarı'nda. Hatta şöyle reklam yapıldı; bu filmi üç kez seyreden hacca gitmiş kadar olur. Akıl almaz iş yaptı...

- Sanatçıların aldıkları ücret ve film hasılatlarından bahsedelim.

N.S: Sanatçıların aldığı ücret, başlangıçta çok sembolik rakamlarla işe başladılar.

- Başrol oyuncular, starlar?

N.S: Starlar çok sembolik rakamlarla işe başladılar. Sebep neydi? Tanınsınlar, popüler olsunlar, örneğin figüran gibi gelmiş sete kişiler var. Bunun en önemli şeyi, Türker bey o zaman panter Emel, o zaman iş için gidiyor, yanında da mahalleden tanıdığı Türkan'ı götürüyor. Türker bey anlatıyor bunu, ben de buradan nakledeyim senin kayıtlarına... Türker bey de önemli bir yıldız keşfi yapan çok iyi bir sinema insanı.. Görüyor, ben nasıl panteri atlatıp bu kızı alırım başrole diyor ve bir vesileyle panter atlatılıyor - ki büyük hayvan dostu, çevreci, çok önemli mücadeleler vermiş bir kız.. Önemli de filmleri var. Önemli dediğim bayağı büyük roller oynadığı filmler var yani ticari filmler. Türkan'ı alıyor, muhtemelen o filmde aldığı para bir aylık kirasını veya evinin maaşetini, fakir bir aile Kocamustafapaşa'da oturuyor, Meliha hanımın kızı, çok iyi bir anne, baba yok. Şans kapıyı öyle çalmış oluyor.

- Diğer sanatçılarda da mı?

N.S: Fatma'nın gelişi de aynı tarzda olmuştur. Öyle bir figürasyon tarzda...

- Yönetmen Sırrı Gültekin'den dinleştim bunu.

N.S: İçlerindeki cevheri sinema çıkartıyor ortaya. Büyük kabiliyet, ayrıca çok güzel bir fizik bunlarda. Eyüp'ün kıyı köşelerinde böyle tarla gibi mahallelerinde bir gecekonduda oturan Muhterem Nur geliyor filme. En büyük yıldız keşfi yapan bir kişi de Muharrem Gürses. Çok kişiyi getirmiştir sinemaya... Bunlar en fakir ortamlarda, giyecekleri yok, yiyecekleri içecekleri yok. Neriman, Çetin Karamanbey'in İstiklal caddesinde bir güzel kızın geçişi hikayesiyle görüyor,

başlıyor. Size kartımı vereyim, ben sizi filmde oynatabilirim diyor, adresini veriyor yazıhanesinin. Aç kaldığı zaman, kendi belgeselinde anlatıyor, artık bittik diyor, bir filmde rol alabilir miyim diyor yani iten sebep o.. Böyle parladıkları zaman aldıkları paralar çok cüzi paralar. Bizim yapımcı da kabiliyete göre, yani imkanı da olsa o parayı veren insanlar değildir. Parasını gayet ekonomik kullanır, gayet pazarlıkçıdır. Benim de iş hayatımda en sıkıldığım şey, o pazarlık konusudur. Yani uzar da uzar, artık kuruşlar konuşulur. Neticede prodüktörün dediği olur. Bunlar tavan yapmaya başladıkları, işte halk onların yıldızı olduğunun kabul ettikleri dönemlerdir.

- Erkek oyuncular da mı aynı şey geçerli?

N.S: Erkek oyuncular da daha farklı. Erkeğin gücü var. Ayhan Işık Çağaloğlu'nda çizimler yapıyor, para kazanıyor. Bab-ı Ali'den geldi. Yakışıklı, İpek Film gördü; Yeniçeri Hasan, Yavuz Sultan Selim rolü, aldılar yıldızı oradan parladı. Daha orada 3-4 filmde Bab-ı Ali'de çalışmaya devam etti. Yine Süleyman Turan aynı, çizim – akademisyen. Yani sinemamızın belli kişileri Sadri akademisyen, Çolpan akademisyen, Atıf abi, Metin Erksan sanat tarihi, Mehmet Dinler sanat tarihi, Osman Seden Alman lisesinden mimariye girdi, okudu sonra kendi şirketleri olduğu için sinemaya geçti. Bunlar yıldız, starlaşmaya başladıkları dönem, ağızlarından artık ben oradan kovulurum aman beni bu role almazdan yani başka firmalar da talep etmeye başladığı zaman, kendilerinde istek gücü buldular. Ben 10.000 lira isterim dediği zaman alabildi o parayı. Kademeli olarak halkın, onların sevgisi, yönetmenlerin emeği yani emek de var, çok kötü filmler yapılmadı onlarla bir kere, fitri kabiliyet yani Allah o kabiliyeti yerleştirmiş içine, o hafızayı koymuş ki, alabildiğine başarılı oldular. Daha on beşinci, yirminci filmde festivaller başlamıştı, ufak ufak ödüller aldılar. Halkın sevgisini kazanmak fiyatlarını artırıyordu. Neydi o sevgi? Sinemaların dolup boşalması, galalarda yapılan büyük tezahüratlar -ki halkın rivayettir yani, kadınlar jönlere müthiş hayranlık duyuyorlar, seyircileri. Bunun en en başında Göksel Arsoy geliyor. Gittikleri galada rivayet o ki, ben görmedim, arabalarını havaya kaldırıyor insanlar. Ayhan Işık akıl almaz bir tablo. Allahın bütün güzelliğini lütfettiği, işte İzzet farklı güzellik, Ekrem Bora..

- Ediz Hun, Kartal Tibet

N.S: Fikret Hakan. Ortalıkta böyle müthiş. Bunların aşırı da gizli hayatları var... İnsanların starlaşmaya başladıklarını anlatıyoruz. O hale geldi ki, daha olgunlaşma döneminde belki ellinci filminden sonra Türkan Sultanı oldu sinemanın. O unvanı halk verdi. Ayhan Işık kralı oldu. Yılmaz Güney'e yanlış bir unvandır o ama, bazı vur-kır filmlerinden dolayı "Çirkin Kral" diye bir film yaptı, o ismi verdiler ama dünya güzeli bir insandı. Yakışıklıydı, çok hoş bir çocuktı. Yani bunların en hakimiyet dönemi, fiyatlarının kanun olduğu dönem var. Bunlara boykot yaptılar, az evvelki konuşmalarımızda gerçekçi bir şekilde anlattık. Bunlar kanunlarını da koydular. İnsanların yapımcıya kabul ettirdikleri kanunları oldu. Türkan hanım bir hayata başladı Rüçhan Adlı'yla, Türkan kanunu çıktı. Öpüşmeyecek, dekolte olmayacak, şu olmayacak bu olmayacak kanunu çıktı... Ayhan kanunları çıktı. Ben sete 5'de gelirim, -güneşin doğuşunu çekeceksiniz 4.30'da burada olur- seti o bekler, ama 6'da giderim gibi.. Pazar çalışmaz. Bunlar olmazsa olmazlarıydı. Senaryoyu okurum, senaryo uygun olmazsa çekmem, bana uygun olacak. İşte kanunlar oluşmaya, gelişmeye başladı.

- Evet, bu kanunları biliyoruz.

N.S: Riske karşı aşklar da yaşandı. Fatma Girik'in belki elli yıla varan hayatı oldu Memduh Ün'le. Türkan Şoray'ın bir evlilik özlemi vardı. Cihan Ünal'la evlendi, Rüçhan beyle dostlukları sürdü. Bun insanları tanıdım ben. Türker bey Filiz Akın'a aşık oldu.

- Bir tek Hülya Koçyiğit'in futbolcu eşi oldu.

N.S: Türker bey boşanınca Gülşen Bubikoğlu'yla evlendi. Arkadaşlarına da söyledi benim himayemde diye. Sonra da bir kızı oldu Zeynep. Dediğim gibi bunlar çocuklarıyla, aile hayatlarıyla, her şeyleriyle sinemada oldular. Bu arada yine sinemacıyla genç yaşta evlenen, güzellik kraliçesi seçilen Belgin Doruk, ilk evliliğini kendisinden 25-30 yaş büyük Faruk Kenç'le yapmıştı. Bir çocukları oldu. Soylu bir adamdı.

- Özdemir Birsnel'le mutlu olamadı zaten.

N.S: Evet yakışıklı bir adamdı ondan da bir oğlu oldu ama mutlu olamadı. Devamlı eşlerinin hizmetinde bir fabrika oldular aslında bu da bir ekonomisidir sinemanın.

- Starlar, kadın sanatçılar prodüktörlerle beraberdi.

N.S: Türkan hanımı bir tarafa koyarsak, Rüçhan Adlı önemli bir sanayici, otomotivci, çok zengin bir insandı. Galatasaray kulübünde önemli mevkilerde bulunmuş, okumuş, yakışıklı, çok kültürlü bir adam. Ama büyük aşk evlilikle bitmedi. Aynı Fatma hanımda da oldu bu durum. Yani ne oldu star yönünden, güçlenmiş oldular, benim eşim oynuyor çok güzel kadın. Bir de prodüktörden torpilli. Sette çok itibar görüyor. Her oyuncuyu alma şansları vardı erkek oyuncuların. Ne vardı, dönen filmler har gür içinde çekiliyor. Bir oyuncu kameradaysa, bir oyuncu sinemada oluyordu. Sanatçıya liste gönderdiklerinde sabahleyin bir iş programı gönderiyorlar: bir tane spor ayakkabı, bir şapka, bir kravatlı resmi elbise... Sanatçılar kendi kostümleriyle, kendi imkanlarıyla geliyorlar. Bir Hollywood filmi düşün, mücevherci, takılar, giyeceği elbiseler, modaevleri kostümleri diyor. Marilyn Monroe'nun o meşhur havalanan beyaz elbisesi, milyar dolarlara satıldı. Türkiye'de bu da vardı, ama neydi, kendi imkanlarıyla daha iyi paralar aldıkları için kostümlerini alıyorlardı. Ayrıca evinde, bir odasında, filmde giyeceği kıyafetler... Bazen espri konusu olurdu, beş filmde aynı gömlek adamın üstünde diye...

- Evet, öyleydi.

N.S: Prodüktörler 10 kazanıyorken bunlar da o payın içinden 2 alıyorlardı. Ama diğer çeyrekler de, teknik ekip, figüranlar diğer yerlere gidiyordu. Örneğin “Bir Yudum İnsan” adlı yapımda Memduh Ün vardı. Memduh beye Nebil Özgentürk bir hüznünü sordu. O da evet dedi, benim yaşadığım bir şey var çalışmalarımda. “Ben sipariş verirdim prodüksiyon amirine, bana on tane eli ayağı düzgün, beşi kadın beşi erkek figüran getir derdim. O benim seçmem için yirmi kişi getirirdi” demiş.

- Bunu yönetmen mi söylerdi, yapımcı mı?

N.S: Yönetmen. Ama yapımcı – yönetmen Memduh bey..

- Diğer filmlerde nasıl olurdu?

N.S: Diğer filmlerde yönetmen söylerdi. Öyle bir hakkı olurdu. Memduh bey, otoriter büyük bir firmanın patronu Uğur film. O arada çok da güzel filmler çekmiştir sinema tarihi içinde. “Geldiği zaman ben orda sayardım, bunlar acaba aç mı susuz muydu, bu beş kişi belki o çalışmadan aç döndüler diye hüzünlendirdim” dedi. Ben de dedim ki Nebil Özgentürk’e sen neden sormadın, ceplerine beşer onar lira koymadınız mı diye sorsaydın. Sormadı bunu... Metin Erksan’ın bir deyimi var, solcu sosyalist sağcı faşist hepsi Metin beyde var, çok enteresan bir dahi. Karl Marx’ın bir sözü var, biz derleriz örgütleriz her şeyi ama, en zor örgütleyeceğimiz şey şoförler derdi; lümpen proleterya geçerli terim işçiler. Bizim Metin bey de derdi ki; bunlar da bizim sinemanın çalışanları orda burda. “Bunlar lümpen proleterya, bunları bir türlü toplayıp sendikalı yapamayız” derdi... Fakat yaptılar, sendika oldular, ama sözlerini çok geçiremediler.

- Necip bey, sinemada bir dönem erotik filmler furyası başladı. 75- 80 arası daha çok..

N.S: Yine o yapımcılar da denedi o filmleri. Devamlı erotik filmler denediler, seks demiyorum erotik filmler. Sonra sinemacılar bunları daha hareketli hale getirmek için, daha çok para kazansınlar diye içine parça eklediler. Bu filmlerde çok ihtiyaçtan çok ünlü kişiler oynadı. Ünlü tiyatrocular, cici kadınlar oynadı yani.

- Sinemanın ekonomisini nasıl etkiledi o filmler?

N.S: Büyükler birikimlerini yapmışlardı. Bir grup inşaata başladı. Fakat o arada bir mucize oldu. Sinema bir mucizedir zaten. Video olayı patladı. Birden o yazıhanelerin eskimiş filmleri videoya dönüştü, büyük paralar getirmeye başladı. O video Türkiye’ye girdi. İlk uyanık, çok zeki işadamı Türker İnanoğlu ‘Ulusal video’yu kurdu. Her mahallede dört video bayii açıldı. Yani bitpazarına nur yağdı. Şöyle diyelim Yeşilçam’a nur yağdı. Filmlerini ellerinde tutanlar akıl almaz

paralar kazandı. Sonra bu ekonomiyi de idare edemediler. Filmler filmcilikle hiç alakası olmayan bazı akıllı tüccarların eline geçti.

- Film maliyetleri nasıldı Necip bey?

N.S: Bakın, Yeşilçam'ın dördüncü kategorisinde olan firmaları vardı. Sevilen insanlardı. Hep fakirdiler. Bunlar 10.000 lirayı bulduğu zaman, küçük işletmeciler vardı. İşletmecilerin de alternatif firmaları vardı. Onlar 5.000 lira avans verdiği zaman bir filme başlardı. Bir film şirketi vardı holdingli, onlarda 16 mm için 4.000 lira avans verirlerdi. Stüdyodan bir kredi alırdı. Filmin bir iki sesi çıktığı zaman işletmeler biraz daha verir, 30.000 liraya film bitirirlerdi. Biz “Kuyu”nun bütçesini 90.000 lira yaptık çekimde Metin beyle oturduk. Filmin set süresi 3,5 aya çıkınca 260.000 lira maliyeti oldu. Yıl 1968. Ben buna göğüs gerebildim. Bu paraya şu an Mecidiyeköy bakır alan on dönüm yer alabilirdiniz. Bu para bana mutlu bir şekilde dönüş yapmadı. Bir avantajı oldu beni mutlu eden, festivalde 15.000 lira ödül alması, filmin kopyalarını basmama vesile oldu. (Altın Koza film festivali) O film sinema tarihinde de bir ilktir. Ben o filmin işletmesini efsane işletmeci Cahit Gürbüzer'e verdim. Türk sinema tarihinde 28 sinemada aynı gecede yazlık sinemada vizyonunu yaptı İzmir'de...Şimdi film maliyetleri azami, yine maliyete destek veren İran ortaklıkları başladı. İran'dan bir oyuncu geliyordu, Mısır'dan Ferit Şevki geldi çok film çekti Emel Sayın. Bunlar da o ülkeden o filmin maliyetine bir destek oluyordu % 30 kadar. Diyordu, oyuncuyu da ben ödeyeceğim. Başrol güzel oyuncular geldi, “Deprem” filminde vardır meşhur İranlı...

- Nasır Melek.

N.S: Yani güzel adamlar geldi. Onlar ücretsiz geldi, burada ağırlandı filmi çekti, bir de prodüksiyona katkıda bulundu. Neydi o filmin bütçesi 200.000 lira oyuncu artı. Film ne oluyordu 500.000'e çıkıyordu. 200.000 lira İran karşılıyordu. Bir kopya alıyordu oradan.

- Necip bey çok fazla sayıda kaybolan film var mı arşiv yangınları sırasında? Negatifleri de yandı bildiğimiz kadarıyla.

N.S: “Türk sinema tarihinde tabii çok var. Şöyle bir göz atarsak, bine yakın film tam olarak bulunamıyor. 500’ü hiç yok diyelim.

- Ciddi bir rakam yalnız bu da.

N.S: 500’ü de eksik olarak var. Bunların en iyi koruyucusu Mimar Sinan Üniversitesi. Sami bey (Şekeroğlu) de oraya çok önem verdi, çok güzel bir arşiv kurdu orada. Bu filmleri korumak çok zordur. Bu filmler yanar cinsti, biz eskilerin tabiriyle parlayan film. Bu filmleri kendi alanınızda, stüdyonuzda koruyamıyordunuz. Belediye Söğütözü’de büyük bir depo gösterdi, gelin bu filmleri buraya bırakın dedi. İthal edilen filmler de oraya iniyordu. Ham filmler de oraya iniyordu. Çekilen negatifler de oraya konuyordu. Fakat bir gece içinde orayı tutuşturdular, ölümlü bir yangın vakası yaşandı. Türk sinemasının bütün varlığı orada yok oldu.

- Gerçekten yazık olmuş.

N.S: Cemil (Filmer) bey, ben iflas tehlikesi geçirdim, bütün ithal ettiğim filmler yandı, diyor. Ham filmlerim, negatiflerim yandı, diyor. Lale Film’de çekiyordu o zaman. Yanan filmler arasında ‘Beş Hasta’, ‘Allahısmarladık’, ‘Yavuz Sultan Selim’ var. Bunların negatifleri yandı.

- Bunların hepsi kayboldu.

N.S: Tabii kayboldu. Ama Lale Film’in kendi işletmecisi olduğu için ellerinde bulunan kopyalardan tekrar bir kontur tip aldılar, tekrar bir negatif çıkarttılar. Şimdi o bizim arşivimizde, biz koruyoruz.

Safa Önal

Senarist – yönetmen Safa Önal’a senaryoya göre mi oyuncuya rol verilirdi yoksa oyuncuya göre mi senaryo yazılırdı sorunsalı ve sinemadaki star sistemi üzerine gerçekleştirdiğimiz 27.03.2012 tarihindeki röportajımızı aktarıyoruz.

- Aralarında ‘Vesikalı Yarım’ın de olduğu unutulmaz senaryolarınız var. Uyumlu çalıştığınız oyuncular ve yönetmenler kimlerdi?

Safa Önal: Çok büyük bir hevesle çalıştığım için ve gecemi gündüzüme kattığım için, başka türlü yazılamazdı çünkü; düşünün ki, bütün çalıştığınız yönetmenler stardılar. Bütün çalıştığınız oyuncular stardılar. Üstelik benim ayrı bir zahmetim vardı; kadın oyuncu da stardı, erkek oyuncu da stardı. Oraya da kolay varmamışlardı. Orayı tutmak onların en doğal haklarıydı. Öyle olunca huzur aramak, kendilerinin ne yaptığını karşısındakinin ne yaptığını bilme durumundaydılar. Öyle olunca siz hem erkek baş oyuncuya hem kadın baş oyuncuya beğendirmekle yükümlüydünüz. Birinin beğenmesi yetmezdi. Çok önemli bir işti. Ve onları yönetecek yönetmen de star. Hepimizi bir araya getiren yapımcı da star bir yapımcı demek gerekir. Sadece ve sadece o sene önlerindeki kış mevsiminde veya sinema mevsiminde, hangi filmlerin daha çok iş yapacağını, seyircinin daha çok hevesleneceğini söylerdi. Avantürler bu sene, komediler bu sene, melodramlar bu sene, aşk filmleri bu sene, kavga filmleri bu sene gibi... Onları söylerlerdi sadece.

- Oyuncuya göre senaryo yazılması gibi bir durum söz konusu muydu?

S.Ö: Hayır ama böylesine bir aşk melodramı istediği zaman veya çocukların başrolde olduğu bir filmi istediği zaman, onları takviye edecek oyuncular seçmek zorundaydınız. O oyuncular da zaten star olmuş hazır dılar. En kabadayı 10 – 12 tane erkek arkadaşımız, 10 – 12 tane de kadın arkadaşımız vardı. Bunların arasından çiftleme eşleme yapmak sonra da oturup yazmak gerekirdi. Bu arada şirketler, yapımevleri anlaşma yaptıkları starlardan şöylesine bahsederlerdi senaryoculara. “Ben senden bir Türkan Şoray filmi istiyorum gibi”. Mesela bir ağabeyimiz toprağı bol olsun, ilk beni çağırmıştır, bir Türkan Şoray İzzet Günay filmi yapacağım demiştir.

- Yani kafalarında bazı oyuncularını bir araya getirerek eşleştirmişlerdir.

S.Ö: “Bu ikisini bir araya getirirsem iyi bir şey yaparım”, “ben bir Yılmaz Güney filmi yapmak istiyorum”, “bir Fikret Hakan, bir Hülya Koçyiğit filmi yapmak istiyorum”, Yusuf Sezgin’le demiştir bana yapımcı. Ben oturmuşum Hülya Koçyiğit Yusuf Sezgin yazmışımıdır “Ölmek mi yaşamak mı”.

- Onları düşünerek yazdınız öyle değil mi?

S.Ö: Onların karakterlerini ve oyun güçlerini bildiğim için ona göre sahneliyorsunuz. Yani oyuncu yüzünden kendinizi kısıtladığınız zaman olmamıştır, inadına açılırsınız. Çünkü bunlar çok yeteneklidirler. Şu sahneyi yazsam mı, şu mizansen versem mi endişesi taşımazsınız. Onun için alabildiğine size sevinç getirir. Oyuncunun gücünü, oynama kabiliyetini biliyorsanız, mesela yazarken o bilmiyor, okuyunca ne kadar hoşuna gidecek dediğim olmuştur.

- Çünkü tanıyorsunuz starları.

S.Ö: Tabii yani, senelerce beraber çalışmış olmanın, hatta onların çoğunu yönetmiş olmamın, onun dışında da dostluklar kurmuş olmanın, beraberce zaman geçirmiş olmanın getirdiği bir keyif vardır.

Selda Alkor

Sinema oyuncusu Selda Alkor ile 13.09.2011 tarihinde yaptığımız söyleşide oynadığı filmleri konuşurken çok sözü edilen ‘dört yapraklı yonca’ya konu gelmiş ve döneme dair şunları söylemişti: “O zaman dört yapraklı yonca, beş yapraklı yonca böyle bir konu yoktu. Daha sonradan çıktı ortaya. Şunu söyleyebilirim; bölge işletmecilerinin isteği doğrultusunda yapımcılar film yapıyordu. Çünkü bölge işletmecisi avans veriyordu yapımcıya. Avansı verirken istediği oyuncuları söylüyordu. Şununla bununla yap, bununla bir dram yap, bununla bir avantür veya komedi yap; bütün bunlar hatta konuları bile işletmecinin elindeydi Türk sineması. Senet verilirdi tabii, çok güçlük çektiğimiz zamanlar da oldu. Sinema çok farklıydı eskiden. Çalışma koşulları ağırdı. Kendi kostümümüzü kendimiz taşır, makyajımız her şeyimizi kendimiz yapardık. Şimdiki gibi karavanlar, asistanlar yoktu öyle bir şey.”

Serdar Gökhan

Sinema oyuncusu Serdar Gökhan ile 15.06.2011 tarihinde gerçekleştirdiğimiz çekimde ‘O dönemde bölge işletmecilerinin isteği doğrultusunda filmler mi yapılıyordu?’ sorumuz üzerine şunları söylemiştir: “Bizim dönemimizde beş ayrı bölge işletmesi vardı. Sipariş üzerine film yapılırdı. Bölge işletmecileri kimi isterse o oyunculara film çektirirdi. Yapımcının bir noktadan sonra söz söyleme hakkı kalmamıştı. Bizler de filmlerden hep senet alırdık, nakit para almanın imkanı yoktu. Senedi de akabinde tefeciye yarı fiyatına kırdırırdık. Bu sistem böyle devam etmiştir. Sinemadan para kazanmadım.”

Şükrü Avşar

Avşar filmin sahibi yapımcı Şükrü Avşar 18.10.2016 tarihinde yaptığımız görüşmede, 1970 sonrası bölge işletmeciliğine dair bilgilerini aktardı.

- Bölge işletmelerinin Türk sinemasındaki yeri ne idi, sizin tanık olduğunuz dönemi anlatır mısınız?

Şükrü Avşar: Ben 1970'lerden itibaren anlatayım. O dönemde film yapımcılarının sinemalarda yaptıkları filmleri İstanbul, Ankara, İzmir, Samsun ve Adana bölgelerine ayrılırdı. Bu bölgelerden film yapımcıları o zaman sinemalardan, bölgelerden her şeyi o filmi kendi bölgesinden satın alırdı. Ve o bölgedeki işletmeler yani o satın alan insanlar, kendi filmlerini o bölgede işletirlerdi. Yani bir filmin diyelim ki, Adana bölgesini alan birisi Adana'daki ve o bölgeye mensup tüm sinemalara o kendi verirdi o filmi ve kendi takip eder; dolayısı ile önce satın alır sonra oralara satardı filmleri. Bölge işletmeciliği budur, ona açıklık getireyim ben. O dönemlerde ve bu film yapımcıları da, bu bölge işletmeciliği bayağı bir gelişti ve o bölgelerde rekabet olduğu için, aynı bölgeye birkaç kişi talipti, bana ver gibi durumlar falan, o zaman rekabet olunca o bölgelerde fiyatlar da yükseldi ve daha öncesinden film daha çekilmeden senetlerini vermeye başladılar. Yapımcılar da bu bütün bölgelerden aldıkları senetleri paraya çevirirlerdi, bu işleri yapan kişiler vardı.

- Tefeciler diye tabir ettiğimiz evet..

Ş.A: Ve paraya çevirirlerdi, sonra bu paralarla da bu filmler yapılırdı. İstanbul kar kalırdı film yapımcılarına. Zaten o dönemlerde de sinemanın dışında bir şey yoktu, televizyon yoktu, video, DVD daha çıkmamıştı. Filmler böyle yapılıyordu, büyük sermaye gerekmiyordu yani eğer bölge satıcıları bölge işletmecileri güvenirse yapımcıya o zaman bu senetlerini, çeklerini verirlerdi ve bilirlerdi o firmadan iyi film çıkacak güvenirlerdi ve böyle yürürdü. Yani bölge işletmeciliği ve film yapımcılığı yetmişlerde, seksenlerde böyle devam etti.

- Peki, bono – senet – çek bunların bize dönüşümünü aktarabilir misiniz? Tabii star sistemi vardı, star oyunculara bile o dönem senet veriliyordu. Normal şartlarda yapımcının para koyması gerekiyor, fakat bölge işletmecisinden bunu alıyor.

Ş.A: Genelde büyük firmalar vardı, kendisi para koyan firmalar. Arzu filmin daha çok kendi sermayesi vardı, Erman film çok güçlüydü. Erler film, Akün film güçlüydü. Böyle bir sürü güçlü firmalar vardı kendi paralarıyla da yapan ama iş öyle bir yere gitti ki artık kimse sermaye koymak istemiyordu. Çünkü sistem zaten böyle dönüyordu. Bazen de yapımcılar senetlerini, çeklerini alırlardı ama kırdırmazlardı onlar paraları olduğu için, onlar faiz vermezlerdi, kendi paralarıyla yaparlardı. Parası olmayan küçük firmalar da bu parayla yaparlardı. Yani bir firma o zaman 5 – 6 tane film yapardı her sene. Bu büyük firmaların 5 – 6 tane projeleri vardı. Böyle de bir çek, senet alınca niye kendi parasın koysun, oradan kullanırlardı. 70’lerde, 80’lerde böyle yürüdü. Diyelim ki şimdi Kadir İnanır’a film yaptırılacak, senede 2, 3 bazen 4 film yapar bu alınan senetlerden onlara verilir. Ondan sonra bağlanır iki film için olan. Ondan sonra filmler o çek senet bölgeden gelen paralarla yapılırdı. Sistem böyle yürüyordu. Oyunculara da bu verilirdi, başrol oyuncularına da bu senetten verilirdi.

- Öyleyse hiçbir zaman nakit akışı olmamış.

Ş.A: Nakit akışı oluyordu ama hiçbir zaman çok büyük maliyetli filmler değildi o dönemki filmlerin bütçesi belliydi. Bölgelerden alınan para belli, sonra İstanbul’dan gelecek para belli. Çünkü İstanbul’da da çok uzun oynamazdı filmler o zaman, beş hafta on hafta bir Türk filminin oynaması öyle değildi. Sinemalar büyüktü, biner kişilik sinemalar vardı. 10 tane sinemada, 8 tane sinemada birden girerdi İstanbul’da ve o zaman çok büyük iş yapardı farklı sinemalarda. Bir haftada, on beş günde bütün seyircisini alırdı. Ondan sonra ikinci grup sinemalara, sonra üçüncü grup sinemalara geçerdi. Yine film vizyonda kalırdı ama şimdi diyelim ki önce çok büyük sinemalar, merkezi sinemalarda oynardı.

- Tabii mesela “Hababam Sınıfı” önce büyük daha sonra kenarda kalan sinemalarda oynardı.

Ş.A: Kenarda kalan sinemalar, Gaziosmanpaşa, Bayrampaşa, Pendik falan...İkinci grup onlar oynardı. Üçüncü grup daha aşağıdaki sinemalarda oynardı. Seyirciye ulaşırdı her şekilde bu filmler.

- Peki Anadolu'daki sinemalarda durum nasıldı?

Ş.A: Aynıydı. Oraya merkeze tek kopya verilirdi. Diyelim ki Adana'ya bir kopya verilirdi ama Adana merkezde çıkacağı zaman buradan da 5 – 6 kopya ilave verilirdi, ödünç olarak verilirdi. O Adana'da da 5 – 6 sinemada birden oynardı sadece Adana'nın içinde değil Adana, Maraş vs.

- O zaten bölge, Adana derken etrafındakileri de kapsıyor.

Ş.A: Evet kapsıyordu. Buradaki kopyalar oraya giderdi, bir hafta on gün sonra geri gelirdi emanet olarak giderdi. Dolayısı ile orada da 4 – 5 sinemada oynardı.

- Siz Avşar film olarak nasıl değerlendiriyorsunuz bölge işletmeciliğini o dönemde nelerle karşılaştınız ve hangi bölgelerle çalıştınız?

Ş.A:Bütün bölgelere biz satardık, çalışırdık ama para tahsilatı çok zor olurdu. Öylezorluklarla karşılaştık. Son zamanlarda mesela 80'lerin artık bir yerinden sonra bölgelerden de çok para alamamaya başladık. Senetler ödenmiyordu, çekler dönüyordu falan böyle bir zorluklar oluyordu. Daha sonra da artık bölgelere satmamaya başladık, çünkü satınca da parayı alamıyorsun. Zaten onlar da zor duruma düşmeye başladılar. Artık İstanbul'dan gönderiyorduk oradaki merkez sinemalara. Çek, senet işleri bitmişti.

- 1980 sonlarında bitmişti artık.

Ş.A: Şunu da ekleyeyim; neyi konuşuyoruz filmin sermayesini. Filmin güçlü olursa, çok iyi film yapıyorsan bütün kapılar açılıyordu, bütün işletmeciler bütün parasını sana ödüyordu. Seni kaybetmemek için sana yanlış yapmamaya çalışıyordu. Ama sıradan bir yapımcıysan, sıradan filmler yapıyorsan o zaman da ona göre davranıyordu.

- B tipi filmler diyebiliriz değil mi daha geride kalan. Örneğin o dönem fantastik sinema dediğimiz bir akım, o dönem aslında o filmler küçümsenmiş fakat şu anda bazıları kült haline geldi. Çizgi roman uyarlamaları buna dahil. Onlar daha geri planda kalıyormuş. İstanbul'un büyük sinemalarında oynamıyordu herhalde onlar.

Ş.A: Oynamıyordu mesela “Dünyayı Kurtaran Adam”, “Süpermen Dönüyor” gibi filmler, normal filmlerdi komedi diye yapılmadı bunlar. Daha sonra absürd komediye dönüştü.



Temel Gürsu

Yönetmen Temel Gürsu ile 17.01.2012 tarihinde yaptığımız görüşmede bölge işletmeciliği ve dönemin sinema ayaklarına dair açıklamaları olmuştur.

- O döneme yakından tanıklık etmiş ve çekirdekten yetişerek sonrasında çok sayıda film çekmiş biri olarak bölge işletmelerinden bahsedebilir misiniz?

Temel Gürsu: Günümüzdeki duruma bakarsak çok kısa, sinemacılar telif hakları kanunlarına göre yabancı filmler oynadığı için işletmeler kurdular. Onların yanında Anadolu'daki işletmelere de hakim oldular. Onlara hakim olduğu için yerli film yapan firmalar da, Amerikan şirketlerine filmlerini verip, onların sinemalarında işletme yapıyor. 1960'lı yıllara geri dönecek olursak sinema bölgeleri 6'ya ayrılırdı. 1) İstanbul, 2) Adana, 3) İzmir, 4) Samsun, 5) Ankara, 6) Zonguldak.

Bunlar bölgeler. Büyüklükleri de çok önemli. Adana İstanbul'dan sonra en büyük bölgeydi. İstanbul'da aslolan iki kombin vardı. Birlik film ve Zafer film. Birlik filme Arzu, Akün, Erler, Kuzey, Uğur ve ufak ölçekli As film gibi şirketler dahildi. Zafer filme Emek, Özer, Umut, Saner gibi firmalar. Üçüncü kategori firmalar vardı ki, o senenin sivrilmiş isimlerini toplayan.

İstanbul'da Birlik filmin yer aldığı sinemalar; Beyoğlu Lale, Bahçelievler Ünverdi, Aksaray Bulvar, Üsküdar Üsküdar, Pangaltı İnci, Beyoğlu Saray, Kadıköy Süreyya, Suadiye Atlantik, Çemberlitaş Şafak, Beşiktaş Yumurcak, Bakırköy Yeni, Harbiye Şan. Kocamustafapaşa'da da bir sinema olabilir.

Zafer film ise şu sinemalarda kendine yer buluyordu: Beyoğlu Lüks, Pangaltı Tan, Suadiye Suadiye, Beşiktaş Mıstık, Karagümrük Hakan, Bakırköy Avşar, Fatih Renk, Bakırköy Renk, Kadıköy Reks, Kadıköy Opera, Çemberlitaş'taki, Üsküdar, Aksaray ve Kocamustafapaşa'daki diğer sinemalar...

Aynı grupta hafta yetmediği için ikiye bölmüşlerdi. Bir tarafta biri oynardı bir tarafta diğeri oynardı. Bunun dışında kalan sinemalar kötü sinemalar değildi. Kombinde yer bulamayan firmalar filmlerini diğer sinemalarda oynatırlardı – ki bunların içinden sivrilmiş filmler olduğu zaman hemen Birlik ve Zafer film bunları

kendi kombinlerine alırlardı. 3. grupta sinema bulamayan gruplar dışarıda kalınca sinemalara tarih alırlardı yüksek prim vererek. Beyoğlu Yeni Melek sineması da mesela, çok büyük hasılat olduğu için birinci kombine geçti. Atlas sinemasında mesela büyük hasılat olduğu zaman, garantileri yüksek alarak yerli filmleri oynattılar. Prodüktör kendi filmine güveniyor, ben 50.000 lira veririm diyor nakit olarak, bazen 1 milyon yapıyor, sinemacı 50.000 alıyor, geriye kalanın 950.000'ini yapımcı alıyor. Boşta kalan sinemalar da kendilerine tarih alıp filmlerini değerlendirirlerdi. İstanbul bölgesi için Bursa, Tekirdağ, Edirne, Çanakkale, İzmit, Adapazarı, Kırklareli'ni söyleyebiliriz.

- En büyük işletmelerden biri olarak adı geçen Adana işletmesi hakkında neler söyleyeceksiniz Temel bey?

T.G: Adana'da çok büyük 2 – 3 firma vardı. Bunlar gelip İstanbul'daki firmaların filmlerini satın alırlardı. Hakkari, İskenderun, Mersin, Gaziantep, Diyarbakır, Mardin, Urfa, Konya, Kayseri, Tarsus. Adana'nın sinemaları da çok büyüktü. Yazlık bahçeler vardı 10.000 kişilik. Çok büyük hasılat yapardı. İstanbul'da çok büyük hasılat yapan film olunca, seyirci adedi yüksek sinemalara galalara gidilirdi. Sahneye çıkardık, takdim ederlerdi.

- Sinema sevgisi nasıldı?

T.G: Tabii müthişti. Adana'da film oynadığı zaman dehşetengiz ilgi olurdu.

- Peki, İzmir bölgesindeki duruma geçelim.

T.G: O da çok verimli bir bölgeydi. İzmir'de de yine 2 – 3 ana firma vardı. Ahmet Gülerman diye bir işletmecinin firması vardı. Onlar da oradaki firmaları paylaşmışlardı. Manisa, Afyon, Denizli, Muğla, Antalya, Balıkesir. Ayvalık, Çeşme gibi ilçeler de vardı. Ulaşım bozuktu, otobüsle filmler giderdi. Bodrum'da yazlık sinemalar çalışırdı.

- Zonguldak'ın müstakil bir işletme olduğunu söylemiştiniz sanırım.

T.G: Zonguldak'tan film Ankara'ya gelecek, yolculuk olmasın diye. Sinop, Zonguldak, Karabük. Burası bölge sayılırdı, küçük bölge. Öbüründen 10 lira hasılat

alınırsa, buradan 1 lira alınırdı. Benim söylediğim 60'lı yıllar. Oralarda coğrafi yapı engelli virajlı, ulaşım zorluğu olduğu için Zonguldak bir hinterland oluşturmuştu.

- Samsun'a gelelim o zaman.

T.G: Samsun bölgesi dördüncü büyük bölgeydi. Sonra Karadeniz gelirdi; Trabzon, Rize, Çorum, Amasya, Giresun, Tokat, Gümüşhane, Ordu, Erzincan, Erzurum. Trabzon'la Erzurum'un yolu çok kolay. Burada da 2 – 3 firma vardı. Selçuk film vardı bizim çalıştığımız. Haydar Üçüncü, Samsun bölgesi işletmesi Üçüncü film. İlçeler de Ünye, Fatsa, Bafra gibi ilçeler...

- Ve sıra Başkent Ankara'ya geldi sanırım.

T.G: Orası büyük paralar veren bir bölge değildi. Memduh Demiralp'in Demir filmi Ankara'nın en iyi işletmesi sayılırdı. Kırıkkale hinterland ve çevresi, Akün sineması vardı İrfan Ünal'la Recai Akçioğlu'nun olduğu. İstanbul'daki Akün film, Birlik filme dahil olan firmalardandı.

- Yönetmen olarak nelerle karşılaştınız?

T.G: Tabii özellikle istedikleri çok olurdu. Firmalara baskı yaparlardı. Özellikle sen çek, senin filmlerin çok kazandırıyor diye. Benim çekmemi isterlerdi.

Ümit Efekan

Yönetmen Ümit Efekan ile bölge işletmeciliği ve star sistemine dair yaptığımız 30.08.2011 tarihli çekimi aktarıyoruz.

- İlk olarak, Türk sinemasının ekonomisini etkileyen bir unsurdan, bölge işletmecilerinden söz etmek istiyorum. Bölge işletmecilerinin istekleri sizi etkiledi mi?

Ümit Efekan: Etkiledi tabii, onların bölgesel olarak istekleri vardı. Onların isteklerinin dışında yaptığın şeyleri almayabiliyorlardı. Öyle de olunca onların bilhassa istediklerinin dışında oyuncularla çekmek zordu. Mutlak ve mutlak Anadolu insanının duygusal taraflarını ve belki de zaman zaman onların acılarını anlatan filmler istiyorlardı. Oyuncu kadın veya erkek starlarımızın bir dönem arabesk film yaptığı, çünkü şarkıcıların TRT’de şarkılarının geçmediği - Orhan Gencebay gibi, Ferdi Tayfur gibi – bunların üzerinden yapılan filmlerin Anadolu’da müzikleriyle beraber olunca, bir de Anadolu insanının kendi yaşantısı içerisinde sevgiye, aşka, dayanışmaya, drama girince çok büyük iş yapıyordu.

-1980’e kadar olan dönemi baz olarak alırsak, o dönem istediğiniz türde filmler çekebiliyor muydunuz, ihtilal gerçekleşti ve insanlar sokağa çıkmamaya başladılar o dönem. Sizden dinleyebilir miyiz o yılları? Sinemaların durumu nasıldı?

Ü.E: 80 öncesi, 68-69-70’lere girerken sinemanın çok keyifli bir zamanıydı fakat ne zamanki sinema 70 sonrasında 76-77’lere gelindiği zaman sağ-sol meseleleri çıkmaya başlayınca sinemadan halk ve aile sokağa çıkmama ve korkmaya başladığı için keyfi kaçtı işlerin.

- Özellikle kadın seyirci uzaklaştı sinemadan.

Ü.E: Evet böyle olunca da biz ne yapacağımız şaşırdık bölgeler de şaşırdı şöyle; onların ellerinde sinemalar var. Yani diyelim Adana bölgesinde işletmeci 3-4 tane var ayrı ayrı her birinin kiraladığı veya kendine ait diyelim bu türde yirmişer otuzar sinemaları var. Bu sinemalara bir yıl boyunca her hafta tabii film koyuyorlar.

Bu yüzden de kendilerini oraya göre film çekilecek yani; star var işte bu starlar bir dönem Orhan Gencebay Ferdi Tayfur gibi müzik arabesk ağırlıklı..

- Böyle bir furya vardı, arabesk film furyası..

Ü.E: Var olan furyanın sebebi de şuydu; bunlar televizyonda yasaklanmıştı. Çıkmayınca halk Orhan Gencebay'ın şarkısını, Ferdi Tayfur'un şarkısını dinlemek için sinemaya akın ediyordu. Bu sinemanın da kendi içinde bir duygusallık, aşk, aile, sevgi ama içinde drama olan ve müzikleriyle beslenen bu tür filmler Anadolu'da çok büyük iş yapıyordu.

- 1980'e kadar böyle miydi?

Ü.E: Aşağı yukarı 78'lere 79'lara kadar falan ama bu dönem içinde öyle bir şeyler olmaya başladı ki; sokaklar karışık olunca sağ-sol olayları, akşam seansları olmuyordu.

- İptal ediliyordu.

Ü.E: Yani 11-1, 1-3, 3-5, 6.30-7'ler 7-9 kimse yok sinemada. Girsen de kimse yok, iki kişiye oynatacak halleri yok. O yüzden böyle bir durgunluk dönemi geçirmeye başlayınca 80 falan derken, sinemadan aile ve kadın seyirci uzaklaşmaya başladı, korkmaya da başladı zaten sokağa çıkmaktan. Bu dönem içinde sineması olan bölgeciler kendilerine yeni bir şey aramaya başladılar.

- Çıkış yolu mu aramaya başladılar?

Ü.E: Evet, bu çıkış yolunda buldukları şey şuydu, dışarıdaki halk ama erkek diyelim. Hani biraz da lümpen..

- Lümpen ve proleter kesim olarak aslında hep tabir ediliyor.

Ü.E: Bu arkadaşlarımıza aslında ufak ufak, komedi tarzı ama içinde kadınların da bulunduğu mayolu, çok büyük açıklık değil normal, esprisinde komedi artık seks demek istemiyorum..

- Erotik komedi..

Ü.E: Değil, erotik de değil yani işin ciddiyeti olursa erotikliği vardır

- Çünkü erotizmi sinemada yansıtmak zor, kolay bir iş değil.

Ü.E: Erotizm evet, o dönemde Fransız filmleri geliyordu. Emmanuelle'ler falan, erotizm oydu. Bizdeki komedi-seks mayolu kızlar kakara kikiri gülüyor, üç beş kişi öyle yapıyor bir de aşk yaşıyor güldürüyorsun ama kızlarımız mayuyla mini etekle öyle bir kakara kikiri var. Fakat öyle bir durum hasıl oldu ki iş sonunda abuk sabukluğa doğru gitmeye başladı.

- Ne anlamda? Çünkü araya yabancı filmlerden parçalar konuluyormuş.

Ü.E: Yabancı filmlerden koydular işte, aşağı yukarı bilinmeyen Türk filmlerindeki birtakım hanımlar vardı ve onları alıp bir yerde filmin bir parçasıymış gibi birileriyle çekip onu hop diye aralara koyarak sinemacılar, sinemada filmlerini oynatan insanlar başladılar bu işleri yapmaya. Ve böyle belli bir sokaktaki erkek izleyici

- Erkek ve pek de bir işi olmayan zannediyorum. Lümpen denilen.

Ü.E: Böyle bir sistemde filme bayağı filme gitmeye başladılar. O iş gittikçe komedi seks falan derken..

- Çığırından çıkmış..

Ü.E: Bunları yapan vardı, çok hoş komedi seksti kendi içinde. Güzel kadınların olduğu, hatta starların da oynadığı filmler vardı. Ama bu filmler hoşluk içinde parçalar eklenerek, böyle sevimsiz, son derece basit, sıra, blok sahnelerle insanları çağırmaya başladılar. Bu da bir yere kadar gitti. Hatta ordan sonra da, ahlaki durum da hasıl olunca biraz emniyet, hangi film ne kadar açık, yani açıklığı ne, ipin ucu kaçtı mı, bu porno dediklerine girdi mi, böyle bir şeyler oldu mu falan diye bazı böyle oyuncu arkadaşları yapımcıları falan çağırıp ne oluyor diye sordular. Sinemacı arkadaş da işletmeciler sinemasına koymuş, sinemanın müdürü, duruldu etti ama, böyle bir şeyler oldu, iyi de oldu. Ama bu bir çıkış değildi, sinema adına da çıkış değildi bu arada da zaten televizyon vardı. Evde insanlar iyi kötü de olsa siyah-beyaz da olsa film seyrediliyordu. Derken ufak ufak eski filmlerin kopyalarını 80

sonrasında Adana bölgesine, Zonguldak'a bu tür yerlere satan yapımcı şirket, kendi elindeki filmleri televizyona vermeye başladı. Ama bunlar da bir dönemin çok güzel filmleri idi. Ayhan Işık'tan tut, Fatma Girik'e kadar... Zaten bunlar kötü film çekmediler yani, bulaşmadılar.

- Hatta o dönem bir çok star sahneye çıktı veya çıkmak zorunda bırakıldı..

Ü.E: Sahneden de gazinolardan da ders aldılar, bütün hepsi zaten o alemde, sahne hayatından para kazanmaya başladılar, erkeği de kadını da... Bazıları ismen çıktı yok oldu, bazıları uzun dönem götürdü.

- Kimisinin başarılı olduğunu kimisinin de geri planda kalıp bıraktığını bizler de okuduk.

Ü.E: Bir ay içinde gidip ben bu işi yapamam diyen oyuncularımız oldu. Epey bir uzun götüren de oldu Murat Soydan gibi. O dönemde Göksel Arsoy'un sesi iyiydi, ağabeyim diye söylemiyorum Efkan Efekan'ın sesi iyiydi. Hülya Koçyiğit, Filiz Akın, Fatma Girik, Sevda Ferdağ.. Bu tür sinema oyuncuları çıktı sahneye, üç beş kuruş da para toplandı.. Bir de bunun tersi oldu.. Böyle hep şarkıcı filmleri olduğu için, geçmiş dönemlerde 60'lı 70'li yıllarda şarkıcı filmleri meşhur olduğu için. Tabii bunun bir de tersi başladı, bu kadar çok şarkıcı filmleri var ya, hop bir dakika dendi. Bazı şeyler döner dolaşır doğrulara gelir ya..

- Bu kez de şarkıcılar film çekmeye başladı.

Ü.E: Evet.. Bir dakika dediler, biz gerçek şarkıcılarla da film çekelim o zaman. Bunların örnekleri oldu. Ama bunların en çok tutanlarından sevimli sıcak halleriyle Emel Sayın, çok da şeker filmlerde oynadı, Ertem Eğilmez'in filmlerinde de oynadı, bir şarkıcı kadını kaçıranlar mesela..

- Mavi Boncuk

Ü.E: Evet.. Neşe Karaböcek de oynadı, rahmetle analım Behiye Aksoy. Sevim Çağlayan oynadı. Bir dönem gazinoda Sevim Çağlayan ismini görünce insanlar bu kadın İtalyan mı İspanyol mu demişti.

- Zaten “Şahane Kadın” lakabı verilmiş.

Ü.E: Lakabı durduk yere verilmiş değil. Halkın dediği isimdir o. Kimse koymuyor o isimleri... Müzisyenler de film çekmeye başladı. Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur çekti. Müslüm Gürses, Ahmet Özhan, Nuri Sesigüzel.. Çok şarkıcı çıktı o dönem..

- Zaten Türk sinemasında böyle furyalar var zaman zaman. Dediğimiz gibi erotik komedi furyası, arabesk filmleri furyası

Ü.E: Sonra şarkıcılar furyası. Bir dönemde de komedi tarzı furyalar. Ertem Eğilmez komedisi, bunlar aile komedisi.

- Arzu film unutulmaz elbette, şu anda bile reyting rekorları kırıyor. İlk beşe girer.

Ü.E: Bir de tabii komedi filmlerinde en büyük iş yapan film “Hababam Sınıfı” idi.

- Aynen öyle. 1975 yapımı.

Ü.E: Müthiş. O dönemin starlarının hepsini bir araya getirip star yaptı. Tarık Akan, Adile Naşit, Münir Özkul, Halit Akçatepe, Ayşen Gruda..

- O dönem sinemaya gitmeyen kadın izleyici, aile sinemadan uzaklaştığı için erotik sinema furyası başladı, bunları konuştuk. Size de o dönem çekmeniz yönünde teklif geldi mi, tavrınız nasıl oldu?

Ü.E: O dönem bu işleri yapan arkadaşlarımızın ekonomik durumları gerçekten çok kötüydü. Bu arada bir firma olunca, yanında çalışan insanlar falan, ekonomik giderleri de vardı. O dönemde biz ve bizim gibiler oturduk bekledik mesleğimizi bitti gibi gördük. Ne zaman ne olacağını bekledik. Çünkü işlerin ufak ufak televizyona kayacağını tahmin etmişim ben. Film çekerken hep söylüyordum televizyon var, televizyona küfürlü bir şeyler koymayalım, açık saçık numaralar yapmayalım, erotizm gibi aileye keyifsiz şeyler olmasın. Çünkü televizyona konduğu an bunların oynayacağını daha önce fark etmişim. Böyle olunca çektiğim tüm filmleri televizyonda oynayacak hale getirdim. Ne tavır, ne üçkağıt, adam

televizyonda seyrederken kaldır bu Türk filmini, geç başka yere dedirtecek şeyler yoktu.

- O dönem zaten ne TRT yönetimi bunu kabul ederdi, ne de televizyon izleyicisi...

Ü.E: Tabii zaten televizyon izleyicisi istemediği için ben de filmlerimde başlamıştım.. Biz bekledik birkaç sene hepimiz aç kaldık. Sonra ufak ufak şeyler başladı televizyon dizileri. Televizyona eski filmleri verenler para kazandı, elinde filmleri olan yapımcılar.

- Peki konuşmamızın başında bahsettiğimiz konuta dönecek olursak star sistemi o zaman geçerli olduğu için bölge işletmecileri de belirli starların filmlerini talep ediyorlardı. Sinemalarında oynatmak üzere sipariş veriyorlardı. Peki erotik komedi dediğimiz filmler ve arabesk filmler de buna dahil miydi?

Ü.E: O kadar çok yoktu ne zaman ki krize girdi televizyonlar, sokak çatışmaları filmler iş yapmayınca insanlar geriye çekildi. Sokaktaki erkek seyirciye hitap eden, biraz erotizm araya yabancı filmlerden parçalar koyarak bir sistemde filmler çekildi. Oyuncu, yönetmenler hepimiz geriye çekildik. Bu arada bizlere kamera arkası, yönetmenlere, senaryoculara, yan oyunculara, karakter oyuncularına hepsine geçmiş olsun, aç kaldı. Ama öndeki starlar, isim yapmış starlar sahneye çıktı. Sahneden para kazandılar, onlar da ilk kez para kazanıyorlar, sinemadan o kadar kazanmamışlardı.

- Peki erotik komedi filmlerine B tipi filmler diyebilir miyiz?

Ü.E: Tabii, çabuk çekilen, 6-7 günde çekilen, fazla senaryoya dayalı değil, bazısının arasında vurdu-kırdı.

- Hem şiddet var hem cinsellik var.

Ü.E: Orda vurdu kırdı yine bir hikayesi var, arada da ya jönün ya jönün arkadaşının bir yere bir hanımla girmesi sarılması muhabbeti var. Bunun dışında komediler var. Komik, sevişme sahnesi yok da, kakara kikiri falan. Porno diye hitap ettikleri yoktu. Ama sekse dayalı, onların seyredecekleri, güleceği filmler..

- Erkek tiyatro sanatçıları örneğin bu filmlerde oynamışlar.

Ü.E: Tiyatro dışında sinemadan da oynadılar da, bunların hepsi parasızlıktan oynadılar. Yokluğun olduğu yerde, evine ekmek götüremediğin yerde bunlar oldu. Mesela çok büyük sanatçılar başka işler yaptı, lokanta açtı, büfe açtı, bazı büyük sanatçıların kismetleri yoktu. Biz o kadar kazanmadık. Ben 68 tane film çektim büyük starlarla. Sonunda aldığın üç kuruşla senede 3 tane film çekiyorsun. 12 ayda 3 film çekiyorsun. 4 film şayet çekersen çalışan yönetmen oluyorsun.

- Peki o dönemki star sistemini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Ü.E: Dünyada da var bu, Hollywood'da var.

- Bu sistemi Hollywood'dan ödünç alınmış bir sistem olarak değerlendirir Agah Özgüç.

Ü.E: Hollywood sineması da, İtalya da böyle değil miydi? Sophia Loren'ler, Elizabeth Taylor'lar, Richard Burton'lar, Anthony Quinn'ler bunlar stardı. Starlık kolay bir şey değil. Tabii bir de star gibi olanlar vardır, bir starlar vardır, bir de gibi vardır. Mesela hem star hem oyuncu Fikret Hakan – Ekrem Bora. Tek başına çektiğinde de var, yanında biriyle çektiğinde de. Bir starı kameraya koyduğun zaman bu başka bir şeydir. Ben bir yönetmen olarak söylüyorum, oyuncuların şöyle bir şeyi vardır. Mesela bir insanı görür yanyana oturur konuşursunuz, pek güzel değil dersiniz.

- Ama bir de star ışığı var.

Ü.E: Fakat bir fotoğraf çekersiniz. Bir bakarsınız güzel değildir, fotojenidir. Fotoğrafın jeni vardır. Resmin jeni vardır onda. Sinemada da kameranın jeni vardır. Kamerayı böyle bir koyarsınız, yakın planda kamera yüceltir. Mesela Muhterem Nur'un boyu kısadır ama muhteşem bir yüzü vardır. O ağladığı zaman halk ağlar, o yüz masumdur, sinema jeni vardır. Sinemada böyle Fatmalar, Türkanlar, Filizler, Hülyalar... Mesela Sevda Ferdağ, Suzan Avcı öyleydi. Tarık Akan, Kadir İnanır, Cüneyt Arkın...

- Kendine göre bir aurası vardı diyebiliriz.

Ü.E: Aurası vardı. Kötü adamların bir aurası vardı. Ahmet Tarık Tekçe, Erol Taş'lar. Baktığın zaman, kamerayı koyduğun zaman bu adam kötü derdin. Yüzünden bellidir.

- Bir de Türk sinemasında iyinin tam iyi, kötünün tam kötü olduğu gerçeği de var. Seyirci de görünce, “bu adamın içinde hiçbir iyilik yoktur zaten, bu adam salt kötüdür” diyordu. Türk sineması öyle bir sinemaydı. Yeşilçam öyleydi. Keskin çizgilerle donatılmıştı.

Ü.E: Bir şekilde kötü adam kötü adamdır. Kötü kadın kötü kadındır.

- Yüzde yüz ama yani.

Ü.E: Yüzde yüz. İyi kadın iyi kadındır, sevgilisi de iyi çocuktur. Ama bu dünya sinemasında da böyleydi.

- Bizdeki kadar böyle çizgilerle çizilmiş miydi?

Ü.E: Bu kadar çizilmese de vardı, bizde daha çok Anadolu kültürü. Mesela bir ağa vardır. Ertem abi dedi ki sonunda, “ağaları bu kadar kötü yaptık, ağalara çok yüklendik” diye günah çıkartmıştır. O yüzden senaryo yazdırtmıştır, “Arabesk” diye bir film yaptı, biz öyle bir şey yapalım ki, kendi çektiğimiz filmler vardı, Arap alemindeki filmlerdeki gibi İran filmlerindeki gibi; araba çarpar, kızın gözü kördür açılır, bunları matrağa alan bir film çekelim demişti.

- Arabesk'te başlarına gelmeyen kalmıyordu. Türk filmlerindeki bütün unsurları koymuşları orada.

Ü.E: Ama nasıl koymuşlardı, araba çarptı kalktı görüyorum dedi Müjde.

- Bir ironi vardı orada.

Ü.E: Dünyada da böyle, bir dönem gelir tarihi filmler tutar, bir dönem aşk filmleri. “Love Story” bize geldi, yıktı götürdü burada. Ali Mc Graw, Ryan O’Neal. Buraya geldi kapı pencere kırıldı. Onu sonra kırk kere çeksen, bir şeye yaramıyor. Onu takviye eden bir şey daha vardı orada fakir ve zengin ayrımının yanındaki aşk,

ulaşılamayan bir aşk. Paranın doğurduğu bir şey ve sonra hastalık. Ama ona bir de müthiş bir müzik koydular “Love Story” diye.

- Müziği halen daha..

Ü.E: “Arkadaş” filminin şarkısı 30-40 senedir. Melike Demirağ’ın ismi filmle beraber gitti. Sinemada müzik var ama kalıcılığı ne kadar. Arabeskte o kadar kalıcılığı olmuyor ama, hatırı sayılır toplumsal bir film içinde, meselesi olan bir film içinde müzik vurup geçiyor, tokatlıyor.

- Peki Ümit Bey, bölge işletmecileri madem starlar için sipariş verip film yaptırıyordu, Türk sinemasının ekonomisini o dönem doğrudan etkiledi diyebilir miyiz?

Ü.E: Bayağı etkiledi. Çünkü bölgelere satış yapıyorsunuz dedim ya, 30 haftalık 30 tane film istiyor mesela 40 tane ya da, bunu İstanbul’da büyük firmalara veriyor Acar film, Erman film, Be-ya film gibi önemli film şirketleri. Bunlar 8-10 tane önemli firma, herbiri dörder film çekiyorlar. Yani on tane birleşiyor sen Türkan’la 2 tane çekiyorsun, öbürü 2 tane çekiyor 4 oluyor. Öbürü Kadir’le çekiyor. Diğer Tarık’la çekiyor.

- Birbirine benzeyen senaryolar aslında.

Ü.E: Aşağı yukarı. Oyuncuları değişik ama gene hikaye, sistem bu. Hikayeler çok insanca, çok keyifli. Tamam Amerikan filmlerinden etkilenecek gelindi belki ama; saygı, terbiye, aşk, elele tutuşmak, dokunmak, gizli aşk ama kaliteli..

- Her şey çok naif, hoş..

Ü.E: Böyle filmlerden çok keyif aldı insanlar, çok da mutlu oldular. Onları hep bağırlarına bastılar. Tabii İstanbul’da yapımcıların bölgeden aldıkları parayla filmi bitirebiliyorlardı. Diyelim ki, 200.000 lira topladılar, 200.000 liraya o film bitiyordu. Şimdi İstanbul’u kalıyordu. İstanbul’un da önemli sinemaları, Beyoğlu, Aksaray, Bakırköy, buralarda da kendileri dedim ya 10 kişilik grup vardı, bunlarda kendi filmlerini tarihliyorlardı, 39 haftayı, yaz hariç 39 hafta diyelim, 39-40 filmle dağıtım yapıyorlardı. Ocak 1’den 15’e kadar şu firma, öbürü 15’den sonra şu

konuyor. Bir sene içinde liste yapılıyor, şimdi bu liste bitti. Bu listeye kimse sızamaz artık. Bu grubun içindeki büyük firmaların dışında kimse içeriye sızamaz.

- Önceden plan program yapılıyordu.

Ü.E: Gayet tabii. Sonrasında ufak tefek filmler vardı avantür gibi daha küçük sinemalarda Aksaray'da, Anadolu'da onlar da orası için yapılıyordu. Onun için o altta ikinci derecede kalmış iyi oyuncular vesaire oyuncular olsa da hep o ikinci filmlerde oynamaya başladılar.

- Peki B tipi filmlerin yönetmenleri de ayrıydı. Onlar star sisteminin dışında kaldıkları için mi bu yola girmek zorunda kaldılar ve bu filmler İstanbul'daki sinemalarda oynayabiliyorlar mıydı, Anadolu'da durum nasıldı?

Ü.E: A tipinde dediğim gibi starları toplamışlar, Türkan Kadir'le oynayacak öbürü diğeriyle, Ertem abiler Arzu filmler büyük firmalar kapatmışlar. Geriye kalan oyuncular var. B filmlerin de starları var. İstanbul'da ama İstanbul'un esas önemli sinemaları değil mesela.

- Beyoğlu değil de mesela Aksaray

Ü.E: Aksaray'da, Fındıkzade'de arka sokakta fazla iş yapmayan bir sinemada oynuyor. Anadolu'da başka yerlere gidiyor, ama öne çıkamıyorlar.

- Ama yine de yer alıyorlar.

Ü.E: Tabii 100-200 kadar film kadar çekiliyor yine . Onlar kendi aralarında 40-60 film çekiyorlarsa öbürleri, diğerleri de 60-70-80 olsa, bu büyük filmlere karşılık ikinci filmleri yarı yarıya ucuza alıyordu bölge işletmecileri. Burdan bazılarını alıyorlardı, bazılarını da vermiyorlardı. Çünkü Adana'da da 40 film çekiyor bunlar, 3 tane alsa, birisi geliyor 100.000 lira veriyorum diyor diğeri 150.000 lira veriyorum diyor. O zaman ona satıyor. Bu sefer 39 film, 40 film 120 film lazım onlara ayrı ayrı. Bunun 40'ını babalar yapıyor, geriye kalan 80 filmi ne yapacak? İkinciden alıyor, onlara 100 veriyorsa, bunlara 50 veriyor.

- Fiyat anlamında da B

Ü.E: Tabii fiyatta da B'sin. A'ların aldığı parayı almıyorsun. Mesela 8-9-10 tane çeken var senede. B'de oynayan kadın, bunlar çok para almıyor. Gel oyna, oynuyor çark dönüyor yani. Ama bu çark bir yere kadar döndü.

- Biz hep Adana'dan gittik ama varsayalım bir filmin gişesi çok iyi yaptı, kaç hafta devam ederdi mesela İstanbul'da aynı şekilde?

Ü.E: Birer ikişer hafta ileriye atabilir mesela "Hababam Sınıfı"

- O artık kült film. Tabii o zamanlar kült film değildi.

Ü.E: 2 hafta oynuyor. Sinemacılar bu film İstanbul'da çok iş yaptı biz bir hafta daha gidelim diyorlar.

- 28 hafta oynamış.

Ü.E: 28 hafta şöyle oynadı ama, baba yerlerde değil. Oynadıktan bir süre sonra arkadaki B takımının olduğu İstanbul'daki yerlerde de oynuyor bu. Firma diyor ki "Hababam Sınıfı"nı şuraya verin burada oynasın, Tekirdağ'a gönderin, İzmit'te oynasın, Ankara'ya yakın bir yer varsa orada oynasın. Bölge dışında kalan yerlere de kendi içlerinde dağıtımı vardı. Yazlık sinemalara gönderiyor o zaman. Yazın oynanıyor. Seyrettiğin filmin tekrarı bir daha oynuyor. Böyle sisteme sokuyorlar. Yapımcılar ve bölge işletmecileri hep kazandı.

- Yönetmenler ve oyuncular?

Ü.E: Atıf Yılmaz'ın ev kirasını veremediğini biliyorum. Ki Türkiye'nin en büyük yönetmenlerinden. Onun gibi yüzlerce insan var ekonomilerini hiç toparlayamayan.

- O zamanki bono ve senet ilişkisi vardı bir de.

Ü.E: O da vardı tabii. Orada Manukyan vardı senetleri verirdiniz ona.

- Çekleri önceden daha az bir fiyata kırıyormuş.

Ü.E: 3 aylık veriyorlar sana. Kaç para veriyorlar, diyelim 100 lira alıyorsun. O da diyor ki sana 75 lira vereyim. Veriyorsun alıyorsun parayı. Çünkü senin

gündelik ihtiyaçların var. Pek fazla çek – senet muhabbetinin içinde yer almadım. Çekemedik iade ettim elindekileri. 8 ay için dediler ki elimde 4 film var, 4'ünü de Ümit Efekan çekecek Tarıklı Kadirli. Sonra anlaşılamadı onlarla bana dedi ki, ben sana 4 filmlik senet verdim. Buyur dedim senetleri. Halbuki benim orada bir ayımı yedi. Başka bir yerle de anlaşabilirdim. Yapamıyorsun, iç içeyiz birbirini tanıyorsun. Böyle bir sistem oldu. Şunu yapanlar oldu; içeride senet alınıyor, kapıda kendi muhasebecisi 100 lira mı aldın, ben 70 vereyim.

- Yani o dereceymiş durumlar.

Ü.E: Yokluğun içinde birbirlerine, kazık demeyeyim de, ben nasıl çok kazanırım o nasıl az kazanır, sistem bu.

- O dönem herkese mi senet veriliyordu, başrol oyuncularına mı?

Ü.E: Başrol oyuncuları alıyordu, diğer oyuncular ne alacak 1 lira 10 lira, öbürü alıyor 1000 lira. Aşağı yukarı kafadan üç kişi. Belki yönetmen, baş oyuncu, hanım sanatçı, kötü adam, ondan sonrası zaten üç kuruş alıyor. Onun parasını da vermiyorsa zaten öyle bir yapımcı da bu işleri yapmasın. Bir de bir dönem geldi uyanıklar mesela Berker İnanoğlu Er film. Onun bütün filmlerini topladı biri. Artık sinema yok, verdi birine mesela. Ben sana her ay on on ödeyeyim dedi, trilyoner oldu ondan sonra. O filmleri toplayanlar büyük paralar kazandılar. Çünkü televizyon istedi. Her açılan televizyon saati dolsun diye istedi.

- Velhasıl başrol oyuncuları da bu çek – senet sisteminin içerisinde..

Ü.E: Yok oldular. Ekonomik olarak yok oldular. Sonra sahnede kazandılar. O isim onlara sahnede para kazanmalarını getirdi. Bazılarına daha sonra televizyonda dizide kazanmayı getirdi. Bazıları da kazanamadı hiçbir şey. Kimisi de unutuldu. Ya da tiyatrodan kaldılar. Starlık zor. Star, hayatını her şeyini buna vakfeden, perişan olan, sürünen ama artıları da olan, o aleme alışıarak götürüyorsan keyif veren bir durum. Herkes star olamaz. Starın bir ışığı vardır, yüreği vardır, emeği vardır, bir şansı vardır.

Ülkü Erakalın

Yönetmen Ülkü Erakalın ile 17.05.2011 tarihinde yaptığımız çekimde senetler vasıtası ile film çektiğini anlatmıştı.

- Bir dönem çok sayıda film çektiniz. Önemli filmlerin altına da imzanızı attınız. Çalışma koşullarınızı sizden dinleyebilir miyiz?

Ülkü Erakalın: O dönemde bu filmleri çekerken bugünkü gençler gibi şansımız yoktu bizim. Bugün milyarlar, sponsorlar, Kültür Bakanlığının büyük yardımları, destekleri. O zaman biz sinema sinema dolaşıp Anadolu'yu senet toplar, o senetlerle film yapardık. Ve sinemacıların istediği filmleri çekmek zorundaydık. Onlar patronlarımızdı bizim. Onun için arada içimize sinmeyen, - hani hep denir ya, eski filmler birbirine çok benziyor – bazı filmler oldu.

- Ama bölge işletmecilerinin de talepleri o yöndeydi. Aynı senaryolarla farklı sanatçılar oynasın demişlerdi.

Ü.E: Çünkü para veriyorlardı. Biz de sinema aşığıydık. Onun için içimize sinmeyen şeyler de elbette olmuştur. Çok film çektim ben.

- 200'e yakın filminiz var. Televizyon dizileriyle birlikte.

Ü.E: Türkan Şoray'la da mesela çok filmim var. O zaman işletmeciler isterdi ya talep ederlerdi Anadolu'dan. Türkan Şoray'ı isteyen Ülkü Erakalın çeksın diye şart koşarlardı. Öyle bir ikiliydik yönetmen – oyuncu olarak. Bu da belki, Türk sinema tarihinde ilk kez. Yani jön kim değil, yönetmen kim. Türkan Şoray'ı ilk benim yönetmem istenildi o dönemde.

- Peki, o dönem bono ve senetlerle çalışıldığını biliyoruz. Anlatır mısınız bize?

Ü.E: 1960'larda senet kırdırma yavaş yavaş başladı, sonra hızlandı ve ileriki yıllarda da devam etti. Öyle ki, 1980'li yıllarda da senetle çalışma ve kırdırma işlemi devam ediyordu. Bankacılık yaptığım dönemden biliyorum. Bir anımı anlatayım size; filmciler kredi istediğinde üstlerimiz vermedi, yalnız kredi değil, senetleri kırmaya da yanaşmadılar. Ne olacaktı, mecburen tefeciler kıracaktı senetleri. En çok

Manukyan kırırdı senetleri. Esasen yasal olarak vergi veren bir bankacıydı, bankerdi. Tek bir yazıhanesi vardı Asmalımescit'te. Herkes oraya giderdi.



Yılmaz Atadeniz

Fantastik ve avantür filmlerin yönetmeni olarak bilinen Yılmaz Atadeniz ile 11.03.2011 tarihinde yaptığımız çekimde özellikle sinemada ekonomik yapının işleyişine dair açıklamaları olmuştur.

- 1960'lı yıllara geri dönersek bize neler anlatabilirsiniz? Filmlerinizi yapmak için bölge işletmecileriyle görüştünüz mü?

Yılmaz Atadeniz: Adana bölgesi ünitenin en önemli koluydu ve biz Adana bölgesinden senetleri almadan filme başlamazdık. Aldığımız senetler 50.000 – 100.000 – 150.000 lira idi film başına söylediğim rakamlar. O devirde Adana'da 40'a yakın bahçe sineması vardı. Ve biz o senetleri alarak İstanbul'a gelirdik, Samsun bölgesi de kendi bölgesine göre 40.000 lira para verirdi senet olarak verirdi ve bu senetleri biz İstanbul'da Ferdinand Manukyan vardı. Bankalar değil, bankalar bizim hiçbir senedimizi almadılar. Ferdinand Manukyan'a geliriz sesleniriz, oturduğu yerde kafasını pencereden uzatır “yavrus ne var” derdi. Yaa, Adana'dan geldik, senetleri aldık, pazartesi filme başlayacağız, şunun icabına bak derdik, yukarıya gel derdi. O senetleri bize banka gibi kırar, bordrolarını verir, biz muhasebemize işlerdik. Eğer Manukyan olmasaydı biz o filmleri çekemezdik. Bu senet kırma olayına Türker de dahil, hepimiz de dahiliz.

- Yapımcı olarak mı yönetmen olarak mı siz senetleri kırdırıyordunuz?

Y.A: Her ikisi olarak. İkisi bir anda hareket ediyordu. Mesela ben Killink filmini yaptım ama aynı anda iki film çektim. ‘Killink İstanbul’da’, ‘Killink Uçan Adam’, bunların İstanbul bölgesi bana kaldı. İzmir, Adana, Ankara ve Samsun bölgelerine sattığım zaman filmin maliyetlerini bitirmiştım. Yani Killink filminin her ikisini ben aynı anda 250.000 liraya mal etmişim. Yalnız İstanbul bölgesinde Eskişehir'e gittiğim zaman Türkan Şoray'lı Hülya'lı Fatma'lı Filiz'li Selda'lı, jönleri saymıyorum; hepsi olmasına rağmen aldıkları para 5.000 lira idi. Killink'ten bana gelen ise bir haftada inanmadım, 24.600 lira idi. O 24.600'ün üstüne 400 lira ilave ettim, Etiler Çamlık'taki katımı öyle aldım.

- Yani kostüme avantür filmler “Killink”le birlikte mi başladı?

Y.A: Evet yalnız öyle başlamadım. Yalnız Yılmaz Güney’le birlikte 14 film çektim. “Çirkin Kral”ı çeken de benim. O devirde avantür film çekiyorlar; adamın başındaki şapkası düşmüyor, iskemleler kırılmıyor veya camdan bir adam çıkmıyor. Ben bunları yapınca avantürücü çıktı ismimiz. Avantür ve kostüme filmler çektik ve böylece isim yaptık. Ben bir yazıhaneye girdiğim zaman oradan iş almadan çıkmazdım. Yüze yakın film çektik, dizileri saymıyorum.

- Peki Yılmaz bey o dönemde bölge işletmeleri Türk sinemasının ekonomik yapısını etkiledi diyebilir miyiz?

Y.A: Öylebir olay vardı ki bunu söylemeden geçemeyeceğim. Nami Dilbaz diye bir adam vardı Adana bölgesinde. Mesela Yılmaz Güney’li bir filmi farzet 100.000 liraya çekiyoruz. Yılmaz’a 300.000 lira verdi, bundan sonra fiyatın 300.000 lira aşağısı değil sakın dedi. Yani tüm bunlarda Dilbaz 300.000 lira 400.000 lira diyen adamdı politikası buydu. Adana bölgesi bizim için çok önemli bölgeydi. Yaptığımız filmlerin hepsi ilk önce Adana bölgesinde girerdi vizyona.

- B tipi filmler oldukları için diyebilir miyiz?

Y.A: Hayır, oradan avans aldığımız için. İlk kopyaları onlara gönderirdik. Kısacası şimdiki gibi filmde kamera yerleşsin otuz kişi falan değil, kamera arkasında 8-9-10 kişiyi geçmezdi. Şu an baktığınızda bir sokak dolusu vasıta görürsünüz. Olacak iş değil. Film sesli çekilmesi dolayısı ile filmlerin çekim müddetleri zordur. Herkes film çekebilir ama deкупaj da çalışsınlar. Sete hazırlıksız geliyorlar.

- O yıllarda çok film çekiliyordu.

Y.A: O yıllarda biz yılda 250 – 300 film üretiyorduk. O yıllarda Türkiye’yi işletme bölgesi diye 5 bölgeye ayırmışlardı. Bu 5 bölge İstanbul Eskişehir’i de içine alan Marmara bölgesi, Adana bölgesi, Diyarbakır, Şanlıurfa, Gaziantep Mersin ve Konya çevresi dahil... Karadeniz bölgesi, Samsun, Trabzon, Giresun, Ege bölgesi, İzmir Antalya’yı da içine alan Afyon’a kadar olan bölge... Ankara bölgesi dediğimiz İç Anadolu Bölgesi. Bir de Zonguldak ve civarı.

- Az önce özellikle Adana bölgesi ile çalıştığınızı söylediniz.

Y.A: Biz Adana'ya gittiğimiz zaman, Adana'daki işletmeciler, bize 4 tane Ayhan Işık'lı, 5 tane Türkan Şoray'lı, şu kadar Hülya Koçyiğit'li diye sipariş verir, filmler teklif ederler ve avanslarını da verirlerdi. Peki bu avanslar nereden toparlanıp da verilirdi? Türk sineması yaklaşık 6.000 film yaptı. Paranın kaynağı bahçe sinemalarıydı. Örneğin bir Adana'da 180 – 200 tane bahçe sineması vardı. Diyarbakır, Gaziantep, Elazığ, Ankara, İstanbul aklınıza gelen her yerde açık hava sinemaları vardı. Bölgeler bize gerekli sermayeyi sağlardı. Bu sinemalara halk geliyordu. Dolayısıyla sinemamızın sponsoru halkımızın kendisiydi. Biz bahçe sinemalarını kaybettiğimiz zaman, piyasamızı kaybettik.

- Biraz daha ayrıntılı konuşabilir miyiz bölge işletmelerini?

Y.A: Bölge işletmelerinin kendi yöntemleri vardı. 1. İzmir – Ege bölgesi. Trakya'da depo var, oradan dağılırdı. İzmir müstakil bir bölgeydi. Yalova, Adapazarı İstanbul'dan alırdı. 2. Adana, 3. Karadeniz, Samsun ana merkez Zonguldak ara işletme. 4. Ankara bölgesi, İç Anadolu, Refia – Melih Başar vardı, sansürü ona yaptırırlardı. İstanbul'dakiler çok aldatırlardı. Lümpen şirketleri İstanbul filmciler cemiyetine şikayet ediyorlardı. İtibar bonolar mesela, popüler bir film çok iş yapınca; İstanbul 50.000 iş yapınca, 100.000 isterdi bölgelerden. “Benim paramı ver, 150.000 – 200.000 hakkını vereyim” derlerdi. Bölge işletmecileri her türlü imkanı yaratıyorlardı. Bazıları daha sonra İstanbul'da film yapımcılığına başladılar Adana ve Ege bölgesindekiler. İzmir bölgesinde Cahit Gürbüzer iyi işletmeciydi. Herkes ona filmini vermek için can atardı. Cahit Gürbüzer geleceği zaman beş altı araba gidermiş almaya. Türker İnanoğlu da bunlardan biriydi.

ÖZGEÇMİŞ

İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi İşletme Bölümünü normal süresinde (dört yıl) 1996 yılında bitirdikten sonra, çocukluk hayalim olan sunuculuk ve televizyonculuğa adım atmak üzere bir arayışa girdim. Arayışlarımın nihayetlenmesi kendi emeklerim sonucunda değil, son derece sıcak bir Ağustos ayında bilgi yarışması için TRT’de görüştüğüm bir aile dostumuzun haber göndermesiyle ortaya çıktı. 1998’de başlayıp tam altı yıl süren Türkiye Jokey Kulübü serüvenim böylelikle başlamış oldu. Bu esnada Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo – Televizyon bölümünde yüksek lisansımı “Yeşilçam Sinemasında Karakterler ve Tipler” konulu tez üzerine üç yıl gibi bir süre zarfında yaptım. Sürekli araştırmam, okumam, değişik işler yapma isteğim ve hevesim nedeniyle yalnızca birçok sunucunun değil, pek çok kişinin de elinin tersiyle itemeyeceği olanaklara sahip bir şirketi bu düşüncelerle bıraktıktan sonra, geniş kapsamlı bu kez gerçekten bir arayış sürecine adım atmış oldum. Sözü fazla uzatmadan ve birtakım şeyleri geride bırakmanın rahatlığıyla, hayatın da bir kompozisyon olduğunu düşünüp kısmen iyi gibi görünen giriş bölümünü geçtikten sonra, nahoş bir gelişme bölümü ve keyifsiz biten sonuç bölümüyle karşı karşıya kaldığım pek çok iş deneyimi yaşadım. Kanaltürk, Medya 24, Show Türk, Sky Türk, TV 8, NTV Spor Radyo, Beykent TV, Radyo 24 Spor, 7/24 Spor TV ve birçok organizasyonun sunuculuğu şeklinde konuyu kısaca özetlemek isterim. Doktora tezimin araştırma konusunu da; gerek sinemacı kimlikler arasında, gerekse de akademisyenler arasında fazla işlenmemiş bir konu olan “Bölge İşletmeciliği” üzerine gerçekleştirmiş bulunmaktayım.