

TÜRK SINEMASINDAKİ ÇALIŞMA KOŞULLARININ ÜRETİME ETKİSİ VE DÖNEMLER ÜZERİNDEN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ¹

Deniz Reka Göksu

Istanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi / Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

ORCID İD: 0000-0003-1678-6362, deniz.reka@yeniyuzyil.edu.tr

ÖZ

Türk sineması, 1950'li yıllardan itibaren özgün dilini yaratarak içerik-hikâye anlatımı bakımından önemli bir gelişme sağlamıştır. Bunun yanında Türk sineması, uzun yıllar yetersiz teknik ve fiziki şartlarda varlığını sürdürmüş, çağdaşı dünya örneklerinden imkânları bakımından hep geride kalarak üstelik devletle ilişkilerinde siyasi ve iktisadi açıdan beklediği ilgiyi bulamayarak var olmaya çalışan bir çalışma alanı olmuştur. Günümüz sinema endüstrisinde finansman ve teknik olanaklar anlamında iyileşmelerden söz edebilmekteyiz. Ancak devletle ilişkiler, hukuki görünülük, endüstrileşemeyen sektörün düzensiz koşulları; geçmiş koşulların sonuçlarıyla şekillenen bir sinema ortamının içinde olduğumuzu ortaya çıkarmaktadır. Atılan öncelikli adımlardan çok sonra tartışılır hale gelen çalışma koşulları ve çalışan hakları üzerinde durulmakta da bu nedenle gecikilmiştir. Bu çalışma; Türk Sineması'nın teknik altyapısı, içinde bulunulan politik-siyasi koşullar ve sektör bileşenleri arasındaki yapıyı tarihsel süreç içerisinde karşılaştırmalı olarak inceleme amacı taşımaktadır. Bu bağlamda Türk Sineması'nın farklı dönemlerinde üretimde bulunmuş sinemacılar ile yapılan derinlemesine görüşmelerde üretim yapısı ile çalışma koşulları arasındaki ilişkiler ele alınmıştır. Görüşmelerle elde edilen bilgi ve görüşler; devletle ilişkiler, ekonomik yapı, sektör yapılanması başlıkları altında yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Üretim yapısı, Yeşilçam, Sinema sektörü.

¹Bu çalışma, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema Televizyon Ana Sanat Dalı'nda 2019 yılında hazırlanan "Türk Sinemasındaki Çalışma Koşullarının Üretime Etkisi ve Dönemler Üzerinden Karşılaştırmalı Analizi" adlı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

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

Geliş Tarihi: 24.03.2022
Kabul Tarihi: 09.05.2022
ISSN: 2757-7007

THE EFFECT OF WORKING CONDITIONS IN TURKISH CINEMA ON PRODUCTION AND COMPARATIVE ANALYSIS OVER PERIODS

Deniz Reka Göksu

İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi / Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

ORCID İD: 0000-0003-1678-6362, deniz.reka@yeniyuzuyil.edu.tr

ABSTRACT

Turkish Cinema has made an important development in terms of content-story telling by creating its original language since the 1950s. In addition to this, it has existed for many years under inadequate technical and physical conditions, always lagged behind contemporary world examples in terms of its possibilities. Turkish Cinema has been a field of study that stubbornly tries to exist by not finding the political and economic interest it expects in its relations with the state. Although we can talk about improvements in terms of financing and technical possibilities in today's cinema industry; it turns out that we are in a cinema environment shaped by relations with the state, legal visibility, the irregular conditions of the unindustrialized sector and the results of the conditions of the past. For this reason, it has been delayed to focus on working conditions and employee rights which became controversial after the priority steps taken. The aim of this study is to examine the technical infrastructure of Turkish Cinema, the current political conditions and the structure between the sector components in a historical process comparatively. In this context, the relations between the production structure and working conditions were discussed in in-depth interviews with filmmakers who produced in different periods of Turkish Cinema. The information and opinions obtained through the interviews were interpreted under the following headings: relations with the state, economic structure, sectoral structuring.

Keywords: Turkish cinema, Production structure, Yeşilçam, Cinema industry.

Received: 24. 03.2022

Accepted: 09.05.2022

ISSN: 2757-7007

GİRİŞ

1939-1950 yıllarında savaş koşullarının belirlediği ülke ekonomisi içerisinde film yapım şartları oldukça zor olmuş, Türk Sineması'nın gelişimi bu koşullardan doğrudan etkilenmiştir. Ham film ve ekipman ithalatı zorlaşmış, eldeki filmlerin ölçülü kullanılması amacı sinemacılar üzerinde büyük baskıya neden olmuştur. Ancak diğer taraftan 1948 yılında uygulanmaya başlayan vergi indirimi ve ülkedeki sosyo-ekonomik koşulların değişimine bağlı olarak sinema kâr getiren bir alan haline gelmeye başlamış, sektörde çok sayıda yapımevi açılıp film yapımına başlanmış, böylece üretim canlanmıştır (Korkmaz, 1995, s.57-58). 1950'lerde başlayan bu dönem Türk Sineması'nın kendine özgü üretim biçimini kurduğu ve bir sektör olarak ele alınabilir hale geldiği, teknik altyapısı çağdaşı örneklerden çok geride olmasına karşın yetkin örnekler verdiği yıllardır. 1960'larda ise Türk sineması ilk kez bir "iş kolu" olarak görülmeye başlamış ve üretim anlamında kayda değer bir atılım görülmüştür.

Neoliberalizmin etkisindeki 1980'li yıllar medya sektörünün radikal biçimde dönüşmesine neden olmuş ve kapitalizmin yayılmasında etkili şekilde kullanılan iletişim sektörünün değerli bir yatırım alanı hâline gelmesiyle sonuçlanmıştır. Medya şirketleri, uluslararası ve çoğunlukla tekelleşmiş yapılarıyla yeni iletişim teknolojilerini de içine alarak kapsamlı bir "iletişim sektörü" içerisine dâhil olmuştur (Adaklı, 2014, s.68-70). Dolayısıyla yirminci yüzyılın sonunda, dünya genelinde medya alanında ekonomik ve kültürel bağlamda önemli yapısal dönüşümler gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Mattelart ve Mattelart (1998) 1975'ten sonra "kültür endüstri"lerinin uluslararası bağlamda yaygınlık kazanmasıyla birlikte 1960'lı yıllarla birlikte gelişmeye başlayan medyanın ekonomi politiğinin önemini artırdığını belirtmektedirler. Medya kuruluşlarının küresel politikaları temelinde mülkiyet, iktidar ilişkileri ve denetim sorunları ekonomi politik çalışmaların temel odağı hâline gelmiştir.

Yaşanan değişim süreci içerisinde 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren Türk Sinema-

sı medya alanıyla daha bütünleşik bir yapı sergilemeye başlamıştır. Yapım aşamasını sırtlanarak sinema filmi, televizyon dizisi, aynı zamanda reklam filmleri çekerek tüm bu alanlarda birden faaliyet gösteren yapım şirketleri hızla çoğalmıştır. Kıraç (2000) bu olgunun gerçekleşmesinde sinemanın reklamcılık ile kurduğu bağ neticesinde büyüyen finans kaynakları ve bu kaynakların sağladığı teknik altyapı, yüksek bütçelerin etkisi büyük olduğunu vurgulamıştır. Ancak çağdaşı ülke sinemalarına kıyasla Türk sinemasının yenilik ve gelişmelere oldukça geç kalışı; sektör sorunlarını ve üretim yapısını incelemeyi, olası çözümler üretebilmeyi ertelemiştir.

Buradan hareketle çalışmada ilk kez içerikte ve sektörel üretim anlamında kayda değer bir atılımın görüldüğü 1960'lı yıllardan başlamak üzere Türk sinema endüstrisi; devletle ilişkileri, sektör yapılanması, ekonomik yapısı ve teknik koşulları, izleyici-sinema ilişkisi, çalışma koşulları bağlamında ele alınmıştır. Ardından 2000 sonrası Türk sinemasının endüstriyel gelişmeleri ışığında üretim yapısındaki değişimler, dizi ve reklam sektörlerinin yapılanmaları, teknik ve yaratıcı ekip üzerinden çalışan hakları ve sendikalaşma incelenmiştir. Elde edilen bilgiler ışığında Türk sinema endüstrisinin geçmişten günümüze üretim yapısında nelerin değiştiği, bu değişimlerin çalışma koşulları ve sektörel yapılanma üzerinde nasıl bir etkiye neden olduğu sorusuna cevap aranmıştır.

Literatürde Türk sinemasını bir iş kolu olarak ele alan ve sektörel gelişmenin tarihsel bir perspektif içerisinde incelendiği bu tür araştırmalara sık rastlanmamaktadır. Yanı sıra 2015 yılında kurularak sektör çalışanları arasında yeni bir birlikteliğin habercisi olan Sinema-Televizyon Sendikası ile ilgili güncel araştırma ve bilgilendirmeler bulunmamaktadır. Tam da bu nedenlerle güncelliğini koruyan söz konusu adımlardan yola çıkılarak Türk sinemasının değişim süreci içerisinde çalışma koşullarının ve üretimin niteliği arasındaki bağ irdelenmiştir. Nitel bir araştırma olan bu çalışmada derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiş, görüşme yapılacak katılımcıların belirlenmesinde Türk sinema endüstrisinin tarih eksenli bir

karşılaştırmasının yapılabilmesi gözetilmiştir. Bu amaçla hâlihazırda aktif olarak üretim içerisinde olan sinemacıların yanı sıra geçmişte Türk Sinemasına farklı alanlarda katkıda bulunmuş kişilerle derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

1. TÜRK SİNEMASININ “ALTIN ÇAĞ”INDA ÜRETİM YAPISI VE ÇALIŞMA KOŞULLARI

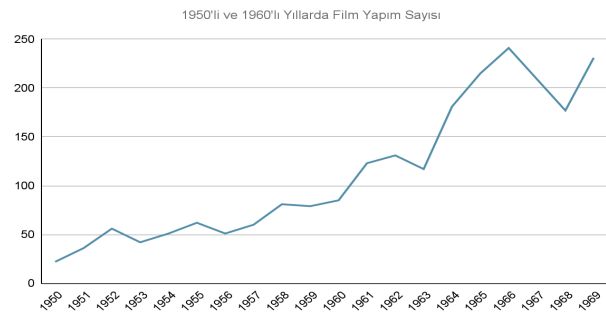
1950’lerin Türk sinemasında artan sinema salonu sayısı, dağıtımın sistematik hale getirilmesini zorunlu kılmış ve bölge işletmeciliği sistemi ortaya çıkmıştır. İşletmecinin seçimleri, kendi bölgesindeki halkın beğeni ve seçimleri olduğundan 1960’lı yıllarda Türk sinemasının başarısı var olabilmesi için en önemli kıstas olmuş, böylece ekonomisi tamamen halka dayanmıştır (Korkmaz, 1995, s.68). Bu sistem Türk sinemasının sektör haline gelmeye başladığı yıllarda devamlılığını sağlaması ve ekonomik açıdan içinde bulunduğu darboğazdan çıkabilmesi için olumlu olmuştur. Ancak gişe başarısı sağlayamayan nitelikli filmlerin hak ettiği ilgiyi görememesi gibi olumsuz sonuçlar da doğurmuştur.

1950-1960 yılları arasında yürütülen liberal ekonomi politikasıyla henüz yeni yeni oluşturulan sermaye; öncelikli görülen elektrifikasyon, limanlar, hava meydanları, silolar, depolama-yükleme tesisleri, yol ve köprü inşaatları gibi başlıca alanlar için kullanılmıştır (Kırbaşı, s. 11). Sinemanın bir yatırım alanı olarak görülmesi dönemin şartları içerisinde mümkün gözükmemektedir. Dolayısıyla iktisadi destekten yoksunluğun doğal sonucu olarak finans desteğine muhtaç ve endüstrileşememiş bir yapıya sahip olan Türk sineması, yine de iyiden iyiye gelişen ve meslek olarak görülecek düzeyde bir uğraş haline gelmeye başlamıştır. Sinemaya ilgi duyan ve ilk filmlerini çekmek üzere sektöre katılan genç yönetmenlerin, alanda çalışacak her türlü teknik ve yaratıcı ekip çalışmasının sayısında da artış yaşanmıştır.

Türkiye, 1966 yılında yıllık film yapımı yönünden bütün dünyada Japonya (442), Hindistan (332), Hong Kong’tan (300) sonra dördüncü sırada yer almıştır. Yeni kurulan yapım şirketi sayısı da 224’ü bulmuştur. Bu artışların gösterdiği üzere Türk Sineması bir

canlanma içerisinde (Özön, 1985, s.368). Altyapısız ve büyük bir karmaşa içinde film sayısı artarken bu sağlıksız hızlı tempo, yıldız egemenliğinin doruk noktalara ulaşmasını, bölge işletmecilerinin Türk sinemasını yönlendirme çabalarını ve tefeci-yapımcı ilişkisinin ortaya çıkardığı bono sistemine dayalı kendine özgü üretim sistemini oluşturmuştur.

Şekil 1. 1950 ve 1960’larda Film Yapım Sayısı (Scognamillo, 2001).



Türk sinemasının ekonomik darboğazını oluşturan en önemli nedenlerden biri sektörü oluşturan bileşenlerin altyapıyı geliştirmek, böylece daha sağlam bir zemin üzerinde çalışabilmek amacıyla değil, mümkün olduğu kadar çok parayı mümkün olduğu kadar çabuk ve kolay kazanmak amacıyla çalışmış olmasıdır (Özön, 2010, s.228). Bu anlayış, devlet desteği ve güvencesinin yokluğuyla birleştiğinde yapımcı, tefecilerden aldığı borçlarla filmlere gerekli finansmanı sağlar duruma gelmiştir. Prodüksiyon aşamasında ise asgari olarak 15-20 gün içinde çekilmesi gereken filmler maliyeti azaltmak amacıyla çoğu zaman 4-8 gün içinde, olması gerekenden çok daha hızlı ve kaotik koşullarda tamamlanmıştır.

Haftada 1 film çeken Semih Evin, kimi filmlerini senaryosuz ve doğaçlama şekilde üstelik klaket dahi kullanmadan tamamlamıştır. Hulki Saner, Hasan Kazankaya gibi yönetmenlerin aynı anda aynı mekânda aynı oyuncularla iç içe film çektiği bile görülmektedir. Türker İnanoğlu, *Vur Emri* ve *İdam Mahkûmu* filmlerini bir arada çekmiş, iki filmin başrollerini de Ayhan Işık canlandırmıştır (Kirel, 2005, s.116-117). Örneğin; Yılmaz Güney, rol aldığı bir filmin ardından gösterime giren ikinci bir filmde daha oynadığını, yani çekilen sahnelerle bilgisi di-

şında ikinci bir film daha yapıldığını fark etmiştir (Türk, 2004, s.200-201). Dönemin piyasa koşullarında yönetmen, senarist ve set çalışanlarından beklenen hızdır. Para ve zamandan tasarruf etmek amacıyla geliştirilmiş, benzerine rastlanmayacak bu çalışma şeklinin yapımcı ve yönetmen dışında kimse tarafından bilinmiyor olması da eşine az rastlanır tuhaf olayların yaşanmasına neden olmuştur.

Bütçenin kısıtlayıcılığı içerisinde ve ham filmin oldukça ekonomik kullanılmak zorunda olduğu bir durumda sinemacılar için koşullar ağırdır. Yüksek kâr hedefli üretim yapısı içinde çalışanların kazançlarının da aynı doğrultuda yüksek ve adil düzeylerde olması beklenebilir. Ancak özellikle devlet nezdinde görünür olma, proje bazlı denebilecek yapısı nedeniyle sürekliliği sağlanamayan ücret beklentisi, sosyal güvence konularında önemli sorunların yaşandığı ortaya çıkmaktadır. Diğer yandan kârlı bir işkolu olarak görülmekte olduğundan sinemanın, yetişmiş/yetişecek işgücünde bir albeni yarattığı da gerçektir. Necip Sarıcı kişisel görüşmemizde ücret konusuna değinerek şunları aktarmıştır:

“O zaman 600 lira maaş alıyorduk, ama o ekonomide bu yüksek bir paraydı. Etiler’deki evimi o parayla aldım ben. 18 saat çalışırdım, 2 vardiya. Gündüz yabancı filmler, akşam 6’dan sonra yerli filmler bir de üstüne film reklamı yapılıyordu. (...) Bir yandan bahşışı bol bir işti. Mesela montaj dendiğinde 1000 lira bahşış sıkıştırırlardı, yeter ki montajı en iyi eleman yapsın. Yıldız Film Stüdyosu’nda Marko Boduris diye çok iyi bir arkadaş vardı, optiği olmadığı için geceleri ona yardım ederdim. 5000 lira Lale Film alırdı, 1000 lira da bana mesai verirlerdi. Gece Marko’yla oturup 3-4 saat içinde banttaki sesi filme geçirirdik.” (Necip Sarıcı, kişisel görüşme, 22 Aralık 2018).

1960’lı yıllarda öykü merkezli ilerleyen Türk sineması için bir diğer önemli yapıtaşı senaryoların üretimidir. Senaristler çoğunlukla yapımcı tarafından kendilerine sunulan bir tema etrafında hikâyelerini şekillendirerek kısa sürede olabildiğince fazla senaryo yazmakla yükümlü olmuş; uyarlamalar, taklitler ve özgün senaryolar yetiştirmek için

gittikçe artan bir taleple baş etmeye çalışmışlardır. Dönemin önemli senaristlerinden Safa Önal, 53 yıllık çalışma yaşamında yazdığı 395 senaryo ile Türk sinemasının en üretken senaryo yazarlarından olmuştur.² Senaristlerin takma isim kullanmasının oldukça yaygın olduğu bir dönemde senaryo üretmelerinden yola çıkarak değerlendirdiğimizde bu sayının aslında bilinenden de fazla olabileceği ortaya çıkmaktadır.

Sermaye temelli bakıldığında bu sistematik ilerleyişi bozabilecek sorunların ortadan kaldırılması ve senaristlerin yaşadıkları/ yaşayabilecekleri tıkanmaları önlemek amacıyla yapımcıların kendilerine özgü yöntemler geliştirdiklerine de rastlanmıştır. Piyasa için önem arz eden senaristleri, İstanbul’a yakın ve görece sakin ilçelere yollayarak yazım sürecini burada konaklayarak geçirmelerini sağlamak bunlardan biridir. Bu sayede senaryo yazarının yazılacak hikâyeye yoğunlaşmasının yanı sıra az sayıda senarist- çok sayıda üretim çelişkinin yarattığı rekabet ortamında senaryo yazarının diğer yapım evleriyle çalışmasının önüne geçmek hedeflenmiştir (Scognamillo, 2010, s.347).

Teknik koşulları anlayabilmek içinse öncelikle Muhsin Ertuğrul ve İpek Film tekelinin incelenmesi gerekmektedir. Muhsin Ertuğrul filmlerinin Türk sinemasına egemen olduğu dönemde Türk sinemasının ekipmandan, laboratuvara, seslendirme stüdyosuna kadar tüm teknik altyapısı, Amerika ve Avrupa ülkeleriyle denk koşullarda oluşturulmuştur. Tiyatrocular Dönemi’nden sonra gelen sinemacılar, Muhsin Ertuğrul’un sahip oldukları teknik yeterliliğe uzun yıllar sonra dahi sahip olamamış ve koşullar geçen zamana karşı gerileyen bir seyir izlemiştir (Liman, 2009, s.39). Renkli filme geçişle birlikte laboratuvar tekniklerinde yaşanan sorunlar artış göstermiştir. Yurt dışına gönderilen film kopyalarının teknik problemler yüzünden geri dönmesi nedeniyle birçok filmin (*Sürü-1979, Hazal-1979* vb.) laboratuvar işlemleri dünya standardında işlem yapabilecek kaliteye sahip tek laboratuvar olan Sinema-TV Enstitü bünyesinde gerçekleştirilmiştir (Engin, 2007, s.106-107).

² <https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/most-prolific-screenwriter>

1950'li yılların sonunda artan film sayısına karşın Türk sinemasının yalnızca 16 stüdyosu bulunmaktadır. Sesli film platosu hiç yoktur, var olan stüdyolardan çoğunun ekipmanı yetersiz ve eskimiş araçlardır. Sinemamızın gelişmesi tamamıyla "niceliğe" dayanan bir gelişme olarak kalmış, nitelik bakımından geriliğini sürdürmüştür. 1970'li yıllara gelindiğinde film sayısındaki artış devam etmiş ancak stüdyo sayısı azalarak 12 olmuştur (Çetin, 2010, s.105). Nijat Özön teknik konularda göze çarpan tek gelişmenin, İlhan Arakon, Aydın Arakon, Kriton İlyadis, Turgut Ören, Mike Rafaelyan, Mengü Yeğgin gibi isimlerle görüntü yönetmenleri arasında yaşandığını belirtmektedir. Özellikle sesin önemini kavrayamayan Türk sineması için bu öge, başarıyla kullanılmasını sağlayacak tekniklere sahip olunmaması ve görüntünün yanında ihmal edilmesi nedeniyle en çok başarısızlıkla sonuçlanan teknik yönü olmuştur (Özön, 2010, s.206-207).

Tablo 1. 1950'li Yıllarda Plato ve Stüdyo Sahibi Film Şirketleri (Scognamillo, 2001, s.101).

Stüdyo Sahibi Film Şirketleri	Plato Sahibi Film Şirketleri	Stüdyo ve Plato Sahibi Film Şirketleri
Ar Film	Aksoy Film	Acar Film
Day Film	Duru Film	Atlas Film
Doğan Film	Hün Film	Can Film
Erman Film	And Film	Ertuğrul Film
Lale Film	İstanbul Film	Halil Kâmil Film
Marmara Film		Halk Film
Senteks Film		İpek Film
		Kemal Film
		Ses Film

Devletin ilgisini ancak sansür uygulamalarında ve vergi indirimi konusunda çekebilen sinemanın kurumsallaşabilmesi amacıyla 1960'lı yıllarda atılan adımlara bakıldığında çoğunlukla istenilen etkinin elde edilemediği görülmektedir. *Susuz Yaz* filminin 1963'te Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazanması ile o güne dek sinemaya ilgi göstermeyen Bakanlık ve devlet kanadı, bu

beklenmeyen uluslararası başarı karşısında sinema emekçileri, eleştirmenler ve yapımcılar ile bir araya gelme kararı almıştır. 1964'te toplanan 1. Türk Sinema Şûrası'nda, kurulması öngörülen bir Milli Filmcilik Merkezi'nin danışma kurulunun bürokratlardan oluşturulması önerisi tartışma yaratmıştır. Sinemacılar, yerli sinemayı belirleyecek olanın yine yerli sinemacılar olması gerektiğini belirtmiş, sinema eleştirmenlerini protesto ederek toplantıyı terk etmişlerdir. Ardından 1977'de Kültür Bakanlığı'na bağlı Sinema Dairesi Başkanlığı kurularak "Türk Sinema Kurumu Yasa Taslağı" Kültür Bakanlığı Sinema Dairesi'nce hazırlanarak Meclis'e sunulmuş, fakat Meclis'ten geçmemiştir (Erkiliç, 2016, s.61).

2. 1980'Lİ YILLARDA TOPLUMSAL DÖNÜŞÜMLER VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER ETKİSİNDE TÜRK SINEMASI

12 Eylül 1980 darbesinin toplumun her alanında yarattığı kırılmadan sinema da payına düşeni almış ve kriz giderek derinleşmiştir. Filmlerin içerik ve biçim yönünden yaşadığı değişimlerle, o güne değin izleyicisinden beslenmiş ve onunla ayakta kalmış Türk sineması, bu kez bir kopuş yaşamaktadır. 1970'lerin ikinci yarısında bir furya haline gelmiş seks filmleri, siyasi ortam ve güvenlik endişesiyle evlerine çekilen ailelerin ardından sinema salonlarını iyiden iyiye ele geçirmiş durumdadır. Böylece 80'li yıllar, Türk sinemasında sektörel üretiminin durma noktasına geldiği bir dönemi işaret etmektedir. Dönemin en belirleyici özelliklerinden biri, Türk sinemasının Hollywood'un rekabetine açılmasıdır. Amerikan film tekelleri Türkiye'deki sinema salonlarını ele geçirmiş ve bu durum üretilen filmleri olduğu kadar seyirciyi de etkilemiştir. Yabancı filmlere vergilendirme ve sansür kolaylıkları sağlanmış, Amerikan tekelleri kötü fiziki koşullara sahip salon işletmecilerine bu şartların düzeltilmesi karşılığında çok sayıda izleyicinin garantisini vermiştir (Öngören, 1996, s.232).

Teknolojik gelişmeler de 1980'li yıllarda Türk sinemasının karakteristiğini belirleyen etkenlerden biri olmuştur. Video işletmeciliği olarak da adlandırılan sistem oluşmaya başlarken pahalılık ve can güvenliği endişesiyle sinema salonlarını terk etmiş izleyiciler için

televizyonculuğun yaygınlaşması boşluğu doldurmuştur. Ücretsiz yayını ile televizyon, sokağın kaosu nedeniyle sinemaya gitme davranışından uzaklaşan Türk sineması izleyicisini kendine çekmiştir. Scognamillo (2011); TRT'nin iki kanaldan renkli yayına geçişi, videonun kontrolsüz bir şekilde yaygınlaşması, düzensizlik ve denetimsizlikten dolayı bilinçsiz yapımcıların yarını düşünmeden faaliyet göstermeleri, hepsinden önemlisi devletin filmciliğe hiçbir şekilde teşvik ve destek vermemesinden ötürü 1980'li yıllarda film çekimlerinin durduğunu ve binlerce sinema çalışanının kendi köşelerinde iş bekler hale geldiğini belirtmiştir.

Video teknolojisi Türkiye'de büyük bir hızla yaygınlaşmaya başlamış, özellikle 1982 yılından itibaren korsan kasetçilikle yerli-yabancı tüm filmler kahve, gazino ve lokanta gibi yerlerde toplu olarak gösterilmeye başlanmıştır (Onaran, 1996, s.85). Film üretimini belirleyen en önemli unsur, önceki yıllarda Türk sinemasında yerleşen bölge işletmeciliğine çok benzer bir model olan video işletmeciliği olmuştur. Sektöre video üretimi gerçekleştiren önemli şirketler; Türker İnanoğlu tarafından kurulan ve yalnızca videokaset çoğaltım-dağıtım değil program yapımını içeren bir üretim faaliyeti içinde de olan Ulusal Video ve Sony firmasının temsilciliğini yapan Bell-Manufacturing Co.Ltd. şirketinin temsilcisi, Ortadoğu Video İşletmesi'dir (Gürses, 1986, s.51-63).

1986 yılında yürürlüğe giren Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu da kayıt ve tescille getirilen yükümlülüklerle birlikte videokaset kiralayan dükkânların kapanarak söz konusu furyanın sona ermesinde etkili olmuştur. Temel amacı korsan videoculuğun önüne geçmek olan bu yasa, sinema destekleme fonu kurulmasını sağlaması nedeniyle önemlidir. Ancak sağlanan desteklerin yetersizliği ve sınırlılığı nedeniyle yapımcıların günü kurtaran yatırımlarına ve yaratılan geçici furyalara eğilerek Türk sinemasının geleceğini tehlikeye atmalarına engel olunmamıştır. Özellikle televizyonun etkisi ve yerli filmlere rakip konumdaki Amerikan sinemasının kaliteli ürünleri karşısında sektör elemanları ve sinemacılar çaresiz durumda kalmıştır.

1983'te Turgut Özal'ın başbakan olmasıyla

Türkiye'nin ekonomi politikasındaki liberalleşme girişimlerinin etkileri medya alanında da görülmüş, özel TV yayını 1989 yılında hayata geçirilmiştir. TRT, yayınlamakta olduğu dizi ve filmlerin bir kısmını Türk sinemasının başarılı yönetmenlerine yaptırma yoluna gitmiştir. Bunun ilk örneği 1974 yılında yapımcılığını TRT'nin, yönetmenliğini ise Metin Erksan, Halit Refiğ, Lütfi Akad'ın üstlendiği edebiyat uyarlamalarıdır. Osman Sınav, Aydın Bulut, Tomris Giritlioğlu, Tülay Eratalay gibi yönetmenlerle ise iç yapım film projeleri gerçekleştirilmiştir. Çünkü televizyonculuk başlangıç yıllarında ihtiyaç duyduğu işgücünü sinema alanında çalışan ekiplerden sağlamak durumunda kalmıştır. Böylece yeni kurulan TV şirketleri, uzun süreli ve profesyonel bir yapım süreci gerektiren TV dizileri için aynı cesareti gösterememiş ve gerekli deneyim kazanılıp eleman yetiştirilene kadar film yapım şirketlerine proje siparişi etmiştir (Şener, 1984, s.160).

Türkiye'nin 80'li yıllarda benimsediği serbest piyasa ekonomisi doğrultusunda güçlenen reklam sermayesi ve yabancı şirketlerle kurulan ortaklıklar, Türkiye'de televizyon reklamcılığının kısa sürede önemli bir gelişme göstermesine yol açmıştır. Böylece sinema alanında çalışan ve sinemanın içinde bulunduğu buhranlı dönemde işsizlik ve kötü çalışma şartlarına maruz kalan sektör elemanları için reklam sektörü adeta bir can simidi olmuştur. Bir diğer açıdan büyüyen reklam sermayesi, Türk Sineması'nın bu yıllara kadar hiçbir döneminde sahip olamadığı ekonomik yeterlilik ve teknik koşulları sağlamış olması açısından önemli bir sektörel fark yaratmıştır. Uluslararası şirketlerle çalışmanın getirisi olarak yabancı ekiplerin ve yönetmenlerin Türkiye'ye gelerek gerçekleştirdiği projeler daha kaliteli teknik ekipmanları, laboratuvar ve set koşullarını Türk Sinema sektörüne kazandırmıştır (Güngör, 2007, s.54).

3. 1990-2000 DÖNEMİNDE DEĞİŞEN ÜRETİM YAPISI VE YENİ SEKTÖREL YÖNELİMLER

1990'lara yıllara gelindiğinde Türk sineması yapısal olarak değişmiş, kriz artık açıkça ortaya çıkmıştır. Türk Sinemasının kendi içindeki gerileme had safhaya vardığından, maliyet artışına neden olan koşullar ile film

üretimi azalmış, yıllık film sayısı 10-15'e kadar inmiş durumdadır. 90'lı yılların ikinci yarısından itibaren birçok sinemada gösterime giren ve 500.000'in üzerinde izlenen *İstanbul Kanatlarımın Altında* (1997), *Eşkıya* (1996) ve senenin en yüksek gişe yapan filmi *Ağır Roman* (1997) örnekleriyle Türk sineması cılız da olsa başarılı ve hasılatı yüksek filmlere de imza atmıştır. Bu veriler gösterim olanlığı bulması amacıyla çekilmiş 35 mm filmler kadar furyası yalnızca 5-6 yıl süren video piyasası için çekilmiş 16 mm filmlerin de bu artışa etki etmesi bakımından yanıltıcıdır. 1993-94 yıllarında bu olumsuz tablo öyle bir boyuta ulaşır ki çekilen 82 filmin yalnızca 10'u gösterilebilmiştir (Scognamillo, 2011, s.278). İçlerinden belli ölçüde başarılı olanlar da sinemalara gelemeyen Türk sinemasının kayıp filmlerini oluşturmuşlardır.

1990'larda gelişen reklamcılık, televizyon yapımcılığı ve müzik piyasasıyla paralel olarak video klip yapımcılığı yükselişe geçmiştir. Bu işkolları, bir yandan birbirlerinden oldukça farklı özellikler gösterirken diğer yandan Yeşilçam döneminde oluşan firmalar ve yetişen yönetmenlerin çalıştıkları ortak bir çalışma alanı içerisinde yer almaktadırlar. Sinemanın birer ek faaliyeti olmaktan çok kendi özgün koşul ve işleyişlerine sahip bu alanlar, karmaşık ilişkilerin varlığı ve birbirleri arasındaki geçişlerin kolaylığından ötürü güçlkle ayrılmaktadır. Örneğin; dizi ve film yapımlarında teknik eleman transferleri, geçmişte bir zorunluluk sonucu ortaya çıkmıştır. Televizyonun seyirci kitlesi, Türk sinemasının yerli film seyircisi olduğundan benzer içerik ve estetikten uzaklaşmadan ekiplerin mecralar arasında geçiş yaparak meslek yaşamlarını sürdürmeleri oldukça doğal bir sonuçtur.

1989-1991 yılları arasında Kültür Bakanı olan Namık Kemal Zeybek, sinema alanında yaşanan sorunları ve çözüm önerilerini tartışmak adına Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Merkezi, Marmara Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi'nin Sinema-TV Bölümlerini Topkapı Sarayı'ndaki toplantıda bir araya getirmiştir. Toplantıya katılan yetkilileri dikkate alan Bakanlık, bu dönemde kanuna 'Türkiye'de sinema salonlarında ve televizyonlarında %25 oranında yerli yapım gösterilmesi zo-

runludur' ibaresinin eklenmesini sağlamış, ayrıca Türk sinemasına yapım desteği vermeye başlamıştır. Yapım desteğinin koşulları ve oluşturulan komisyon içerisinde yer alacak kişilerin bürokratlardan çok, sinema alanındaki meslek birlikleri ve sinemacılar olmasına özen gösterilmiş, destek verilecek filmlerin teknik yeterliliklerine bakılması zorunluluğu da konulmuştur (Alev İdrisoğlu, kişisel görüşme, 19 Şub 2019).

1990 yılında ise sektör genelinde yaşanan sorunlara çözüm olması adına Türk Sinema Kurultayı düzenlenmiştir. Devletin sinemaya desteği teşvik, sosyal güvence sorunlarının yanı sıra sinema-iş yasaının çıkarılması, filmlerin sanatsal bütünlüğünün zedelenmemesi için denetimine yasal güvence getirilmesi, televizyonda devlet tekelinin kaldırılması, sinema ve televizyon sektörü iş birliğinde yasal düzenleme getirilmesi ile ilgili kararlar alınmıştır (Türk Sinema Kurultayı, 1990). Yalnızca televizyonda devlet tekelinin kaldırılması kararının hayata geçirildiği kurultay sonrasında Namık Kemal Zeybek, Türker İnanoğlu, Memduh Ün, Lütfi Ö. Akad, Prof. Sami Şekeroğlu, Halit Refiğ, Ömer Kavur, Onat Kutlar, Tunç Başaran, Osman Fahir Seden, Türkan Şoray, Muzaffer Hıçdurmaz, Fikret Hakan gibi sinema alanındaki birçok önemli isim bir bildiri yayınlamıştır. Bu bildiride Türk sinemasının sorunları kısaca şu şekilde sıralanmıştır:

- Altyapı sorunlarının çözümü için gümrük vergilerinin indirilmesi
- Gösterim sorununun çözümü için yabancı filmlerin gösteriminin kısıtlanması ve salonlara yatırım yapılması
- TRT'de Yeşilçam çalışanlarının görevlendirilmesi ve TRT dışına yaptırılan yapımlara daha yüksek bütçeler ayrılması
- Korsanla mücadele edilmesi (4.Türk Sinema Kurultayı, 2003).

1995 yılında Atif Yılmaz, Memduh Ün, Zeki Ökten, Yusuf Kurçenli, Ömer Kavur, Erden Kıral, Ali H. Özgentürk, Barış Pirhasan gibi sinemacılar Türkiye'de sinemanın mali yönden desteklenmesini sağlamak amacıyla bir araya gelerek Sinema Vakfı'nı kurmuştur. Türkiye'de sinema sektörünün ulusal bir kültür politikasından yoksun olduğunu be-

lirttikleri yazıda, vakfın kuruluşunu bu gereksinimlere karşılık sinemacıların üzerine düşen bir görev olarak nitelendirmişlerdir. Vakfın kurulduğu ve işler hale geldiği sıralarda sinema alanında yapılması planlanan düzenlemelerle ilgili yasa tasarıları TBMM gündemine getirilmiştir. Sinemacılar, dünyadaki örneklerde olduğu gibi ulusal televizyon kanallarının sinema ile etkin bir işbirliği içerisine girdiği modelin Türkiye’de de yerleşmesi gerektiğini ifade etmişlerdir (Pösteki, 2005, s.157-159).

Yeni koşullar içerisinde yapım sacayağını televizyon yapımcıları ve bireysel finans kaynağı arayışındaki sinemacılar oluşturmaktadır. Finans kaynağının diğer kanadı olan bireysel yapımlar ise yalnızca ekonomik koşullar içinde değil anlatım dilinde ve üretimin biçiminde neden olduğu koşullar nedeniyle de önem taşımaktadır. Televizyonda gösterilmek üzere reklam alan yapım türlerinde, haber programlarını yerli diziler takip etmektedir. TV sektöründeki geleceği ilk fark eden, geçmişin en büyük film yapımcılarından Erler Film olmuş, video sektöründe korsan üretim nedeniyle istediğini bulamayan Erler Film, 1980’lerin ikinci yarısından itibaren TV için program üretmeye başlamıştır (Scognamillo, 2010, s.408-409). Böylece geçmişte açık hava sinemalarında bir araya gelip film izleyen, film sırasında ya da sonrasında devamlı etkileşim içinde kalıp filmi gündelik hayatın bir parçası haline getiren izleyici bu kültürü dizi izleme etkinliklerine de taşımıştır.

Yerli dizi yapımcılığındaki hızlı yükselişle, sektör çalışanları ve çalışma ilişkileri üzerindeki etkisini kısa sürede göstermiş, sinemacılar 2000’lerde televizyon yapımlarına yönelmiştir. Ancak diğer taraftan sinema filmi ve dizi filmlerin üretim zincirleri içerisindeki süreçlerin birçok açıdan farklılaşması çalışma ilişkilerini daha da kaotik hale getirmiştir. Kariyerlerine sinema ile başlamış yönetmenlerden birçoğu, günümüzde aktif olarak reklam ve dizi sektörleri ile ilgilenmektedir. Sinema kökenli kişiler ile TV/reklam kökenli kişilerin bir arada yer aldığı çalışma ekiplerinin yanı sıra Ömer Faruk Sorak, Osman Sınav, Yılmaz Erdoğan, Ömer Vargı, Sinan Çetin gibi ünlü yönetmenler de kariyerlerine televizyon veya reklam sektör-

leri ile başlamışlardır.

1960’larda çok sayıda film üreten Türker İnanoğlu’na ait Erler Film, Kadri Yurdatap’a ait Mine Film ve Seden ailesine ait Kemal Film ise 1990 sonrasında film üretimini ikinci plana atarak TV filmleri ve dizilerine yönelmiştir. Türker İnanoğlu, Seni Yaşatacağım (2002), Yabancı damat (2004-2007), Cennet Mahallesi (2004-2007), Küçük Ağa (2014-2015), Arka Sokaklar (2006-...) gibi yüksek seyirci oranlarına sahip dizilerin yapımcılığını üstlenmeye devam etmiştir (Erler Film, t.y.). Bu bağlamda TV sektörünün dönem koşulları içerisinde sinemacıları 2000’li yıllara taşıyarak yok olmaktan kurtardığını söylemek mümkündür. Diğer taraftan yalnızca sinema emekçileri değil sinema filmleri de TV sektörünün film üretimi için yapmış olduğu yatırımlarla eski gücünden çok uzak olsa da olumlu bir gelişme göstermiştir.

4. 2000 SONRASI TÜRK SİNEMASININ ÜRETİM YAPISINDA DEĞİŞEN DİNAMİKLER

2000’li yıllarda Amerikan Sineması örneklerini izleyerek beğenileri şekillenen genç seyirci kitlesinin Türk sinemasının ilerlemesinde ne kadar önemli olduğu anlaşılmıştır. Yanı sıra Türk sinemasına seyirci çekecek ve bu ilgiyi sürekli hale getirecek bir formül geliştirilmesi gerektiğinden Amerikalı, Eşkıya, İstanbul Kanatlarımın Altında, Kahpe Bizans gibi filmler izleyicide yarattığı popülerlikleri ile bu duruma birer örnek olmaktadır (Pösteki, 2005, s.170). Böylece 90’lı yıllarda bir çöküş dönemi yaşayan Türk sineması 2000’li yıllarla birlikte yine bir dönüşümün içindedir. Sinemacılar ve sektör elemanlarının kendinden önce sanat sineması-popüler sinema şeklinde ayrılan endüstri ve sanat ilişkisine bakışında yaşanan değişim, profesyonelleşmeyi ve endüstri arayışını beraberinde getirmiştir.

2006 yılında uzun bir aradan sonra ilk kez yerli film seyircisi sayısının yabancı film seyirci sayısını geçmesiyle ulusal sinema üretimi açısından önemli bir başarı yakalanmıştır. Toplam hasılat içerisinde yerli filmlerin payının yabancı yapımları geçtiği ve yerli filmlerin seyirci rekoru kırdığı 2008 yılında ise en çok izlenen 10 filmin 10’u da yerli yapım olmuştur. Ancak son yıllarda Türkiye

film sektörünün büyük ve oturmuş ulusal sinema pazarları ile rekabet edecek ölçüde bir gelişim gösterdiği yorumu yanlış ve eksik olacaktır. Yerli yapım izleyicisinin %60'ını listenin ilk beş filmi toplarken geri kalan %40'ın toplam 61 film arasında paylaşılması çok ciddi bir dengesizliği gözler önüne sermektedir (Tanrıöver, 2011, s.23-27).

2016 yılında Türkiye'deki dağıtım ayağının büyük kısmına sahip olan ve tekelleşmeye neden olduğu şeklinde eleştirilen Mars Grubu satın alan CJ Entertainment şirketinin Pazarlama Koordinatörü Duygu Akağız yaptığımız görüşmede, önemli olanın Türk filmi seyircisinin sayısındaki düşüş olduğunu belirtmiştir:

“İnsanlar gittiği sinemanın Avşar mı Cinemaximum mu olduğuna bakmaz. Bu ülkede insanlar sinemaya gitmeyi bıraktı. Geçtiğimiz yıllar bu yıl arasında %50'den fazla düşüş var, biliyor musun? İnsanların ayağı çekildi. Marvel nasıl bir şekilde yüksek iş yapabiliyor ya da yeni çıkan yapımcılar? Beğenilir beğenilmez birileri bir şeyler deniyor batmayı göze alarak. Desteklemek yerine köstek olmayı tercih ediyoruz.” (Duygu Akağız, kişisel görüşme, 17 Mart 2019).

Yakın tarihli bir örneklendirme yapıldığında; 6.073.364 seyirci ile tüm zamanların en çok izlenen 6.film olan *Düğün Dernek 2* ve 3.737.605 seyirci sayısı ile 18.sırada yer alan *Mucize* filmlerinin gösterime girdiği 2015 yılında Cem Yılmaz'ın *Ali Baba ve 7 Cüceler*, Ata Demirel'in başrolünde yer aldığı *Niyazi Gül Dörtünlü*, umulandan fazla bir başarı elde eden *Ali Kundilli* filmlerini yılsonu rakamlarından çıkardığımızda hacim olarak büyüdüğünü düşündüğümüz sinemamızın aslında çok da büyümediği sonucuna ulaşılmaktadır (2015'te Türk Sinemasının Genel Görünümü, 2016). Gişe rakamları bir ulusal sinemanın içerisinde bulunduğu koşulların olumlu bir ilerleme içerisinde olup olmadığını göstermesi açısından oldukça önem taşısa da bu sayısal veriler tek başına üretimin yapısı, üretilen filmlerin izleyiciyle ilişkisini ortaya koymakta yeterli değildir. Sağlıklı bir sektör analizi ancak içerik-gişe-teknik koşulların kıyasıyla ortaya çıkacaktır.

2018 yılında sinema yapımcıları ve Türkiye'nin en büyük dağıtım ağına sahip MARS

Grubu arasında yaşanan anlaşmazlıkta Yılmaz Erdoğan, Cem Yılmaz, Şahan Gökbağkar, Mahsun Kırmızıgül anlaşma sağlanana kadar filmlerinin gösterime girmeyeceğini açıklamışlardır. MARS Grubu Kurumsal İlişkiler Direktörü Aslı Irmak Acar'ın verdiği röportajda “Cem Yılmaz olmazsa başka Cem Yılmaz'lar çıkar” sözleri konuyla ilgili tartışmaları şiddetlendirmiş ve sinemacılar tarafından oldukça tepki çekmiştir (Semercioğlu, 2018). 2019'da 5224 sayılı Kanun'da yapılan değişiklik ile abonelik, promosyon, kampanya ve toplu satış faaliyetlerinin sinema salonu işletmecileri, filmin yapımcısı ve varsa dağıtımıcısı ile yapılacak sözleşmeler yoluyla belirlenmesi yasal güvence altına alınmıştır. Ancak bu kez de “Ülke içinde üretilen veya ithal edilen sinema filmlerinin, ticari dolaşıma veya gösterime sunulmasından önce değerlendirilmesi ve sınıflandırılması yapılarak uygun bulunmayan filmlerin, ticari dolaşıma ve gösterime sunulmaması” ifadesi sansür tartışmalarına neden olarak Türk Sinema Tarihi boyunca süregelen bir tartışmanın yeniden başlamasına neden olmuştur:

“Bu kurul bir değerlendirme kurulu değil, elde edilen kârın kimin arasında nasıl paylaşılacağına kavgası. Destekleme kurulları sayesinde sözünü söyleyecek, özgün filmler yapacak arkadaşların destek alması mümkün değil artık bu yasayla.” (Zafer Ayden, kişisel görüşme, 02 Şubat 2019).

Yakın dönem Türk sineması, nitelik tartışmaları bir yana bırakılırsa büyüyen bir ekonomidir. Ancak 2000'li yıllara gelindiğinde değişime uğrayan finans koşulları ve üretim yapısı içinde dahi Türk sinemasını bir endüstri veya bir sektör olarak adlandırma ve değerlendirme sorunu süregelenmektedir. SEN-DER üyesi senaryo yazarı ve yönetmen Haluk Ünal'ın (2003) da belirttiği gibi endüstrinin adını tartışmak entelektüel bir heves olmaktan çok, yapımcısından emekçisine sinema çalışanlarını yaşamsal olarak ilgilendiren bir sorunu çözüme kavuşturma amacı taşıdığı için oldukça önemlidir.

Senaryonun tahlili ile başlayan oyuncu, mekân, aksesuar, kostüm belirlenmesi; storyboard çalışmasının yapılması, set inşası/kurulumu, set ekibinin belirlenme-

si ve gerekli izinlerin alınarak anlaşmaların yapılması süreçlerinin tamamını kapsayan çekim öncesi işlemleri sağlıklı bir çekim için oldukça önemlidir. Böylelikle sorumlu olduğu işler bakımından bir mesleki sınırlandırma yapılamayan yapım ekibinin sanıldığı gibi yalnızca muhasebe işlemleri veya organizasyonun yürütülmesiyle sınırlandırmayacak kadar komplike bir ekip olması gerektiği ortaya çıkar. Çekim öncesi sürecin en önemli aşamalarından birini oluşturan senaryo yazımı ise uzun bir süreç ve emek gerektirse de Türk sinemasında üretilecek yaratıcı içeriğe böylesi bir yatırım gerekli görülmemektedir:

“Senaryo dediğiniz şeyde iyi bir ön hazırlık gerekiyor. Baktığınız zaman hangi yapımcı veya hangi yatırımcı senaryoya yatırım yapıyor ki biz iyi senaryolar bekliyoruz? İyi bir senaryo için en az bir yıl gerekir. 1 yıl benim bütün enerjimi o senaryoya tahvil etmem demek. Hikâyeye ilgili düşünmem, araştırma yapmam... Neticeyi hakkıyla alabilmem için bu gerekli.” (Hakan Haksun, kişisel görüşme, 25 Mart 2019).

2000’li yıllarda dijitalleşmeye bağlı olarak önem kazanan bir diğer alan post-produksiyon, yapım sonrası süreçtir. Alandaki iş tanımları çoğalmış, güncel teknolojinin takibinin yapılması şart hale geldiğinden çalışanlar teknolojiyi kullanabilen ve gelişmeleri takip edecek yeni nesil, okullu mezunlardan oluşmaya başlamıştır. Geçmişin usta-çırak ilişkisi içinde yürütülen çalışma ilişkilerinin yerini örgün öğretimlerini bitirdikten sonra kişisel çabalarıyla kendini geliştirerek meslek sahibi olan ekipler almıştır. Bu durum mesleki bilgi becerilerin doğrudan teknolojik gelişmeler ve teknik yeterlilikle oluştuğu post-produksiyon alanında daha fazla hissedilmiştir. Yalnızca post-produksiyon alanı değil tüm sektöre egemen olan in-house (şirket bünyesinde çalışma) – freelance (serbest çalışma) ayrımı ise çalışanlar bakımından bir ikilik yaratmaktadır. Sinema ve reklam sektöründe görüntü ekibi 1. Asistanı (focus-puller) olarak çalışmakta olan Seyhan Davarcı şirket bünyesinde çalışmak ile serbest çalışma düzeni arasındaki ayrımı şöyle ifade etmektedir:

“Rentalın tek artışı ki buna artık demek doğru olur mu bilmiyorum. Sana sabit maaş verdiği için ne kazanıyorsan az da olsa maaşını biliyorsun. Ona göre hayatını düzenleyebiliyorsun, artık sigortanı yapıyor artık piyasa kurmakta kalmıyorsun sana sürekli iş getiriyor. Bunlar güzel ama senin o kadar hakkını yiyor ki aslında senden aldığı emek ve senden beklediği iş performansı verdiği paranın çok çok üstünde.”(Seyhan Davarcı, kişisel görüşme, 14 Mart 2019).

Ses ve müzik tasarımı, kurgu ve montaj, görsel efekt, motion graphics, vfx çalışmalarını kapsayan yapım sonrası süreç ilişkin hazırlanmış *Bursa Eskişehir Bilecik Kalkınma Ajansı Raporu*’nda (2018) hali hazırda istihdam edilen işgücü ve diğer unsurlar da dikkate alınarak Türkiye’nin animasyon endüstrisindeki nitelikli-aktif işgücü sayısının yaklaşık 1.500 olduğu belirtilmiştir. Raporda (Animasyon Sektörü Raporu, 2018) ayrıca bu kişilerin çalıştıkları başlıca çalışma alanları; kurgu, karakter tasarımcısı, storyboard sanatçısı, konsept tasarımcısı, 3D modelleme sanatçısı, rigging sanatçısı, 3D-2D animatör, animasyon yönetmeni, doku ve ışık sanatçısı, senarist, görsel efekt sanatçısı ve ses tasarımcısı olarak kategorilendirilmiştir.

2000 sonrası post-produksiyon çalışmalarına verilen önemin bir göstergesi de çalışmalara ayrılan sürenin yanı sıra toplam bütçe içindeki post-produksiyon maliyetleri oranının da bir hayli artmış olmasıdır (Tunç, 2012, s.189). Cem Yılmaz’ın *Arif V 216* filminin son anda değiştirmeye karar verilen final sahnesi için 3 milyon TL harcanmış, Cem Yılmaz, “Türkiye’de bu bilgisayar efektlerini yapabilecek 40 kişi var. Bunların tamamıyla çalışmak zorundaydık. İçimize sinmeyen hiçbir şeyi yapmadık” (Altaylı, 2018) diyerek post-produksiyon sürecine geçmişle kıyasla değişen bakışı ortaya koymuştur. Bir başka örnek olan 2005 yapımı *Organize İşler* filmi- nin kurgu işlemleri henüz çekim aşamasında başlanmış, negatif filmler kesilmeden ARRI Scan tarayıcılarda 2K çözünürlükte taranmış ve günün en yetkin uygulamalarından Discreet Lustre kullanılmıştır (“Post Produksiyonda İlklerin Filmi”, t.y.). Ancak filmin ileri işlemlerinin Münih’e ARRI Digital Film’e gönderilerek tamamlanması 2000’li

yılların başında henüz post-prodüksiyon işlemlerinde istenilen ölçüde bir başarı elde edilemediğinin de göstergesidir.

Küresel ölçekte meydana gelen dönüşümün Türkiye’de sinema sektörü üretim dinamiklerine ve yapım sürecindeki aktörlerine etkisi esneklik ve tüm iletişim araçlarını bir çatı altında toplayarak aralarındaki sınırların belirsizleştirilmesi olarak ortaya çıkmıştır. Renkli ve medyatik bir çalışma ortamında gerçekleştirilen ve endüstriyel bağlamından koparılan sanat üretimi, kimi zaman güncel sorunları kişisel beklentiler doğrultusunda göz ardı etmeye neden olabilmektedir. Söz konusu ilgi çekici özellikleri nedeniyle sektörün set çalışanları ve oyuncularını işçi olarak görülmemektedir (Güranlı, t.y.). Söz konusu şartların düzenlenmesi amacıyla 2013’te kamera arkası ekipleri Kamera Asistanları, Yönetmen Yardımcıları, Görüntü Yönetmenleri, Prodüksiyon Çalışanları ve Kostüm Sorumluları kendi alanlarına ait derneklerini oluşturmuştur. 2 Ocak 2015’te ise Sinema Reklam, Dizi ve TV Programı Çalışanları Sendikası kurularak, planlanan hedefleri çalışanlara anlatmanın yanı sıra dizi sektörü çalışanlarını bilinçlendirmek amaçlanmıştır (“1. Olağan Genel Kurul”, 2015).

SONUÇ

Eleştirel ekonomi-politik bir yaklaşım çerçevesinde Türk Sinemasının üretim yapısının dönemselsel bir karşılaştırması yapıldığında devletle ilişkilerin kritik konumunu ve önemini göz önünde bulundurmamız gerekmektedir. Bu doğrultuda; Yeşilçam dönemi sektör bileşenleri ve sinemacılarının, devletin sinemaya ilişkin tutumunu “başiboş bırakmak” olarak nitelendirdiğini söylemek mümkündür. Sinemamızın geçmişinde halka dayanan bir iktisadi yapıya sahip olması nedeniyle ekonomik yapısının seyirciye bağımlı bir eğilim göstermekte olduğu sonucu ortadadır. 80’li yıllara kadar sinema ile seyirci arasındaki ilişkinin sürekliliği ekonomik kaynakların da sürdürülebilir olmasını sağlamıştır. Kaybedilen seyirci ve anlatıda yaşanan dönüşümlerle karşılıklı olarak finansal yapı da değişime uğramış, sinema filmi destekleri, filmlerini festivaller bünyesinde göstererek kendine özgü bir pazar ya-

ratan sinemacıların ortaya çıkışında kilit bir rol oynamıştır. Yurtdışı festivallerinde elde edilecek başarıların, ülkenin imajı üzerinde yarattığı etki de hesaba katıldığında sinema filmlerinin desteklenmesine yönelik devlet düzenlemelerinin daha kapsamlı ve doğru şekilde anlaşılması sağlanacaktır.

Geçmişte olduğu gibi yaratıcı üretim ortaya koyan sanatçılar tarafından devletin kültür alanına el atması, ancak kısıtlayıcı önlemler alma amacı taşıması nedeniyle olumsuz karşılanmaktadır. Ancak yasa yoluyla sağlanması gereken denetimlere ihtiyaç duyulduğundan devletle ilişkiler engellenemez konumdadır. Sinema alanında büyük bir yasal boşluk yaratan, alanı düzenleyecek bir yasanın eksikliği ve böyle kapsamlı bir yasadan çok telif haklarına yönelik çalışmaların yapılmış olması geçmişte devletle ilişkilerde kilit konumda olmuştur. Bugün, sektör çalışanlarının ortaklaşa çabalarıyla çalışma alanının düzenlenmesine yönelik olarak mesleki tanımların yapılması, mesleki yeterliliklerin belirlenmesi, set koşullarının iyileştirilmesi konularında gelişme kaydedilmeye başlandığı söylenebilir.

Sektörel yapılanmanın dönemselsel bir karşılaştırmasını yapabilmek içinse 1950–1960’lı yıllarda seyircisiyle gelişen ilişkinin Yeşilçam’ın devamlılığını sağlayan en önemli koşul olarak karşımıza çıktığını vurgulamak gerekmektedir. İlerleyen yıllarda ülkenin küreselleşmeyle paralel ekonomik dönüşümü içerisinde yapım şirketleri faaliyetlerini uluslararası alanda sürdürmeye başlamıştır. Bir yandan artan bütçelerle profesyonelleşme ve iş bölümünde inkâr edilemez bir iyileşme yaşanmış diğer yandan özellikle televizyon yapımlarının finansal piyasaları ve uluslararası şirketlerden oluşan ekonomileri içinde firmaların hedefleri de farklılaşmıştır. Kültürel yakınlık kurulacağı öngörülen ülkeler başta olmak üzere yurtdışına televizyon dizileri ithal edilmeye başlanmıştır. Ancak sektörün uluslararası alanda yükselen grafiği, endüstrileşmede bir yol kat edilmesinden çok, teknik bakımından dünyaya pazarlanabilir hatırı sayılır bir potansiyele sahip olması ve bu potansiyeli hız-kalite-bütçe üçgeninde avantajlı şekilde sunabilmesi ile ilişkilidir.

Ekonomik yapı ve buna bağlı olarak teknik koşullara bakıldığında, Halit Refiğ'in ulusal sinema düşüncesiyle ortaya koyduğu üzere Türk Sineması'nın doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacı ile şekillenen bir sinema olmasına dikkat çekmek gerekmektedir. Bu, aynı zamanda yabancı ve kapitalist sermaye veya devlet desteği olmadan sinemasını finanse eden bir halk sineması olma anlamına gelmektedir. Yeşilçam'ın olanakları hep sınırlı olmuş ve bu sınırlılıklar içerisinde özverilerle var olmaya çalışmıştır. 1960 ve 70'li yıllarda Türk Sineması anlatı dilinin gelişimine ve film sayısının artmasına karşın hala çok küçük ve gelişmemiş bir sektör durumundadır. Yapımcı işletmeciden aldığı avansın büyük bir kısmını ham filme yatırmak zorunda olduğundan geriye kalan tüm harcamalar için borçlanmak durumundadır. Senetlerle çalışmanın yerleştiği o günün koşullarında, alınan avanslar karşılığında film yapma baskısı yapımcıyı kısıtlamış; ucuza mal etme kaygısı ve zaman darlığının altında kaliteden uzaklaşma kaçınılmaz hale gelmiştir.

2000'li yıllarla birlikte Türk filmlerinin bütçe ve seyirci sayıları milyonları ifade eden rakamlara ulaşmaya başlamıştır. Yaşanan artışın büyük bir canlanma yaratması ile eğitilmiş genç kuşak sinemacılarda uluslararası bir temsiliyetin öncelikli olarak teknik yeterlilikle yaratılabileceği düşüncesi yerleşmiştir. Teknik gelişmeleri takip edebilecek altyapıya sahip kalifiye çalışanlar, sinema diline hâkim hikâye anlatıcılığını üstlenebilecek entelektüel birikime sahip sinemacılar, geliştirilecek kültür politikaları ve yaratılacak finans kaynakları bir bütün olarak sinemaya değer kazandıracaktır. Bugün sinemamızı besleyen finans kaynaklarının bir noktada televizyon-reklam sektörlerinin gelişimi ile artmış olması görece bir profesyonelleşme getirirse de dikkat çekilmesi gereken bir diğer nokta üretilen içerik ve anlatı dilinde yakalanması hedeflenen başarıdır. Bugün daha geniş finans olanaklarına, büyüyen iktisadi yapıya ve dolayısıyla gelişen teknik imkânlarla karşın geçmişte olduğundan çok daha fazla önem kazanan; sinema sanatıyla bir şey söyleyebilmek, hikâye anlatmaktır.

KAYNAKÇA

4. Türk Sinema Kurultayı: Bildiriler-Raporlar. (2003). Türk Sinema Vakfı (TÜRSAV), Antalya.
- Adaklı, G. (2014). Neoliberalizm ve Medya: Dünya'da ve Türkiye'de Medya Endüstrisinin Dönüşümü. *Mülkiye Dergisi*, 34 (269), 67-84.
- Altaylı, F. (2018). 9 Milyon Dolarlık Arif. Erişim adresi: <https://www.haberturk.com/yazarlar/fatih-altayli-1001/1783650-sasirdik-mi>
- Animasyon Sektörü Raporu. (2018). Bursa Eskişehir Bilecik Kalkınma Ajansı (BEBKA). Eskişehir: BEBKA Yayınları. Erişim adresi: https://www.bebka.org.tr/admin/datas/yayins/193/animasyonsektoru2018bsk-web_1541156624.pdf
- Çetin, D. (2010). Türk Sineması Çalışanlarının Örgütlenme Sorunları (Doktora Tezi) Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Engin, K. (2007). Bir Sinema Adamı Olarak Profesör Sami Şekeroğlu (Yüksek Lisans Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Erkılıç, H. (2003). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri (Sanatta Yeterlilik Tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Erkılıç, H. (2016). Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, sayı:33, 57-71. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuifd/issue/22859/244084>
- Erler Film. (t.y.). Diziler. Erişim adresi: <http://www.erlerfilm.net/?x5/tum-diziler-arsiv>
- Güngör, A. C. (2007). Türk Sinemasının Yerli Dizilere Etkisi ve Seyirci İlişkisi (sanatta yeterlilik tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul. Erişim adresi:
- Gürcanlı, E. (t.y.) Erişim adresi: <http://www.guvenlicalisma.org/11892-dizi-ve-sinema-setlerinde-isci-sagligi-ve-is-guvenligi-1-hicbir-sey-sanildigi-gibi-degil-emre-gurcanli>
- Gürses, N. (1986). Türkiye'de Özel Video İşletmecilerinin Teknoloji Üretim ve Personel Açısından İncelenmesi (Yüksek Lisans Tezi) Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=DrnGVWLwOLUWpzj u2BveZg&no=DrnGVWLwOLUWpzju2BveZg>
- Kıraç, R. (2000). 90'lı Yıllarda Sinemamıza Genel Bir Bakış. *25. Kare*, 30, 12-17.
- Kırbaşı, F. (1973). 1920-1972 Döneminde Kalkınmada Öncelikli Yörelere İlişkin Hükümet Politikaları. Ankara: Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı.
- Kırel, S. (2005). Yeşilçam Öykü Sineması (1. Baskı). İstanbul: Babil Yayıncılık.
- Korkmaz, A. (1995). 1960-1970 Yılları Arasında Türkiye'de Yaşayan Toplumsal ve Siyasi Değişimlerin Türk Sinemasına Yansımaları. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Liman, A. S. (2009). Türk Sinemasında Çekim Sonrası Üretime Dayalı Teknik Altyapı Sorunları ve Bunun Sinema Sanatına Etkileri (sanatta yeterlilik tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Mattelart, A., Mattelart, M. (1998). İletişim Kuramları Tarihi (M. Zillioğlu Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Onaran, Â. Ş. (1996). Türk Sinemasının Bugünü ve Yarını. S. M. Dinçer (Yay. haz.) Türk Sineması Üzerine Düşünceler (s.82-93) içinde. Ankara: Doruk Yayınları.
- Öngören, M.T. (1996). Sinemamız ve Kurtuluşu. S. M. Dinçer (Yay. haz.) Türk Sineması Üzerine Düşünceler (s.232-242) içinde. Ankara: Doruk Yayınları.
- Özön, N. (1985). Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi (1. Baskı). İstanbul: Hil Yayın.
- Özön, N. (2010). Türk Sineması Tarihi (1896-1960) (1. Baskı). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Post Prodüksiyonda İlklerin Filmi. (t.y.). Erişim adresi: https://web.archive.org/web/20060103093912/http://www.organizeisler.com/html_tr/yapim.asp
- Pösteki, N. (2005). 1990 Sonrası Türk Sineması (2. Baskı). İstanbul: Es Yayınları.
- Saydam B. (2016). 2015'te Türk Sinemasının Genel Görünümü. Erişim adresi: <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/197/2015%E2%80%99te-turk-sinemasinin-genel-gorunum>
- Scognamillo, G. (2001). Türk Sinemasının Ekonomik Tarihine Giriş. Yeni İnsan Yeni Sinema, sayı:9, s. 94-105.
- Scognamillo, G. (2010). Türk Sinema Tarihi (3.Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Scognamillo, G. (2011). Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam. B. Saydam (Yay. haz.). İstanbul: Küre Yayınları
- Semerçioğlu, C. (2018). Film Çekmezlerse Çekeni Bulacağız. Erişim adresi: <https://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/cengiz-semercioglu/film-cekmezlerse-cekene-bulacagiz-41067366>
- Sinema-TV Sendikası 1. Olağan Genel Kurul 6 Aylık Faaliyet Raporu. (2015). Erişim adresi: <https://www.sinematvsindikasi.org/hakkimizda/raporlar/>
- Şener, E. (1984). Televizyon Video. İstanbul: İmge Yayıncılık.
- Tanrıöver, H. (2011). Türkiye'de Film Endüstrisinin Konumu ve Hedefleri. İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları.
- Tunç, E (2012). Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Türk, İ. (2004). Senaryo Bülent Oran (1. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Türk Sinema Kurultayı: Bildiriler Komisyon Raporları. (1990). T.C. Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ünal, A. H. (2003). Sinema Emekçilerinin Sorunları ve Çözüm Yolları. 4.Türk Sinema Kurultayı: Bildiriler-Raporlar. Antalya: TÜRSAV.

KİŞİSEL GÖRÜŞMELER

- Duygu Akağz (CJ Entertainment Pazarlama Koordinatörü) ile kişisel görüşme, 17 Mart 2019.
- Hakan Haksun (yönetmen, senarist) ile kişisel görüşme, 25 Mart 2019.
- Prof. Dr. Alev İdrisoğlu (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema-TV Bölümü Başkanı) ile kişisel görüşme, 19 Şub 2019.
- Seyhan Davarcı (1.kamera asistanı/focus puller) ile kişisel görüşme, 14 Mart 2019.
- Zafer Ayden (SİNE-SEN Genel Başkanı) ile kişisel görüşme, 02 Şubat 2019.