



Kesit Akademi Dergisi

The Journal of Kesit Academy

ISSN: 2149 - 9225

Yıl: 3, Sayı: 10, Aralık 2017, s. 287-315

Yrd. Doç. Dr. Müjgan YILDIRIM

Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, mujganyildirim@maltepe.edu.tr

TÜRKİYE SİNEMASININ BUGÜNÜ: SİSTEMSEL ELEŞTİRİ DÜZLEMİNDE “BAĞIMSIZLIK” ZİNCİRİ

Özet

Türkiye sinemasını; özellikle 50’li yıllardan sonra Lütfi Ö. Akad’la başlayıp Metin Erksan ve Yılmaz Güney’le devam eden “toplumcu sinema” anlayışının bugünkü sinemamıza olan etkisi üzerinden değerlendirmek kuşkusuz daha doğru bir söylem olacaktır. Özellikle 1990’lı yıllarda başlayan “1. Bağımsız Sinemacılar” anlayışı ile 2000’li yıllarda devam eden “2. Bağımsız Sinemacılar” anlayışını geçmişin izleğinden hareketle geniş bir perspektifle değerlendirme bu makalenin ana eksenini oluşturmaktadır. “1. ve 2. Bağımsız Sinemacılar” tanımı üzerinden, “Yeni Sinema Hareketi” ile “Başka Sinema” oluşumunu da destekleyen nedenlerin ve sonuçlarının ele alındığı bu çalışmada, “auteur” sinemacı anlayışı ile “yapımcı-senarist yönetmen” ilişkisi üzerinden 90’lı yıllardan günümüze Türkiye sinemasının perspektifi ve sorunları makalenin izleği üzerinde önemli yer tutmaktadır. Makalenin 2. Bölümünü ise, Yeşilçam Dönemi “yapımcı-dağıtım ve işletmeci” zincirinin kıskacında “yönetmen” kavramının kağıt üzerinde yer aldığı süreçten bugün gelinen “yapımcı-senarist-yönetmen” kimliğinin aynı çatı altında toplanması ve bir sektör olamama durumunun, dağıtım zinciri tekel yapısı oluşturmaktadır. AVM’leştirilen sinema anlayışıyla bugün karşılaştığımız durum tesbiti sistem eleştirisi ile ele alınarak, genel değerlendirme notları arasında bulunmaktadır. Literatür tarama yöntemiyle ele alınan makalede amaç geçmişle bağlantıyı kurarak bugünü doğru tanımlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Türkiye sineması, bağımsız yönetmenler, auteur, Yeşilçam, dağıtım tekeli

TURKISH CINEMA TODAY: “INDEPENDENCE” CHAIN IN THE LIGHT OF SISTEMIC CRITIC

Abstract

At the stage of evaluating Turkish cinema, considering the influence of socialist realist understanding which is the period starting from Lütfi Ömer Akad and continued with Metin Erksan and Yılmaz Güney after 1950's, would be appropriate. The main axis of this paper is retrospectively examining 1st Independent Cinema comprehension starting with 1900's as well as 2nd Independent Cinema comprehension of 2000's. In this study, cause and effects of the development process of New Cinema Movement and Another Cinema will be discussed by considering the definitions of 1st& 2nd Independent Cinemas. The paper will also focus on the concept of auteur and the producer-scriptwriter-director relationship. Therefore, disposition of Turkish Cinema after 1990's and the problematic issues related to it are significantly important in terms of addressing the issues mentioned below. The second part of the paper is consisting of the sector's supplying chain monopoly which has not been able to become truly a sector yet. Because the concept director is on paper only since Yeşilçam Era which was cornered by “producer-supplier and managership” chain. The corruption of cinema that is gradually turned into a sort of shopping mall as well as today's condition faced together are broadly evaluated in the light of a critic of this system. The article, which is handled by literature review method, is a compilation.

Keywords: Turkishcinema, independentdirectors, auteur, Yeşilçam Era, supplying chain monopoly

GİRİŞ

Türkiye sinemasını; özellikle 50'li yıllardan sonra Lütfi Ö. Akad'la başlayıp Metin Erksan ve Yılmaz Güney'le devam eden “toplumcu sinema” anlayışının bugünkü sinemamıza olan etkisi üzerinden değerlendirmek kuşkusuz daha doğru bir bakış açısı olacaktır. Türkiye sineması aktarılagelen bir anlayışla yazıldığı için, bugün içerisinde birçok yanlışlarla yoluna devam etmektedir, tıpkı yapılanmasındaki sorunlar gibi ve bugününü anlayabilmek için tarihsel bir süzgece ihtiyaç vardır. Bu yüzden bu makalede amaçlanan özellikle; Yeşilçam dönemi ve sonrasındaki Türkiye sinemasının konum-

landırılışı ve yaşanan çarpıklıkların bugüne nasıl yansıdığına bir sentezini oluşturabilmektir. 1990'lı yıllarda başlayan "1. Bağımsız Sinemacılar" anlayışı ile 2000'li yıllarda devam eden "2. Bağımsız Sinemacılar" anlayışını geçmişin izleğinden hareketle geniş bir perspektifle değerlendirmek bu makalenin ana eksenini oluşturmaktadır. "1. ve 2. Bağımsız Sinemacılar" tanımı üzerinden, "Yeni Sinema Hareketi" ile "Başka Sinema" oluşumunu da destekleyen nedenlerin ve sonuçlarının ele alındığı bu çalışmada, "auteur" sinemacı anlayışı ile "yapımcı-senarist yönetmen" ilişkisi üzerinden 90'lı yıllardan günümüze Türkiye Sineması'nın perspektifi ve sorunları makalenin izleği üzerinde önemli yer tutmaktadır. Yeşilçam dönemiyle başlayan "toplumcu-gerçekçi" sinema anlayışının uzantılarını 90'lı yıllarda başlayan "bağımsız sinemacı" anlayışı üzerindeki etkisini araştırmayı amaçlayan makalede, asıl vurgulanmaya çalışılan sinemanın bir dil oluşturma sürecinde yaşadığı sorunların bazen şekil değiştirse de temelde "yanlış ilkeler" üzerine kurulmuş olmasının bugünkü sinemamız üzerinde de etkisini sürdürdüğünün altını çizmeye çalışmaktır.

Makalenin ikinci bölümünü oluşturan, dağıtım zinciri ve tekelleşme sorunu üzerinden yine geçmişteki dağıtım ve işletmeciler anlayışıyla bağlantı kurarak irdelemeye çalışılmıştır. Bu sorun çözümeden bir ülke sinemasından söz edilemeyeceği için, makalede bu bölüm önemli bir yer tutmaktadır. Filmin çekildikten sonra seyirciyle buluşma kısmı bugünün Türkiye'sinde, sinemamız üzerinde oldukça tehlikeli bir durum sergilemektedir. Makalenin amacı geçmişle bağlarını kurarak gelinen noktadaki gerçekliği göz önüne koyarak, durum tespitinde bulunmaktır. Literatür tarama yöntemiyle gerçekleştirilen araştırma sürecinde, gelinen noktada "bağımsız" sinemanın sistemsel bağlantılarıyla zincirleşen açmazları bu kavramın ve tanımının da tıpkı Türkiye sinemasının yönetmenlere göre belirlenen dönemleri gibi sorgulanması gereken bir süreç olduğu düşünülmektedir.

1-Türkiye sinemasının başlangıç serüveni ve tartışmalar

Türkiye sinemasının bugününe bakarken başlangıç ve gelişim süreçlerini iyi değerlendirmek gereklidir. Türk sinema tarihine baktığımızda, tarihin, belge eksikliği, sözlü anlatım geleneği ve akatırlardan gelen bir yanlışlar zincirinden oluştuğunu söylemek pek de haksızlık olmasa gerek. Türkiye sineması başlangıç yıllarında gösterim açısından, sinemanın kalbi Fransa ile neredeyse başa baş olmasına karşın, film çekme açısından ne yazık ki korkunç bir uçurum bulunmaktadır. 1914 yılına gelene dek film çekilemediği kabul edilir. Oysa ki "Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı" filmi tartışmalarla dolu bir başlangıçtır.¹ Buna rağmen hala her yıl "milad" olarak kabul edilen bu film, bir

¹Makedonyalı ManakiKardeşler'in 1911 yılında çektiği V. Sultan Reşat'ın Selanik ve Manastır ziyaretlerinin yer aldığı belge film, bugün elimizde ve sinema tarihçilerinden bazıları özellikle Burçak

askeri ihtiyaçtan doğan, milli duyguları tatmin etmeye çalışan bir belge filmidir. Bu film bugün kayıptır, söylenilenin aksine izleyen de yoktur. (Yıldırım, 1991, s: 96)Dünya sinema tarihine baktığımızda 1914 yılı yavaş yavaş orta metrajlı filmlerden uzun metrajlı filmlere geçişin olduğu ve kendi alt türlerini yarattığı bir dönemdir. Ve ne yazık ki Türkiye sineması ilk ürünlerini yine Enver Paşa'nın emriyle kurulan MOSD'la (Merkez Ordu Sinema Dairesi) vermiştir. Savaş belgesellerinin çekimiyle başlayan bir sinemadan söz ediyoruz. İlk öykülü film çekim denemeleri ise 1916 yılındaki "Himmet ağa'nın izdivacı" filmiyle başlamıştır. Sinemamızın bu geçikmişliği o dönemde dahi "dışa bağımlı bir sinema" anlayışını getirmiş, nitekim gösterime giren ilk film unvanını alanve Sedat Simavi'nin yönettiği "Pençe ve Casus" filmleri, savaş sırasında dışarıdan filmlerin gelemediği bir dönemde "Müdafai Milliye Cemiyeti" nin isteğiyle gerçekleştirilmiştir.

Türkiye'de sinema tarihine baktığımızda belki de dünya sinemasında başka örneklerine rastlamadığımız bir dönemsel belirlemeyle karşı karşıyayız. Sinemamızdaki dönemler ne dünya sinemasındaki gibi "akım"larla belirlenmiş ne de çekilen filmlerin içeriğiyle çok da ilişkilendirilmiş durumda. Muhsin Ertuğrul döneminin öncesi "Başlangıç yılları" diye tanımlanırken Ertuğrul dönemi tiyatro kökenli olması ve tiyatral bir dille ağırlıklı olarak tiyatro oyunlarını aktarması ve uyarlama senaryoların çekiliyor olması nedeniyle "Tiyatrocular" olarak nitelendirilmesine neden olmuştur. Sinema yazarı ve dilbilimci Nijat Özön tarafından ilk kez nitelendirilen bu dönemler, daha sonra Özön'denbugüne devam ettirilmiştir. Muhsin Ertuğrul'un "tek adam" olarak nitelendirildiği dönemde kendisininde daha sonra yaptığı açıklamalarda da sinema sanatına pek de önem vermediğini görüyoruz.

"Ertuğrul sinemada farklı akımların sanatsal olarak gelişkin oldukları dönemde o ülkelerde bulunma hatta çalışma şansını bulmuştur: 1922'ye kadar ekspresyonizm sırasında Almanya'da, 1925-27 yılları arasında sinemada gerçekçilik, tarihi olaylar ve kitlenin farklı kullanımları açısından dünya sinemasına çok şey katan Sovyetler Birliği'nde, daha sonra ekol olarak nitelendirildiği dönemlerde İskandinav ülkelerinde olması gibi. Ertuğrul'un bu deneyimlerinden izleri filmlerinde bulmak mümkünse de , örneğin sahne düzenlemelerinde özümsemiş olduğunu söylemek açıkçası yanlış olur. Türkiye sinema tarihi için bu yılları "kayıp yıllar" olarak görmek bence bugün doğrudur. " (Atam: 2004, s. 18)

Bu dönemi değerlendirirken toplumsal gelişmeleri, kültürel, politik ve sosyal yapısıyla da beraber değerlendirmek gerekli. Sinemada "Tek Adam" dönemi yaşanırken, Türki-

Evren bu filmin "ilk filmimiz" olarak kabul edilmesini savunanlar arasında. Yazarın da görüşü bu yöndedir.

ye’de de yeni kurulan bir Cumhuriyet, açılan Meclis, kabul edilen yeni harfler ve beraberindeki birçok yapılanma içerisindeki, “Tek Partili” bir sistemle yönetilen “ulus” olma mücadelesi ve çabalarının verildiği bir dönemdir. Yönetmen ve yazar Engin Ayça’ya göre 1920’ler ve 30’lar şöyle tanımlanmaktadır:

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş ve ilk yapılanma yıllarıdır. Devlete çeki-düzen verilmekte, siyasal, ekonomik ve de kültürel yapı yeniden kurulmakta, biçimlenmektedir. Devletçilik, devlet otoritesi, yukarıdan yönetenlerce biçimlendirilmektedir. Devletçilik, devlet otoritesi, yukarıdan, yönetenlerce biçimlendirme ve yönlendirme belirleyicidir. Tek parti dönemidir. Sanat ve Kültür hayatı da Cumhuriyet’in genel felsefesi ve siyaseti doğrultusunda devletçe yapılandırılır(...) Devletin doğrudan ve özel olarak sinema alanına dönük girişimi, bir yapılandırma çalışması yoktur. Sinema Muhsin Ertuğrul eliyle İstanbul Şehir Tiyatrosu’yla bütünleşir. Bunu bir çeşit Türk sinemasının tiyatrosunun vesayetine girmesi olarak tanımlayabiliriz.(Ayça, 1992, s.117)

2-Yeşilçam dönemi ve “toplumcu” sinemanın doğuşu

“Devletçi ekonomiden, özel girişime yönelen Demokrat Parti’nin yeni ekonomi politikasında kapitalizmin pazar yasaları işlemeye başlar. Yeterli sermaye ve birikimi olmayan özel girişimciler satan mal, satma garantisi olan mal üretmek zorundadır . Bu kural sinema alanında da böyle olur. Filmler için yatırılan sermayenin kısa sürede geri dönmesi, kara geçmesi beklendiği için, filmlerin hemen geniş seyirciye ulaşması amaçlanır. İsteğe göre mal “film” üretilir, talep arzı belirler, yönlendirir. Bu sistem sinemada daha sonra yapımcılara para yatırmadan daha çok işletme avans ve bonolarıyla işlemeğe başladığında, Yeşilçam’ın bölge film işletmecilerine ve dolayısıyla seyircilerin beğeni ve isteklerine bağımlılığını daha da artırır ve pekiştirir.” (Ayça, 1992, s.121)

Ayça’nın da sözünü ettiği anlayışa göre Yeşilçam’da yönetmen sinemasından bahsetmek bir yana, yapımcıların hatta dağıtımcı ve işletmecilerin sözünün geçtiği “star” sistemine dayalı bir sinema anlayışının altını çizmek daha doğru bir yaklaşımdır. Sinema tarihçisi NijatÖzön: “Türk sinemasının kanseridir melodramlar” diye nitelendirse de o dönemdeki çekilen filmleri çözümlemek ve kavramsal açıdan yaklaşarak toplumla ilişkisini kurmak gerekli. Yılda 300 filme yaklaşan bir sinema anlayışını değerlendirmek kolay olmasa da “ertelemeler, gecikmeler, yanlış anlaşılmalara” üzerinden gelişen dramatik kurgu Dilek Tunalı’ya göre sevilen nesnenin “yüce ve erişilmez” bir boyuta taşınarak tassavuf-i bir aşka dönüşür. Ve erişilemeyen aşk bir çeşit mutlak hakikate dönüşür.

“Tasavvuf zihniyeti öncesinde somut kişiler adına acı çekme edinimi; tasavvufla birlikte soyut bir varlığa erişme anlamında, soyut bir acıya dönüşmüştür. Bu dönüşüm hüznün ve melankolinin olumlanmasını, modern Türkiye cephesinde ise, içsel bir acının

bu özelliklerin aktarılması sonucunda ticari kaygıyla harmanlanan bir sinema seyirliğinde buluşturmuştur. Çünkü hem 50’li hem 60’lı yıllardaki melodram örneklerine baktığımızda “kader” olgusu ön plandadır.” (Tunalı: 2006, s.200)

Yeşilçam’ın senaryoları ya yabancı filmlerden devşiriliyor, ya da bir senaryo diğerine adapte ediliyor, bazen aynı anda üç farklı film çekiliyor, bazen senaryosu bile olmadan filmler “motor” diyordu. O dönemin en ünlü ve verimli senaryo yazarları, 1000’i aşkın senaryolarıyla Bülent Oran, Safa Önal, ön sıralarda yer alıyordu. Bazen ortak senaryolar yazılıyor, bazen adaptasyonlar ve eklemelerle yeni filmler üretiliyordu. Oran, filmlerdeki “akıl almaz tesadüfleri” özellikle yarattıklarını, çünkü seyircilerin bunları bekleyip, istediğini belirtiyor.(Scognamillo, 2004, s.34)Bu dramatik yapı ve kurgu da sık sık kaynak olarak kullanılan 19. Yüzyıl Fransız popüler romanlarından almaktaydı.

“Yeşilçam sineması her zaman hedef kitle olarak geniş halk topluluklarını aldı. Çoğu fazla eğitilmiş olmayan, eleştirel kapasiteden yoksun ve sinemayı, sinemada gördüklerini bir gerçek olarak kabul eden, kendilerini tümünden o görüntülere ve kişilere teslim eden. Yeşilçam bilerek, naif seyirciler için naif bir sinema yaptı. Çokça duygu yüklü, kolayca anlaşılabilen, aynı anda dramı da, melodramı da, güldürüyü ve heyecanı da verebilen; verebilmek için her türlü klişeyi ve tesadüfü kullanan...” (Scognamillo, 2004, s. 34)

Bu dönemde filmlerdeki dekorlar, oyunculuklar, mekanlar gerçeklikten uzak hayali bir yapıyla ekranı süslemeye devam ederken, yönetmenler de deneme yanılma yöntemiyle çalışmalarını sürdürmekteydi. Filmlerin prodüksiyonları, endüstrileşemediği için sanatsal-estetik kaygılar arka planda kalıyordu. Kahramanlık filmleriyle toplumun eksik yanları okşanırken, zengin-yoksul filmleriyle de yoksul halkın küskünlüklerine ve içten içe kin beslemelerine yönelik göndermelerle durumu geçiştirmeye çalışılmıştır. Grilerin olmadığı sinemada, ya iyi ya da kötülerin egemen olduğu anlayışla “masalımsı” yani semantik bir anlatımla yıllarca seyirciyi sinema salonlarına taşımıştı. Bu durumdan rahatsız olan sinema yazarları, yönetmen ve izleyiciler de yok değildi.

“Zaten biz ne Hiroşima Sevgilim ne de Bisiklet Hırsızları gibi yapıtları bekliyoruz. Hayır, bizim istediğimiz, sosyete mensup küçük hanımefendilerin, iyi yapılmış fakat semersiz filmlere konu olan zabıta vakalarının, sakatlara ve çocuklara yapılan eziyetlerin, bugün ünlü olan fakat kısa süre sonra unutulacak yıldızların komik maceralarının veya melodramatik aşk ihtilaflarının unutulmasıdır. Sinema sanatçılarının artık sinemamıza yeni bir hava, özellikle eksikliğini duyduğumuz bir gerçeklik, gerçek hayat ve kişilere, içlerine, kendi hayatlarına, çevrelerine bakarak, yeni şeylere, yeni konulara, çevrelere, insanlara itina, ilgi, anlayış ve insanlık aşkıyla-zira sinema bütün sanatlar

gibi insancıl katılış ister- hikayelere ve durumlara yer vermelidirler." (Scognamillo,1962, s.100)



Görsel 1. Metin Erksan'ın "Karanlık Dünya" filminin afişi.

Görsel 2. "Karanlık Dünya" filminden bir sahne

Erişim: 09.09. 2017, <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5705/karanlik-dunya>

Giovanni Scognamillo'nun Yön Dergisi'nde kaleme aldığı bu haklı eleştiri belki "Yeşilçam Dönemi" ni ve onun birbirini tekrarlayan artık "klişeleşmiş" anlatımını yıkamadı ama, en azından onun gibi düşünen sinemacıların olduğunu ve tek-tük ürettikleri filmlerle bu toplumsal beklentilere bir anlamda cevap vermeye başladığını kanıtlamıştır. Aşık Veysel'in hayatını çektiği "Karanlık Dünya" filminin ardından gerçekleştirdiği "Yılanların Öcü", "Susuz Yaz", filmleriyle Metin Erksan, Ertem Göreç'in "Karanlıkta Uyananlar", "Otobüs Yolcuları" filmi, "Bitmeyen Yol" filmi ile Duygu Sağıroğlu, "Şehirdeki Yabancı" ve "Gurbet Kuşları (ilk göç filmi)" ile Halit Refiğ, "Hudutların Kanunu" filmi ile Lütfi Ö. Akad, "Umut" filmiyle sinemada yönetmenliğinden söz ettiren Yılmaz Güney filmleri Türk sinemasında "akım" başlatamadıysa da "toplumcu" bakış açısının beyazperdede varlığının ifadesi oldu. Yeşilçam sinemasında dekor olarak kullanılan köy manzaraları, köy güzelleri anlayışı sözü edilen filmlerde yerini sorunların ele alındığı, feodalizmi, ağa sistemini eleştiren, köyden kente göçü işleyen hatta yer yer doğal oyunculukların kullanımını tercih eden bir yapıya dönüşmüştür. Sinema yazarı ve tarihçisi G. Scognamillo, Halit Refiğ'in "Gurbet Kuşları filmiyle ilgili şu notu düşmektedir:

"Yönetmenin kişisel evreni içinde Gurbet Kuşları, anlatımı sahne düzeni, sevgiden şehvete, özveriden ihtirasa kadar uzanan ve çarpışan duygu ve tutku zenginliği ile bir aşama teşkil ediyor. İstanbul'a göç eden ve dağılan bir ailenin öyküsünü anlatırken Refiğ, aynı zamanda göç olayının tarihsel-toplumsal kaynaklarına inip, sorunun bir yorumuna da varıyor." (Scognamillo, 1987, s.78)

2.1 1960 dönemi ve Türkiye’deki toplum anlayışının dönüşümü.

1960 darbesine kadar üretilen film sayısı 80’i bulmuştu. 1960’da darbenin ardından 61’de yeni anayasa yapılmış ve bu anayasa eskiye oranla daha özgürlükçü ve hakların korunduğu bir anayasa olmuştur. Bu arada sinemada yeni anayasasıyla korunmaya alınmış, artık Yeşilçam melodramları ve “yerli film” anlayışından sıkılan, uzaklaşan, “başka sinema” gerçeğini arayan ve dünya sinemasını takip etmeye çalışan bir anlayış kendini hissettirmeye başlamıştır. Yeşilçam’a küsen “aydın” kesim, bu arayışlarına uygun zemin bulmaya başlamış ve “Sinematek derneği” ve “film arşivi” kurulmuştur. Ayça bu dönemde (1992:126) dünya sinemasının izleyiciyle buluşmaya başladığı, sinema dergilerinde tartışmaların yaşandığı, Yeşilçam’dan farklı bir sinema özleminde olan öğrenciler, aydınlar ve kültür çevrelerinden bahseder. Ve 1960’ın sonlarında kısa filmcilerin (Hisar Kısa Film Seçkisi gibi festivallerin başlamasıyla) öncülüğünde siyasal sisteme ve Yeşilçam’a karşı tavır geliştiren “Genç Sinema” hareketi oluşur. Ama ne yazık ki bu hareket de uzun soluklu olamamıştır. Nigar Pösteki bu döneme biraz daha ılımlı yaklaşanlardandır: “Türk sineması için 1960’lı yıllar, sinemanın toplumsal ve kültürel etkilerini kullanması açısından bir dönüm noktasıdır. Bu yıllarda toplumsal gerçekçi bir sinema ortaya çıkmıştır.” (Pösteki, 2005, s.9)

1960-65 dönemi bu açıdan önemli olmuştur, bir taraftan bir ulus sinema dili oluşturulurken, diğer yandan Erksan gibi “sanat” ın öne çıktığı filmler de varlığını hissettirmeye başlamıştır. Aslı Daldal’a göre toplumsal gerçekçi hareket iki önemli görev üstlenir, ilki mevcut toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye yansıtmak, ikincisi ise özgün, modern bir sinema dili oluşturmak. (Daldal, 2005, s.58) Yeşilçam Türkiye sineması ve Türk toplumu için çok şey ifade etmektedir. Kendi izleyicisini, kendi kalıplarını oluşturan Yeşilçam, Tam da Demokrat Parti döneminde şiarlaşan “Her mahallede bir milyoner yaratmak “ düşüncesiyle yoğunlaşmış, popülist bir söylemle, malsalsı kahramanlar ve anlatı düzeyi tutturarak “olması istenilen” bir katharsis yaratılmıştır.

“Büyük şehirde masa başında uydurulan köy hikayeleri, Yeşilçam’ın belli kadrosundan yararlanarak sinemaya getiriliyor; dudakları boyalı, topuklu ayakkabı giymiş genç kızlarla, bakımlı yüzü, düzgün bıyığı ile hırpani kıyafetle anlatılmaz tezat oluşturan erkek oyuncular kamera karşısında ‘romeo julyet’lik’ oynuyorlardı. Yine bu filmlerde “köy” sorunlarına sansür paravanı arkasına saklanarak hiç dokunulmuyor, müzik olarak da zengin folklor bir yana bırakılıp ya alaturka gazinolarda meşhur edilen türküler ya da batı ezgileri olaylara eşlik ediyordu. (Şener, 1970, s. 62)

Giovanni Scognamiglio’nun o güne değin “yerli film” olarak geçen nitelendirilmesi “Türk sineması” tanımlamasıyla belki de “yerli film” anlayışından bir sinema dili oluş-

turma anlayışına geçişin ilk nüvelerini vermeye başlamasıdır. (Aktaran, Yıldırım:2015, G. Scognamilloröportajı) Amerikan sinemasının 2. Dünya Savaşı'ndan sonra yavaş yavaş salonları ele geçirmeye başlaması, Ayça'nın da belirttiği gibi sinema seyircisini ikiye bölmüştür: Kendi kültürüne yabancı bir izleyici ile Yeşilçam'ın masallarını izleyen "yerli film" izleyicisi. Bu dönem 1970'li yıllarda toplumda politik hareketlenmelerin yaşandığı, televizyonun evlere girmeye, sinema izleyicisinin salonlardan uzaklaşmaya başladığı döneme dek sürer. Bu politikleşme sürecinde, kent göçlerinin yoğun olması, üretim ilişkilerinin değişmesi, toplumla birlikte kent ve kültürü tanımını da farklı bir yere taşımaya başlamış, eve kapanan halk, bir anlamda TV karşısında farklı dünya ve kültürlerle de buluşmaya başlamıştır. 1970'lerdeki bu siyasi dönüşümler, 78 kuşağının devinimi, Türk sinemasında da karşılığını bulmaya başlamış, "Yılmaz Güney" le sinema yavaş yavaş farklı bir yere doğru gitmeye başlamıştır. Uluslararası festivallerin düzenleniyor olması, izleyicileri dünya sinemasıyla buluştururken, Yılmaz Güney'in "Umut" la çıkışı artık sinemanın farklı bir yere doğru yolculuğunun kaçınılmazlığına dikkati çekmiştir. Bazı yönetmenler ve sinema yazarları da dönemlerin birbirleriyle etkileşiminin kaçınılmaz olduğunu ve toplumsal yapılanma, politik süreçler, ekonomik yapılanma ve üretim ilişkilerinin de etkisiyle belirlenebildiğinin altını çizmektedir. Nitekim bu makalede de altı çizilmesi hedeflenen konu da tam da budur; bugünün sinemasını değerlendirebilmek ve doğru parametreleri kurabilmek adına geçmişle bağı kurulmaya çalışılmıştır. Yönetmen ve eleştirmen Engin Ayça "Toplumcu" sinema anlayışıyla ilgili yaklaşımını şöyle özetler:

"Nasıl Yeşilçam sinemasını 1950'lerde başlayan gelişmeler yaratmışsa, 1960'larda başlayan gelişmeler de 1970 sonlarına doğru Türk sinemasında Yeşilçam'ın yanı sıra yeni bir sinemanın filizlenmesine yol açar. Aslında 1960'ların başında yeni anayasanın da koruması altında, yeni toplumsal ve siyasal düşüncelerin hareketlenmesi sırasında "toplumcu gerçekçilik" diyebileceğimiz bir sinema hareketi Yeşilçam'ın içinde başlar gibi olursa da, iktidarların tekrar sağcı partinin eline geçmesiyle bu başlangıç süreklilik kazanamaz." (Ayça, 1992, s.125-126)



Görsel 3. Metin Erksan'ın 1960 yılında yönettiği "Gecelerin Ötesi" filminin afişi.

Erişim: 9.09.2017. <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5957/gecelerin-otesi>,

Görsel 4-5. "Metin Erksan'ın 1963 yılında yönettiği "Susuz Yaz" filminin afişleri.

Erişim: 9.09.2017. <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/6438/susuz-yaz>

1960 yapımı, Metin Erksan'ın yönettiği "Gecelerin Ötesi" adlı film "Toplumsal Gerçekçi" film anlayışının ilk örneklerinden olduğunu savunan Agah Özgüç, bu filmi bir "başkaldırı filmi" olarak tanımaktadır. Menderes hükümetinin popülist uygulamaları, çarpık kapitalistleşme süreci toplumda karşılığını yavaş yavaş bulmaya başladı. Erksan'a göre 70'li yıllarda yaşanan politik atmosferin nüvelerini bu filmde gördüğünü şu cümleleriyle anlatmaktadır:

"O sıralar politik bir yetkenin ağzına bir laf takılmıştı: "Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz". Kendi kendime dedim ki evet böyle bir düşünce olabilir ama her mahallede bir milyoner yetiştirilirken aynı mahallede başka şeyler de yetişir. Bir grup çocuğu aldım ve filmi çektim. O zamana kadar böyle bir film yoktu. Bu filme çok dikkatli bakmak lazım, o zaman sezdiğim ve düşündüğüm ve mesele, 1970'lere doğru anarşiyle gündeme gelmeye başladı. O çocuklar yetişmeye başladı. O gün atılan tohumları ben o filmde gördüm". (Erksan, 1985, s.25)

Ulusal bir sinema dili yavaş yavaş oluşmaya başlarken, konularını gerçek yaşamla özdeşleştiren, toplumla bir bağ kuran bu filmler, geçmişten günümüze uzanan bir sorunla her dönem mücadele etmek zorunda kalmışlardır: Sansür... İlk kez 1939 yılında çıkarılan "Polis vazife ve yetkileri" kanununa bağlı "Filmlerin, film senaryolarının kontrolüne dair nizamname" olarak ele alınmış ve Güvenli'ye göre Türk filmciliğinin gelişmemesinde önemli bir rol oynamıştır.

"Sansür heyetinin uzun ve karışık vazifesi, bilhassa yerli film çevirmekte elbette büyük bir ayak bağı olmaktadır. Hele senaryo yazarlar, sanat anlayışından çoğu zaman mah-

rum olan heyet üyelerinin havasına bağlı kalarak mesela memleketin turizm bakımından önemini belirtmek durumunda bırakılabileceklerinden, konularıyla hiç ilgisi olmadığı halde yüzlerce metre manzara resmini filme sokmak zoruna düşebilirler.” (Güvemli,1961,s. 256)

Sansür yüzünden yurtdışında festivallere katılmak güçleşmiş.“Susuz Yaz-1963” filmi örneğindeki gibi illegal yollardan yurtdışına çıkarılmaya çalışılmıştır. Bir başka örnek ise Halit Refiğ’in “Şehirdeki Yabancı-1962” adlı filmi ülkemizde sansüre takılırken, Moskova Film Festivali’ne davet edilmiş. Moskova basının oldukça ilgilendiği film “Festival Sputnik’teki M. Kvasnetskaya tarafından şöyle özetleniyordu: “Bazı teknik aksaklıklarına rağmen “Şehirdeki Yabancı” genç Türk film endüstrisinin araştıran, düşünen, halkının hayatına bağlı olarak hisseden birçok yetenekli insanlara sahip olduğunu göstermektedir.” (Refiğ, 1971)

“Sorun, sinema için, özellikle şartlandırılmış bir sinema için tehlikeli bir sözcüktür. Soruna yanaşılır, yaklaşılır, el uzatılır; ancak çoğunlukla dolaylı bir şekilde. Çünkü sorunu zorlaştıran başkadır ve sinemacının başında, iyi bilinen, çam sakızına dönen bir sorun vardır: Sansür”(Scognamillo, 2011, s.142)

Türkiye’nin “neden filmlerimiz başarılı olamıyor” ya da “sanayileşemiyoruz” sorunlarının gündeme geldiği tartışmayı ilk sinema yazarlarımızdan Zahir Güvemli’nin kaleme aldığı “Sinema Tarihi” kitabından öğrenebiliyoruz. 1946’da ilk kez “Yerli Film Yapanlar Cemiyeti” kuruluyor. İhsan İpekçi’nin başkan olduğu cemiyet, Faruk Kenç, Turgut Demirağ, İskender Necef, Murat Köseoğlu, Necip Erses, Fuat Rutkay, Refik Kemal Arduman, Hikmet Yıldız ve Yorgo Saris’ten oluşuyordu. Bu cemiyet “Filmlerimiz” adlı bir broşür yayınladı. Bu broşürde “Filmlerimiz neden Amerika, Avrupa, hatta Mısır derecesinde mükemmel olamıyor”un cevabını aradılar.

“Onlara göre bu işin ilk sebebi parasızlıktı. Çünkü yerli film, bizde yalnız iç piyasa tarafından masrafları karşılanan bir “production” du(mahsul) Halbuki bir Amerikan filmi bütün dünyada gösterildiğinden, bütün dünya o filmin masraflarını paylaşıyor demektir. Bu bakımdan filmleri ucuza mal etmek gerekiyordu. 1946’da bir yerli film 45-50 bin lira arasında mal oluyordu. İstanbul’un nihayet 85 sinemasında gösterilen başarılı bir filmin getireceği para ise en çok 45-50 bin lira olabilirdi. Binaenaleyh himaye şarttı. İstedikleri, film işletmesinin kazanç vergisinden affedilmesiydi. Filmcilikte çalışanların da bu vergiden affedilmeleri gerekiyordu. Sinemadan alınan temaşa vergisi, yerli film gösterilirken alınmamalıydı” (Güvemli, 1961, s.253)

2.2 LütfiÖ. Akad'la Başlayan Toplumcu Sinema Anlayışı



Görsel 6-7. LütfiÖ. Akad'ın yönettiği "Vurun kahpeye" filminden görüntüler.

Erişim: 9.09.2017. <http://www.tsa.org.tr/tr/film/filmgoster/5449/vurun-kahpeye>

"Türk sinemasında "Vurun Kahpeye" ve onu birkaç yıl sonra izleyen "Kanun Namına" adlı çalışmalarıyla birdenbire sinema dilinin ne olduğunu içgüdüleriyle kavramış bir sinema adamı görünümüyle belirmesinden bu yana yaptığı filmlerle hem bu sanat dalında tutarlı uğraşlarda bulunacaklara kılavuzluk etmiş, hem de bunun koşutunda kendi sinema yapıtlarıyla Türkiye'de sinema düşüncesinin doğmasında büyük ölçüde etkili olmuştur." (Onaran: 2001, s.11)

LütfiÖ. Akad'ın 1949 yılında "Vurun Kahpeye" filmiyle beyazperdeye adım attığı dönem, bir anlamda artık "sinemacılar kuşağının" gelmesine ve yeni bir sinema anlayışı oluşmasına, ulusal bir dilin başlangıç yıllarına işaret etmektedir. 1960'lı yılların toplumsal dönüşümü, darbe ve kapitalizmin ayak seslerinin artık iyice hissedildiği bir ortamda, üretim ilişkileri yavaş yavaş değişmeye, köydeki feodal yapının sonucunda artık kentlere göçün başladığı bir ortamda edebiyat ve sinemada da bazı değişimler olmaya başlamıştır. Türkiye'de yaşayan bu sosyo-politik ve kültürel değişimin sonucunda sanata yansımaları da kaçınılmaz bir durum oluşturmuştur. Özellikle 1940'lı yıllarda kurulmaya başlayan köy enstitüleri kuşkusuz 60'lı yılların edebiyatı üzerinde derin etkisi bulunmaktadır .

" Romanın batıya nazaran çok geç geliştiği ülkemizde, köy enstitülü yazarların Türk edebiyatına yaptığı katkılar, Türk romancılığının önünü açmış ve onu Anadolu topraklarına götürmüştür; onların zenginliğini malzeme olarak kullanmalarıyla romanımıza bir özgünlük kazandırmıştır. Ve bu yazarların köy gerçekliğini işlediği romanlar edebiyatımıza "köy romanı" denilen bir tür kazandırmıştır. "(Serim, 2004, s.53)

Köy edebiyatının yaygınlaşması ve sinemada da kendi dilini arayan ve bu toplumsal gelişmelere kayıtsız kalamayacak bir noktaya gelmiş olması, aralarında yeni bir ilişki oluşmasına neden olmuş ve Fakir Baykurt, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal gibi yazarların sinemayla buluşması kaçınılmaz bir noktaya taşınmıştır.

"1950'lerden sonra sinema artık bir hareket kazanmıştır, kazanmaktadır. Hareket, Muhsin Ertuğrul döneminde olduğu gibi tiyatrocuların çerçevenin içindeki hareketi, oyuncuların trafiği değil, çekimlerin dizilişinden, birbirine bağlanması ve kurgudan kaynaklanan bir harekettir. Çevre artık sahne dekorları veya tiyatroya benzer platodaki dekorla sınırlı değildir, gerektiğinde ya da olanak bulunduğu dışarıya, sokağa çıkılmaktadır. Kameranın hareket kazanması ve kurgunun artık bir çözüm haline gelmesi, bahsettiğimiz bu iki dönem arasındaki başlıca ayrılığı teşkil eder: Açıkların değişmesi ve işlevsel olmasıyla birlikte kamera ayrı bir önem kazanmış, yaratıcılığa kavuşmuştur." (Scognamillo, 2003, s.115-16)

1950'li yıllar sinemanın tiyatroyla bağını yavaş yavaş kopardığı bir dönemdir. Melodram kalıpları, kahramanlık hikayeleri, dini filmler varlığını sürdürmeye devam etse de LütfiÖ. Akad'ın köy gerçekliğini işleyen filmlerinin ardından, Metin Erksan 1952'de Aşık Veysel'in yaşamından yola çıkarak gerçekleştirdiği "Karanlık Dünya" adlı filmle "gerçekçi" sinema anlayışına biraz daha yakınlaşmıştır. Ancak sinemanın "kitlesele" duruşu ve görüntünün insan üzerindeki ağırlığı nedeniyle sürekli "sansür" kurulunun pençeleri ardında mücadeleyle geçen bir süreç yaşamıştır ve bu süreç bugün değişik biçimlerde devam etmektedir. LütfiÖ. Akad "Beyaz Mendil-1955" filminde kırsal hayatı ele almaktadır ve burada gerçekçi bir ortam sunabilmek için oyuncular yerli halktan seçilmiş, doğal oyunculuk desteklenmiştir. Hudutların Kanunu doğuyu ve kaçakçılık sorununu gerçekçi bir biçimde ele alarak, gerek kullandığı sinematografik dili gerekse bir yönetmen olarak mesafeli duruşu, filme yansımıştır. Bir anlamda hayata bakışının özeti gibidir ve oyuncular, tıpkı gerçek yaşamdaki insanlar gibidir iyi ve kötüyü içinde barındıran. Yeşilçam'ın "melek" ve "şeytan" oyuncu göstergelerinden tamamen uzaklaşmıştır. Akad'ın objektifi kendi gözü gibidir, "abartıdan, hızlı hareketlerden" uzak, yaşamın kendi içinden ama mesafeli bir duruştur.

"Yönetmenler kendi projelerini finanse ediyorlar. O zaman dışarıdan bir yapımcı firma ya da finansör baskısı olmadan, kendi düşüncelerinden taviz vermeden birtakım filmler gerçekleştiriyorlar. Bu iyi, bir sinemacı için ideal bir durumdur. Ama buna karşılık şimdi yaptıkları filmleri gösteremiyorlar. Bu fena. Tabii bu film yapımını da azaltıyor." (Akad: 1991, s. 73)

2.3 Auteur sinema anlayışı ve Türkiye'deki ilk yaklaşımlar

Öncelikle auteur kavramının tanımını yapmakta yarar var. Fransızca kökenli Auter sözcüğünü Türkçe'deki anlamı "yapan, yapıcı, yaratıcı; yazar" demektir. "Auteur kavramını ortaya atan Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris, "Notes on the Auteur Theory in 1962" makalesinde tüm ateur yönetmenleri diğer yönetmenlerden ayıran özellikler olarak teknik ustalık, kişisel stil ve içsel anlam kavramlarını ortaya koymuştur. Andre

Bazin ise Sarris'in kişisel nitelik kriterlerinin yanına tarihsel, toplumsal, ekonomik, üretimsel birçok değişkeni de eklemiştir" (aktaran, Güngör 2014, "Auteur kuramı ve Metin Erksan Sineması")

"Sonuçta yönetmen bağlamında ortaya konulan sanat sineması son noktasına 1950'den itibaren ulaşmıştır. Bu bağlamda auteur kavramı önce dolaylı olarak Amerika ve Fransa arasındaki ekonomik-politik nedenlerden, direkt olarak da Amerikan sineması üzerine düşünen ve yazan kendi ülke sinemasına tepki gösteren bir grup entelektüelin çabası sonrasında ortaya çıktı"(Kolker, 2011, s.168)

Auteur yönetmen filmin senaryosundan oyuncu, ekip seçimine kadar her alanda tek belirleyici ve otoritedir. Nitekim sinemanın kolektif bir iş olmadığını, tek kişinin iradesi ve davranışıyla yapılan bir sanat olduğunu yönetmen Metin Erksan sık sık vurgulamıştır. Dahası sinemaya imzasını atacak tek kişinin yönetmen olduğunun da altını çizen Erksan'a göre "evrensel sinemaya ulaşmanın yolu ulusal sinemayı yaratmaktan geçer". Metin Erksan her zaman çizgi dışı vurgulamalarla dikkatleri üzerine çekmiştir. Ona göre Yeşilçam öğretisine yeni bir soluk, düşünsel bir dinamizm getirerek sinemanın salt kitleleri eğlendirme amacı güdemeyeceğini, üzerinde ciddi şekilde kafa yorulması gereken bir sanat dalı olduğunu daima savunmuştur. (Ölmez:2012) Yönetmen Halit Refiğ'in de altını çizdiği gibi Erksan, eserlerindeki kişilerin tutkularıyla kaynaşarak, filmlerinin başka hiçbir rejisörün eserinde rastlanmayan o kendine has fırtınalı dünyasını meydana getirmektedir. Büyük sanat eserleri yaratmak için gereken ilk şartı başarmış, kendi özel dünyasını kurmuştur. Türkiye sinemasında bir auteur yaklaşımının bugünkü temellerine baktığımızda Bir LütfiÖ. Akad, Metin Erksan ya da Yılmaz Güney sinemasını anmak gerekli.

Metin Erksan kendine ve izleyenlerine tüm anlatmak istediklerini kamerayı "kalem" gibi kullanarak anlatmaya çalıştığını söylemektedir. Bu sözleri Metin Erksan'ın kendi yönetmenliği, sinemacı üslubuyla ilgili kendi tarafından yapılmış önemli tespittir. Kendisinin auteur özelliğiniAlexandreAstruc'un "kalem kamera"² kavramıyla örtüşecek biçimde ortaya koyduğu görülmektedir.(Güngör:2014) Sinemada üretken olduğu dönemde filmlerinde "toplumsal" sorunlara uzak kalmaması ve bu sorunları yansıtırken de kendine özgü bir tarz kullanması bakımından Erksan, auteur sinemacı anlayışına en yakın düşen örnekler arasında yer almaktadır. Erksan daha yeni sinemaya adım attığı 1960 yılında NijatÖzön'ün hazırlamış olduğu soruşturma formunda "rejisör olarak neler yapmayı düşünüyorsun" sorusuna verdiği cevapla daha o zamandan bile

² "Kalem kamera" kavramıyla AlexandreAstruc, ilk kez sinemanın bir dil olduğunu, romanda nasıl soyut düşünceler ifade ediliyorsa filmde de düşüncelerin aktarılabilir olduğunu belirtmiştir. Bu kavram daha sonra "auteur" kavramıyla özdeşleştirilmiştir. (Makal, 1996,s.99)

Erksan'ın farklı bir yönetmen olma idealinin sinyallerini veriyor: “Bazı sanatçılar dünya ve sanat görüşlerini bilimsel açıdan realiteyi görüp anlamaya çalışarak kazanır. Ben bu noktadan hareket edince, halkın gerçeklerini aksettirmeyi, özlemlerini göstermeyi ve onu bu özlemle kavuşma mücadelesinde desteklemeyi sanatın amacı biliyorum.” (Özön,2005, s.42)

3. 1990 lı yıllar ve “bağımsız sinemacılar” dönemi

“1990’ların ilk yarısında ‘öldü mü kaldı mı?’ tartışmalarına konu olan Türkiye sineması, bugün o topraklardan ve insanlardan asla ümit kesilmemesini söyleyenleri bir kez daha haklı çıkartırcasına serpilmiş, kalite düzeyleri artmış durumda.” diye açıklıyor sinema yazarı Deniz Yavuz, 2000’li yılların sinemasını değerlendirirken(Yavuz, 2013, s.13). Günümüzde yılda 80-90 filmin çekildiği bir dönemde söylediklerini tartışmak kuşkusuz Türkiye sinemasına haksızlık olur.1975’li yıllara kadar “altın çağ” ını yaşayan Yeşilçam, televizyon gerçeği, politik-siyasi karışıklıklar, ekonominin çöküşü, halkın dışarı çıkamama ve televizyonun karşısında vakit geçirme kolaycılığına teslim olma durumları sinema çekilememe ve sinema salonlarının boşalması sorunlarını beraberinde getirdi. Üstelik televizyonla sinemanın ortak bir işbirliğine gidememesi, kendi mecrasını yaratma çabaları, sinemanın yalnızlaşmasına neden oldu. Ayrıca bir sektör olmama sorunu geçmişten bugüne değin süren bir olgu olarak karşımızda durması da durumu zorlaştıran etmenler arasında bulunmaktadır. Bu dönemde “aile” sineması anlayışını bir yana bırakan bazı yapımcılar “cinsellik orijinli” filmleriyle “erkek” izleyici üzerinde etkin olma çabalarına giriştiler. Ayrıca gittikçe artan köyden-kente göçün yaşandığı ülkemizde, kente uyum sağlayamayan ama köyüne de dönemeyen bir kesimin “kentleşememe” yaşadığı kültürel değişim dönüşümlerin sonucunda da kendine özgü”arabesk” bir kültür oluşturmuş, müziğiyle, yaşam biçimiyle, var olmaya başlamıştır. Sinema da bu duruma uzak durmamış verilere göre 1979 yılında 195 filmden 19’u arabesk iken, 1980 yılında 68 filmden 27’si, 1981’de ise 72 filmin 33 tanesi arabesk film olmuştur.

“Görünürdeki en büyük özelliği acı, hüznün, kara sevda, çile, hor görülme, dışlanma, kahrolma, yoksulluk, kötü yazgı, yakınma, umutsuzluk, karamsarlık ve kadercilik vs. motifleri en uç noktalarda bir arada kullanmasından gelir. Mutluluk ve sevinç bu filmlerde saman alevinden farksızdır. Bir görünür bir yok olur. O da acının ve çilenin dozunu artırmak için.” (Evren 1985, s.12)

1980 darbesine kadar geçen bu sürenin ardından “80 darbesinin” ağır yok edici anayasası karşısında toplumun içinde bulunduğu ağır atmosfer ve cunta rejimi, biraz evvel değindiğimiz Türkiye sinemasını yok olma sürecine getirdi. Kuşkusuz bütün sanat dalları üzerinde yaşanan bu durum, 90’lı yıllarda yavaş yavaş çözülmeye başladı.

"1980'lerin karanlık-alacakaranlık günlerinde ve 1990'ların nispeten özgürleşen Türkiye'sinde, normal şartlarda ulusal sinemanın yükünü sırtlanması ve dünyaya taşınması gereken orta kuşak sinemacıları belirgin bir duraklama, hatta gerileme dönemi yaşamaktadır 2000'lerde (...) 1990'lar boyunca umut verici çok az şey yaşanmasına, bazı tekil örnekler dışında Türkiye sineması ithal filmler karşısında varlık gösterememesine karşın, 2000'lerin bu tabloyu değiştirdiği söylenebilir."(Yavuz,2013, s.12)

1982 yılında Türkiye'deki gösterimine izin verilmeyen ve yurt dışında oldukça başarılı bir tablo çizen Erden Kıral'ın yönettiği "Hakkarıde Bir Mevsim" filmi, beş yıl sonra ülkemizde gösterilme olanağı bulmuştur. 1986 yılında Zeki Ökten'in yönetmenliğini yaptığı ve 12 Eylül döneminde işkence gören bir adam üzerinden kurgulanan "Ses" filmi belki de bu karanlıkta bir "ses" olabilmek adına önemli bir yer tutmaktadır. Filmin içeriğinin o günün Türkiye'sinde bir ivme oluşturması kaçınılmaz bir durumdur. Yine 1990 yılında Yusuf Kurçenli'nin Rıfat Ilgaz'ın romanından uyarlayıp yönettiği çektiği "Karartma Geceler" adlı filmi, cuntalarla geçen Türkiye'sinde yaşanan uygulamalara dikkat çekiyordu. 1980'li yıllarda Türkiye sinemasında iki önemli gelişme yaşandı bunlardan biri 1939 yılından bu yana uygulanan sansür nizamnamesi yürürlükten kaldırıldı, 23 Ocak 1986'da, 3257 sayılı "Sinema Video Müzik Eserleri Kanunu" çıktı. Böylece hiç olmazsa sinemaya ait bir yasa oluşmuş oldu ve bunun verdiği etkiyle eleştirel sinema az da olsa sesini duyurmaya başladı. Bunu "nispeten olumlu" sayabilirken diğer gelişme ise Türkiye Sinemasına indirilen bir darbe olmuştur: Yabancı sermaye mevzuatında yapılan değişikliklerle, dağıtım şirketlerinin Türkiye sinemasına girişi desteklendi. Sinematek'inkurucularından yazar Onat Kutlar gibi az sayıda aydının karşı çıkmasına rağmen engel olunamadı. "1987 Hollywood darbesi" olarak nitelendirilen bu olay bugünkü geldiğimiz noktanın en güzel açıklayıcı sebeplerinden biridir. (Esen: 2012, s.35)

1987 yılında Atıf Yılmaz'ın yönettiği Duygu Asena'nın kitabından uyarlanan "Kadının Adı Yok" filmiyle de dünyadaki gelişen kadın hareketinin bir yansıması olmuştur ve "kadının kimliği, var oluşunu sorgulayan" bir film olması yönünden de oldukça önemli bir rol üstlenmiştir. 1981'deki Ali Özgentürk'ün çektiği "At" toplumsal sorunlara parmak basarak, toplumun içinde bulunduğu durumu, gerçekçi ve tarafsız bir şekilde vermeye çalışmıştır. 1982 yılında Yılmaz Güney ve Şerif Gören'in birlikte çektikleri "Yol" filmi, 1986'da Ömer Kavur'un çektiği "Anayurt Oteli", yine Yılmaz Güney'in 1983 te çektiği "Duvar" filmi ve Tunç Başaran'ın 1989 yılında çektiği "Uçurtmayı Vurmasınlar" filmi 90'lı yıllardaki yeni sinema anlayışı ve yeni sinemacıların sinyalini vermekteydi. Nitekim Serdar Akar, Önder Çakar



Görsel.8. Serdar Akar’ın 2000 yılında yönettiği “Dar Alanda Kısa Paslaşmalar” filminin afişi.

Erişim:

9.09.2017

<http://www.tsa.org.tr/tr/arama/kelime/1/dar%20alanda%20k%C4%B1sa%20pasla%C5%9Fmalar>

Görsel 9. Serdar Akar’ın 2001 yılında yönettiği “Maruf” filminin afişi.

Erişim: 9.09.2017 <http://www.tsa.org.tr/tr/arama/kelime/1/maruf>

veSevil Demirci tarafından kurulan “Yeni Sinemacılar” adlı bir grup oluşturuldu. 1998 yılında “Gemide” ve “Laleli’de bir Azize” filmleriyle başlangıç yapan, Türkiye sinemasında ilk kez çapraz senaryo kurgusuyla öne çıkan bu ekol, “Dar Alanda Kısa Paslaşmalar-2000” ve “Maruf-2001” filmleriyle devam etmiştir. “Maruf” filmi sonrasında oluşan ticari başarısızlık sonucunda “Yeni Sinemacılar “ dağılmıştır.1980’li yılların başlarında sinema salonları krize girerek birer birer kapanmaya başlamıştır. Biraz evvel değindiğimiz “Hollywood yasasıyla” yabancı dağıtım şirketlerinin piyasaya girmeleri ve Amerikan film şirketlerinin sinema salonlarını satın alarak sadece kendi filmlerini oynatmaya başlamaları Türkiye sinemasının krize girmesine neden olur.

“Kitle iletişim araçlarının damgasını vurduğu çağımızda kapalı kültür çevrelerinin varlığı, dünyaya kapalı kalmak, başka kültürlerden ve dünyalardan etkilenmemek ve kirlenmemek olası değildir. Dünya bir evrenselleşme dönemine giriyor. Seyircimiz ve sinemamız da bu süreçten kaçınılmaz olarak nasibini alıyor. Yeni sorular ve sorunlar da gündeme geliyor. Yeşilçam dönemindeki Türk seyircisinin kırsal(yerel) özelliklerinin yerini kentsel alt-kültür ve evrenselleşme görüntüsünde Amerikanlaşma yabancılaşması (mı) alıyor. Yeşilçam’a tepki olarak ortaya çıkan yeni sinema, bu tepki nedeniyle belli bir seyircisine yabancılaşmayı da içinde taşıyor mu?(...) Yeni sinema bir yandan kendi bağımsız kimlik savaşımını verirken diğer yandan seyirciyle karşılıklı bir kimlik savaşımı da veriyor.” (Ayça, 1992, s.133)

Barış Saydam, 1990'lı yıllardaki filmler için 12 Eylül'ün hayaletinin bütün karakterlerin varoluşunu sardığından bahseder, ona göre bu karakterler topluma ve toplumsal olan her şeye uzaklaştırılmış, aidiyetleri ellerinden alınarak dünyaya bırakılan başıboş insanlar haline getirmiştir diyerek özetlemektedir:

"1990'lardaki izlediğimiz filmlerde, erkek ve kadın karakterlerin derinlikli bir şekilde çizilememesi, sessizlikleri ve suskunlukları dışında hikayelerinin ve kendilerine ait bir varlıklarının olmaması; sinemamızın 80'lerdeki krizi temsili anlamda hala atamadığının da ifadesi olur. Ülkenin geçirdiği siyasi, ekonomik ve toplumsal dönüşümün yarattığı kırılmalar filmlerdeki karakterlerin sunumlarına da siyaset eder. Sinemamız modern hayatın hızına yetişemeyen, topluma uyum sağlayamayan ve yalnızlığın getirdiği melankolik ruh halinden gizliden gizliye keyif duyan karakterlerin önderliğinde ilerler."(Saydam, 2015, s.1)

Özellikle yönetmen Nuri Bilge Ceylan sinemasında gördüğümüz iletişimsiz, yalnızlık temasının, Zeki Demirkubuz'un filmlerinde de apolitik, edilgen, nihilist, varoluşçu karakterler olarak karşımıza çıkmaktadır.90 yıllar bugün artık "1. Bağımsız Yönetmenler" diye tanımlanan dönemin başlangıcıdır. Filmler ticari ve sanat filmi olarak ayrıştığı, yurtiçi ve yurtdışı festivallerde başarılı olunmaya başlandığı, Eurimages üyeliğinin gerçekleşmesiyle artık büyük bütçeli ve ortak filmlerin üretilmeye başlandığı bir dönem olmuştur. 1996 yılında Yavuz Turgul'un yönettiği "Eşkıya-" filmi izlenme rekoru kırarak, biraz da olsa Türkiye sineması üzerinde bir umut ışığı olma özelliğini taşımıştır.

4. 2000'li yıllar ve bağımsız sinema hareketi

2000'li yılların ilk yıllarında popüler filmler(gişeye yönelik) ile bağımsız sinemacıların filmleri vizyona girmeye devam ederken sinema yazarlarından Deniz Yavuz üçüncü, ara bir türün de yavaş yavaş sahneye çıkmasından bahseder. Yavuz'a göre bir ucu Yeşilçam'ın hikaye anlatısına dayanan bir ucu da Yeşilçam'da asla rastlanamayacak biçimde sokak diline ve günlük katı gerçeklere uzanan bir yapısı olduğundan bahseder (Yavuz, 2013:20). Buna en iyi örneği de Serdar Akar'ın "Dar Alanda Kısa Paslaşmalar"ı gösterir. Tüm bunların dışında milenyum bir gerçeğe daha dikkat çeker, şimdiye kadar genel geçer bir anlayışla beyazperdeye yansıyan çok uluslu ve kimlikli olamamanın sancılarının artık kendi filmleriyle karşımıza çıkan "etnik kökenli filmler" de Türkiye'de yaşanan sosyo-kültürel ve politik bir değişimin yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Bu tür konuların sinemamızda Yeşilçam'da elbette ki temsili vardı, ancak bu hikayeler çoğunlukla stereotipik özellikleri ön plana çıkaran karakterlerle anlatılıyordu. Cumhu-

riyet Türkiye'sinin yok saydığı ve bastırıldığı hikayeler, özellikle 2000'ler sinemasında daha tarihselci, daha gerçekçi bir boyut kazanmıştır. "(Özdüzen, 2013, s.25)

Sinemamızda içeriksel ve biçimsel açılımlar geliştikçe, farklı mecralarda üretilen filmler yeni sorunlarla karşılaşmaya başladı: Amerikan sinemasının uzun yıllardan beri artık zincirleşerek tekelleşen salon ve dağıtım şirketlerinin aralığında kendine yer bulamayı, alternatif çabaları, çözümleri beraberinde getiriyor... Bu somut neden belki de en çok "Yeni Sinema Hareketi" oluşumunu tetikleyen unsur oldu. Aralarında Pelin Esmer, Tolga Esmer, Hüseyin Karabey, İnan Temelkuran, Seyfi Teoman, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Özcan Alper'in de bulunduğu bir grup yönetmen ve yapımcı, 2010 yılında düzenledikleri basın toplantısında: " Önümüzde uzun bir yapılacaklar listesi var. Biz ilki ile karşınıza çıkıyoruz. Üretmek temel sorunlarımızdan biri, ama onun kadar yakıcı olan bir sorun da filmlerimizin seyirci ile hak ettikleri şekilde buluşmaması. Bu anlamda, filmlerimizin daha çok izlenmesi için çalışacağız. Önümüze koyduğumuz hedef, Sinematek ruhu taşıyacak alternatif gösterim mecraları yaratmak ve bunları ülke çapında yaygınlaştırmak..." sözleriyle en temel soruna vurgu yapıyorlardı. Bu vurguyla bir araya gelen sinemacılar güçlükleri aşmak için yeni yöntem arayışına girdiler. Filmlerini binbir güçlük, destek, fon ve krediyle çekmeye çalışan bağımsız yönetmenler, 90'lı yıllardan bu yana genelde kendi filmlerini yazan, yöneten ve çeken bir üçlem üzerinden sürdürmeye çalışıyorlar. Kendi yapım şirketlerini kurmak, senaryolarını yazmak ve bunu uygulamak için platform yaratmak yorucu ve belki de yaratıcılıkları törpüleyen bir süreç oluyordu. Bir anlamda 60'lı yıllardan gelen "toplumcu gerçekçi" anlayışın izini sürmek diğer yanda "auteur" yönetmen anlayışından taviz vermemek için seçilen bu yol, beraberinde bir dizi sorunu da getirdi. Bazı yönetmenler bu üç işlevi de kendinde barındırmanın "auteur" yönetmen film anlayışıyla eşleştirmişlerdi. Bir kısmı ise bir türlü sektör olamayan "Türkiye sineması" nın kendi alt yapısını ve üretim ilişkilerini belirli bir düzlemde gerçekleştirememelerinden kaynaklı sorunlar yaşanmaktadır. Burada bir dipnot düşmekte yarar var. Sektör olamamanın dışında uygulanan eğitim modelinin de bir parça da olsa bu durumdan payı bulunmakta, burada sadece değinerek geçilen bu konu, bir başka makalenin ana unsuru olarak ele alınması gereklidir: 1980 sonrası açılan "sinema okulları" ndaki verilen eğitim neredeyse herkesin mezun olduğunda "yönetmen" olması üzerine kurulu bir anlayışta yürütülmektedir. Branşlaşmanın önemsenmediği ve herkesin her şeyi yapmaya muktedir bir görüntü çizilmesi kuşkusuz Türkiye sineması'nın tıkanmasındaki nedenler arasında sayılabilir. Senarist-yapımcı-görüntü yönetmeni-yönetmen-kurgu gibi branşlaşmaların yapılıp bu yönde eğitimin sürdürülememesi, pratik yaşamda da aynı sorunlarla karşılaşılmasının belki de bir anahtarıdır diyebiliriz. Sektörleşemeyen sinema aynı zamanda da uzmanlaşmamış, branşlaşan ve kendi alanında ürün veren insanlar

yerine tıpkı şimdilerde yaşadığımız “herkesin her şeyden biraz anladığı” bir süreçten geçmekteyiz. Kuşkusuz bu başka bir makalenin konusu olmaya aday bir durumdur.



Görsel 10.11. “Başka Sinema” nın aylık broşürlerinden örnekler.

Erişim:9. 09.2017. <http://www.baskasinema.com>

2004 yılında çıkan kanun 5224 sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun”³ un yürürlüğe girmiştir. Kültür Bakanlığı’na bağlı Sinema Genel Müdürlüğü’nde çoğunluğunu “biletlerden kesilen vergilerin” oluşturduğu bütçeden her yıl “destek” olarak ayrılan bir “fon” bulunmaktadır. Bu fon her yıl belirli miktarda başvuranlara dağıtılıyor ve film yapımı için verilenlere tek bir şart sunuluyor filmin “1 hafta vizyona girmesi”. Aksi takdirde anlaşma bozuluyor ve yaptırım süreçleri devreye giriyor. Zar zor bütçe oluşturmaya ve bakanlıktan aldıkları destekle film çekmeye çalışan bu “bağımsız”⁴ sinemacılar film bittikten sonra yeni bir sorunla karşı karşıya kalıyorlar: Dağıtım zinciri ve tekelcilik. Düşük bütçelerle, kendinden ve projeden birçok tavizlerle çekilen filmler, sinemanın “olmazsa olmaz” 1 olan seyirciyle buluşması ne yazık ki çok da kolay değil. Filmi güçlkle bitiren, post prodüksiyon kısmında bütçenin önemli bir kısmını kaybeden yapımcı, filmin reklamı

³Amaç: Madde 1: Bu Kanunun amacı, bireyin ve toplumun sinema sanatı ürünlerinden verimli bir biçimde yararlanabilmesi ve sinema sanatının sunduğu olanaklardan yararlanarak çağdaş ve etkin bir kültürel iletişim ortamının yaratılması için sinema sektörünün eğitim, yatırım, girişim, yapım, dağıtım ve gösterim alanlarında geliştirilmesi ve güçlendirilmesi ile kayıt ve tescile de esas olacak şekilde sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılması ve bu alanda yerli ve yabancı yatırım ve girişimlerin desteklenmesini sağlamaktır. Kapsam: Madde 2: Bu Kanun sinema sektörünün güçlendirilmesi, desteklenmesi, kayıt ve tescile de esas olacak şekilde sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılması ile Bakanlığın görev, yetki ve sorumluluğuna ilişkin hükümleri kapsar.

⁴Bağımsız sinemacılar kavramının makale içeriğinde tırnak içinde verilme nedeni, yazar tarafından “bağımsız” olma geyretiyle “bağımsız olabilme” arasındaki farka bir gönderme yapmak maksadı taşımaktadır.

için değil para ayırmak, sinemada izlenecek hale getirmek bile önemli bir başarı olarak karşısında durmakta. Biraz adını ödüllerle duyurmuş yönetmenlerin yurt dışı coproduksiyon imkanı diğerlerine oranla daha fazla. Dolayısıyla belki diğerlerine görece şanslı bu filmler vizyona girecek salon bulamama, yeterince filmlerini tanıtamama sorunlarıyla diğerleriyle aynı yerde buluşuyorlar. Yeşilçam döneminde nasıl film yapılacağına karar veren dağıtım şirketleri ve sinema salon sahipleri, yerini şimdilerde Amerikan film tekellerine bırakmış, dağıtım tekeli ve AVM'lere tıkanmış sinema salonları sorunlarıyla karşılaşmış bulunmakta. "Yeni Sinema Hareketi" oluşumu en azından "ortak payda" olan salon bulamama üzerinden bir araya gelerek, yurt dışı modellerinde olduğu gibi belediyelerle anlaşıp oralarda film gösterme olanağı yaratmaya çalıştılar. Önce Ortaköy Feriye sinemasında başlayan bu uygulama daha sonra Beşiktaş Belediyesi işbirliği sayesinde 4 yıl boyunca Levent Kültür Merkezi'ne taşındı. Kültür Bakanlığı'nın "1 haftalık vizyon" uygulaması bir şekilde çözüme ulaştırılmış oldu. Ama bunlar çok da kalıcı çözümler değildi, nitekim Beşiktaş Belediyesi anlaşmayı yenilemeyince, bu kez "Başka Sinema" oluşumu birazcık derde derman olmaya çalıştı. Başka Sinema oluşumuna bakarsak "Her gün bize festival" şiarıyla ortaya çıkan bu oluşum, Amerikan filmlerinin tekeli kırabilmek, -geçmişte de Sinamatek'le yapılmaya çalışılan- için seyircileri Avrupa ve dünya sinemasıyla buluşturabilmek. Birkaç salonla başladıkları bu yolculuk epeyce yol kat edilerek genişlemiş durumda. Üretilen bağımsız filmler, "başka sinema" salonlarına sıkışmış durumdaki festivallere katılıp ödüllerle dönerek kendine yeni hedefler açmaya çalışmaktadır.

"Sektör olamamanın getirdiği yapısal problemler beraberinde pek çok sorunu dasilsile halinde getiriyor. Filmini yapıp vizyonda gösteremeyen yapımcı ve yönetmenler, çıkış yolu olarak festivalleri önemli birer gelir kapısı olarak görüyor. Bu durumda onları nasıl suçlayabiliriz ki? Festivallerde yeni ortaya çıkan ihtiyaçlar ve eğilimler çerçevesinde yönlerini değiştiriyorlar. Plan ve program olmadığında piyasa içerisindeki faktörler boşlukları doldurmaya, yanlışlar yeni yanlışlarla birlikte büyüyerek içinden çıkılması zor durumlara neden oluyor. Bu tablonun altında sıkışan filmlerin ise kalitesi, ne oldukları, içeriklerini anlatırken hangi biçimsel kaygılar taşıdıkları, gelenekle ve toplumla nasıl bir ilişki kurdukları haliyle geri planda kalıyor." (Saydam: 2016)

Ödüllü filmlerin de çoğu kez izleyiciyle buluşamamasının nedenlerini farklı temellere dayandıran sinema yazarları da yok değil. Örneğin sinema yazarlarımızdan Burçak Evren madalyonun bir diğer yüzüne işaret ediyor, ödüllü filmlerinde çoğu izleyicisiyle buluşamıyor çünkü, bağımsız sinemacıların ikinci kuşağı bazı hatalara düşüyor: "Bunların başında minimalist bir anlayışla, dahası sinemanın gerektirdiği özeni göstermeden yalnızca içeriğe ağırlık verip, bir şeyleri anlatırken, nasıl anlatacağını ıskalamalarından kaynaklanıyor. Yine birçoğu güncel, politik sorunlar gibi ortak bir paydada

buluşuyor ama bunu kimi zaman belgesel, yani belgesel ya da sinema tadı vermeyen, bir politik söylem tarzında işliyor. Bunun sonucu da seyircisizlik gibi temel bir sorunla karşılaşılıp, istenilen ve arzu edile sonuçlara ulaşamıyor. Sonuçta da az seyircili ama ama bol ödüllü filmler ortaya çıkıyor." (Yıldırım:2013, s: 5)"Bu yapısal sıkıntılar, içerik, biçim ve estetik anlamda yapılan sığ ve tek düze filmleri haklılaştırmıyor." diyen Saydam da, Evren gibi "yeni sinemacılar" ın bir bölümünü eleştiren bir çizgiye oturuyor.

5. Dağıtım ve yapımcı üzerinden "zincir" ve onun kırılma çabaları

Film üretimi üç ana unsurun bir arada oluşmasıyla tamamlanır. Bir sacayağı olarak düşünürsek: Yönetmen(ve film ekibi)-Yapımcı-Dağıtımçı şeklinde sıralayabiliriz. Bir dördüncü süreç ise işletmeci(sinema salonu) olarak tanımlanabilir. Yönetmen aslında film üretimi konusunda "auter" olarak nitelendirilse de süreci belirleyen başka etmenler de var. Setten kurguya, sanat yönetmeninden yardımcısına, oyuncusundan prodüksiyona kadar herkes "yönetmen sineması" üzerinde etkili unsurlardır. Türkiye'de sinema salonlarına yönelik uzun zamandır bir devşirme politikası izlenmekte, sinema salonları kültürel bir erozyona uğratılmaktadır. Bir kültürün ifadesi olan film ve onun izleyiciyle buluştuğu salonlar artık belirli bir sistemin tüketim zinciri olarak ne yazık ki yerini almış durumda. "Emek" sineması yıkılırken oldukça tepki çekmiş, uzun bir dönem gösteriler yapılmış, yıkılmasının hem tarihi hem kültürel açıdan sorun yaratacağı yönüne dikkat çekilmişti. İlk bakışta dışarıdan birinin çok da anlamlandıramayacağı bu nedenlere biraz daha yakından bakarsak; uzun senelerdir "sinema" salonları AVM kültürüyle eşleşen bir platforma taşınmaya çalışıldığını görürüz. Tüketim zincirinin "eğlenceli" bir halkası olması hedeflenmiş ve ne yazık ki bunda da başarılı olunmuş durumda. Sinemanın "bir eğlence ve tüketim aracı" olma anlayışı, sinemanın "7. Sanat" olması ve tanımlanmasıyla taban tabana zıt bir durumda. Öyleyse ne yapılmak isteniyor? Aslında sorunun cevabı oldukça açık :

- 1- Sinema AVM kültürünün bir parçası olarak yeniden tanımlanmak ve küçük küçük bölmelerde fast food eşliğinde tüketime katkısı hesap edilmektedir.
- 2- İnsanların kültürel gelenekleri yıkılmakta, AVM ve tüketim dünyasının bir parçası olarak zincirin bir halkası olması istenmektedir...

Bunlar genel resmin küçük birer parçası, bir de tüketim malzemesi olan filmlerin nasıl bir sistemle, neye göre ve nasıl dağıtım yaptığını ve popüler kültürün nasıl yayılmacı bir dille genişletildiği ise bu resmin diğer büyük parçasını oluşturuyor. Yukarıda dediğimiz "Emek" sineması örneğine dönersek, elimizdeki verilerle neden yıkılmak istendiğini daha iyi algılayabiliriz. Yıkılmak istenen sadece sinema değil, o sinemanın ardındaki kültürel miras ve onun halkın belleğindeki bıraktığı izdir. Yerine konan du-

rumsa sinemanın “sanat” olmaktan çokça uzakta duran bir “kültürel bombalama stratejisi” ni hayata geçirmektir.

Bir de konuya sinema salonlarının içinde bulunduğu durum ve geçmişle karşılaştırılması açısından yaklaşırsak durum şöyle: 2016 verilerine göre sinema salonlarındaki izleyici ve salon sayısı 1970’li yıllardaki verilerin çok altında. Sinema tarihçisi ve yazarı Nezh Coş’un belirttiğine göre 1970 yılında Türkiye’de neredeyse tamamı tek perdeli 1500 civarında sinema binası vardı ve bir o kadar da şimdilerde izine dahi rastlamadığımız açık hava sineması... Yine Coş’un verilerine göre aynı anda 2 milyon insan film izleme olanağı buluyordu. (Yavuz, 2012, s.16) 2016 yılının TÜİK (Türkiye İstatistik Kurumu) verilerine göre Türkiye çapında salon sayısı toplam 2483, 2015 yılına oranla %5.4 artmış durumda. Koltuk sayısına gelince 307.456 olarak belirlenmiş durumda, yani 1970 yılına oranla oldukça gerisinde. Diğer bir veri ise 7 ilde hiç salon bulunmaması: Ardahan, Bayburt, Gümüşhane, Hakkari, Sinop, Şırnak, Tunceli. Bu verilerden anlaşılan şu ki “cep sineması” mantığıyla yürütülen sinema salonları sayıca çok gibi gözükse de daha az insanın sinemada film izleme şansına olanak vermektedir. Açık hava sinemasının olmaması da, sinema salonlarının yazın keyifli ve farklı bir atmosferde ve de daha yaygın bir şekilde izleme olanağını da yok etmiş bulunmaktadır.

5.1 AVM zincirleri ve dağıtım zincirleri arasındaki bağ.

Film yapımcısı Sabahattin Çetin de 2013 yılında “tekelleşme” üzerine yazdığı bir yazıda sektörün genişlemesiyle bazı yatırımcıların bu alana yönelmesine dikkat çekerek özellikle Sabancı Grubu’nun bir üyesi olan Esas holding’in salon işletmeciliğine soyunduğunu ve AFM⁵’ye ait sinema salonlarını aldığına değinerek şöyle devam ediyor:

“Sinema seyircilerinin özellikle rağbet ettiği AVM’lerdeki salonların önemli bir kesimini işleten Cinemaximum Grubu, Ali Sabancı’nın AFM’si ile birleşince sinema salonları tekelleşmiş oldu. Kesilen biletlerin %60’ı bu salonlara aittir(...) Toplam gelirin ise %70 i... Elbette seyirci nezih ortamda, iyi bir ses ve görüntü sağlayan sinema salonlarında sinema keyfi yaşamaları önemli ama tekel olmanın sektöre dayatmalarını ve nasıl kötülükler yaptığını bilmemiz gerekiyor.” (Çetin: 2013)

Rakamlarla yaşanan sorunları biraz açarsak örneğin meraklılarınca dört gözle beklenen “Hobbit-Beklenmeyen Yolculuk” filmi 2012 yılında vizyona tam 324 salonla girmiş ve ilk hafta 446 bin seyirciyle buluşmuş. Aynı hafta Yönetmen Emin Alper’in “Tepenin Ardı” filmi sadece 17 salonda kendine yer bulmuş ve ilk hafta 10 bine yakın izleyicisiyle buluşmuş. 16 hafta 49 salonda gösterilen Caner Alper, Mehmet Binay’ın yönetmenli-

⁵AFM ile Mars Şirketler Grubu birleşme kararı 2011’de rekabet Kurulu tarafından onandı. Tartışmalara neden olan bu durum, bugün bu konuda açılan karşı davalar ve iptaller ile devam etmektedir.

ğini yaptığı “Zenne” filmi ise toplamda 90 bine yakın izleyiciyle buluşmuş durumda. Ruhi Karadağ’ın yönettiği “Simurg” filmi yalnızca 3 hafta 10 salonda gösterim imkanı bulabiliyor ve ulaştığı izleyici sayısı 12 bin civarında⁶. Burada ifade etmeye çalıştığımız gerçek şu ki salon az, süre kısıtlı, yeterince tanıtım ve reklam olanağı yok ama yine de bağımsız filmler izleyicisiyle buluşma şartlarını zorluyor... Yurt dışında ne kadar ödül alırsanız alın, Türkiye’ye geldiğinizde seyirciye ulaşma şansınız işletmecinin iki dudağı arasına sıkışmış durumda. Kapitalist sistemin gereği olan “kar” elde etme prensibi filmlerin ne kadar ödül aldığı, içeriğiyle değil filmin gişe başarısıyla ilgilenir. Reklam bütçesi olmayan, bütçesi düşük bu “ödüllü” filmler kıyıda köşede salonlarda gösterim şansı buluyor ve yukarıdaki gibi bir de parıltılı bir Amerikan filmiyle aynı anda vizyona girerse, sonuç yukarıdaki rakamlardan ibaret oluyor.



Görsel 12-13. Kapalı Gişe: “Türkiye’de tekelleşen Film Dağıtımı” belge filminin afişleri. **Erişim:** 09.09.2017, www.tsa.org.tr

Bu işin menşei Amerika’da belli başlı yapım şirketleri Warner Bros. UIP, Disney, Paramount, Metro Golden Mayer vb. Bu şirketler aynı zamanda dağıtıcı firma oldukları için filmlerin dağıtımını da gerçekleştiriyorlar ve büyük oranda dağıtım ve yapım tekeline sahipler. Eğer bunların dışında bir yapımcı iseniz size sunulan anlaşma metnini, yine onların belirlediği kar paylarıyla imzalamaktan başka çareniz yok. Tüm bu sektörü elinde tutan dağıtım zincirinin karşısında “bağımsız” bir dağıtım şirketinin ya da yapımcının şansı yok denecek kadar az. Ülkemizdeki dağıtım şirketlerine baktığımızda durum aynı, çoğu yabancı şirketlerin elinde, dolayısıyla dağıtım şirketlerinin bu tekeli hali, “başka” sinemaların yaşamasına izin vermez nitelikte. Fransız sineması da Amerikan film tekelciliği karşısında bitmek üzere iken, film endüstrisini güçlendirmek için kotalar koydu, destek ve fonlarla ulusal sinemasını teşvik etmeye çalıştı. Aynı şekilde

⁶ Buradaki veriler Box-Office’den alınmıştır.

Çin hükümeti de politik sebeplerden dolayı kapısını Amerikan filmlerine belirli oranda aralıyor.

Bugünkü sinemanın geldiği noktadaki bu “tekelci” sistemi daha iyi çözümleyebilmek için Yeşilçam’ın ilk dönemlerinden itibaren yaşanan “endüstrileşememe” sorununa yakından bakmak gerekli. Sorunun Türkiye sineması yapılaşmasının ilkeli ve özgürlükçü bir anlayışla değil, “bağımlı ve kar elde etme” üzerine kurulu olması, beraberinde yozlaşmayı da getirmiştir.

“Bugünkü sinemamız özgürlükten yoksun bir sinema; zayıf temellere oturtulmuş başıboş bir endüstri; bonolara, tefecilere dayalı bir ekonomi; yanlış ilkelere göre işleyen koruma düzeni; kemdi kendine yitirmiş güçsüz sanatçı ve teknikçi topluluğu; görülmemiş bayağalıklar, sömürmelerle zevki korkunç bir şekilde körletilmiş seyirci kütlesiyle er geç çökmeye mahkum sinemadır ve şimdilik bu sinemadan beklenebilecek en iyi şey de bu çöküşün bir an önce meydana gelmesidir. Ancak ondan sonra, sabırla ve uzun vadede, yeni bir sinemayı yeni temeller üzerine kurmak mümkün olabilecektir. En azından endüstriye devlet eliyle çeki-düzen verilmesini, yanlış koruma düzeninin yerine, bütünüyle kaliteli filme yönelmiş bir düzen kurulmasını, sinemaya özgürlük verilmesini, sinemacı yetiştirilmesini gerektiren bu yeni döneme ulaşıncaya kadar geniş bir kütleye yaymak ve benimsetmek gerekir.” (Özön,1966, s.12)

Kaan Müjdecı, Evrim Kaya, Şenay Aydemir ve Fırat Yücel’in birlikte yaptığı Kapalı Gişe: Türkiye’de Tekelleşen Film Dağıtımını adlı belgeselde de “dağıtım zinciri ve tekelleşme” sorunu ele alınarak şu an piyasaya hakim “Mars Grubu”nun bu durumu nasıl kötüye kullandığının altı çizilmişti. Mars’ın yapım-dağıtım-gösterim üçgeninin iki ayağında birden yer alması, “Kapalı Gişe” filminin de değindiği bir durum. Belgeselde ABD’de buna engel olmak için yasal düzenlemeler getirildiğinden bahsedilirken bizim aklımıza Rekabet Kurumu’nun kayıtsızlığı sonucu ortaya çıkabilecek olası tehlikeler geliyor.

5.2. Dijitalleşen sinema salonları ve yeni sorunlar

2014 yılında rekabet kurumu Türkiye’deki Sinema Hizmetleri Sektör Raporu’nu yayınladı. Bu raporda yer alan “Sinema Salonlarının Dönüşüm Süreci” adlı başlık altında 35mm den dijitalleşen salonlara yer verildi. Bu rakamlara göre 2005 yılında başlayan dijitalleşme süreci 2014 yılında %77 ye ulaştı. Avrupa Birliği’nde %93 olan dijitalleşme oranı İngiltere ve Fransa’da tamamen bitmiş durumda. Küçük bütçeli filmlerin kopya sayısı konusunda ilk bakışta sevindirici gözükse de bu rakamlar, aslında beraberinde bazı zorlukları da getiriyor. Yani 35 mm film kopyası için 1500 dolar ödenirken, dijital kopyalarda bu oran 50 dolara kadar düşebiliyor. Bununla ilgili film yapımcısı Sabahattin Çetin, sinema salonlarının dijitalleşirken, temin edilen cihazların bedeli-

nin film sahiplerine ödeteleceği yönünde açıklamada bulunmuştu. Dijital kopyaların ucuza mal olduğu gerekçesiyle, 35 mm için ödenen miktarın salon sahiplerine verilmesi bu düşüncenin dayandığı temeli oluşturuyordu. Avrupa sinema salonlarında bu sistemin işletildiğini belirten Çetin, bu durumun istismara açık olabileceğinin de altını çiziyordu. (Çetin:2013)

18 Aralık 2013 yılında SE-YAP(Sinema Eseri Yapımcıları Meslek Birliği) da gerçekleştirilen toplantının konusunu işte bu sanal baskı bedeli (VPF) oluşturuyordu. Toplantı tutanağına göre, konuşmacı olarak M3 ve Kurmaca Şirketleri adına katılan Akpınar, bu bedeli şu cümlelerle açıklıyordu: "Sinemalar diyor ki, 8 salonum var neden sekiz salon için bu yüksek bedeli ödeyeyim? Siz daha az para harcayasınız (her 35 mm dönüşüm için ödenen bedel) diye ben bunu neden yapayım,dedikleri noktada VPF olarak adlandırılan bedel doğdu. Dijitalleşme yatırımını yapan sinema salonları, bu dönüşüm karşılığında bir bedel ödenmesi gerektiğini ortaya koydu. Zaten 35 mm. dönüşüm maliyeti de ortadan kalkmıştı. İşte bu bedele VPF (Virtual PrintFee) denir. Belli bir süre için sinema salonlarına ödenen bu bedel karşılığında sinema salonlarının dijitalleşmesi de gerçekleşmiş olur."(<http://www.se-yap.org.tr>)

Bu durumda makaleyi yeni bir soruyla bitirmekte yarar var: Bütçeli bir filmle, küçük bütçeli "bağımsız" filmlerin ödeyeceği miktar nasıl belirlenecektir?..

SONUÇ:

Türkiye Sineması'nın panoramasına değinerek bugünkü sinemanın içinde bulunduğu durumu anlamak ve tahlil etmek daha doğru olacağı için, makalede geniş bir perspektifle bakılması amaçlanmış, Yeşilçam dönemiyle bugün arasında içerik, biçim ve üretim süreciyle ilgili değerlendirmeler yapılmıştır. 1990'lı yıllarda başlayan "Bağımsız" yönetmenlerin, Yeşilçam dönemindeki "toplumsal gerçekçi" yönetmenlerin uzantısı olduğunu, auteur sinema anlayışının bugüne taşınması yine o dönemle bağlantısı kurularak sergilenmeye çalışılmıştır. Makalenin 2. bölümünü oluşturan, Türkiye sinemasının içinde bulunduğu süreci yapım ve dağıtım boyutlarıyla da ele almanın gerekliliği düşünülerek "sinema salonlarındaki tekelleşme ve dağıtım zincirinin" üretim sürecini ve sonrasında izleyiciyle buluşamama sorununu ele almak açısından önemlidir. Geldiğimiz noktada sorduğumuz soruları ve kurduğumuz bağlantıları başlıklar altında toparlarsak:

- 1- Yeşilçam dönemindeki yönetmenin konumu, toplumsal gerçekçi yönetmenler ve Metin Erksan, LütfiÖ. Akad'la ortaya atılan auteur yönetmen anlayışı ile 1990 sonrası "1. Bağımsızlar" diye nitelendirdiğimiz dönemdeki yönetmenler ve ardından gelen 2000'li yılların "2. Bağımsız" yönetmenler kuşağının, 1960'lı yıllardaki bu kuşakla bağını kurmak.

- 2- Yeşilçam sürecindeki dağıtım ve sinema salon sahiplerinin film ve yapımcı üzerindeki etkisi. O dönem bonolar ve senetlerle Yeşilçam'ı ellerinde tutan salon işletmecileri ve dağıtımcılar, bugün aynı etkiyi başka bir boyutla sürdürmektedirler.
- 3- "Sansür"ün geçmişten bugüne Türkiye sinemasının üzerinde Demokles'in kılıcı anlayışıyla gelişmesi ve ilerlemesi konusundaki engellemeleri bitmedi. Her dönem kılık değiştirerek başka bir şekilde yaptırımlarda bulunmakta. Bugün geldiğimiz noktada ise geçmişten bugüne uygulanan Kültür Bakanlığı'ndan "bandrol" alma zorunluluğu olarak karşımızda durmaktadır. Ayrıca festivaller sinemayı destekler boyutta olmasına karşın, ne yazık ki günümüzün yerel festivalleri "sansürcü, denetleyici" görünümünü sürdürmektedir.
- 4- "Bağımsız" sinemacıların aslında ne kadar "bağımsız" olabileceğinin altını çizmek ve bu soruya cevap aramak, makalenin amaçlarından bir diğerydi. Kültür Bakanlığı fonu, Eurimage ve festivallere sıkışan filmlerin tek tipliliğe doğru gitme tehlikesi ortaya çıkmış, geçmişte "toplumsal gerçekçi" film anlayışı uzantıları bugünün sinemasında "belge film" gerçekliğine yaklaşan bir anlayışla devam etmektedir. LütfiÖ. Akad'ın "Hudutların Kanunu" filminde gerçeğe varmak için kullandığı yerel oyuncular, bugünkü "bağımsız" sinemanın neredeyse vazgeçilmez unsuru haline gelmiştir.
- 5- Salon bulamayan, "bağımsız" filmlerin yeni mecra arayışları "yeni sinema" ve "başka sinema" oluşumlarını ortaya çıkarmış, geçmişte "Genç sinema", "Sine-matek" oluşumlarının bir devamı niteliğinde olsalar da Türkiye sinemasına sınırlı açılımlar getirebilmişlerdir.
- 6- Kapitalist sistem gereği 1987 yılındaki yasayla sisteme dahil edilerek filizlenen "yabancı sermaye", bugün yeşererek "dağıtım tekeli" ne dönüşmüş durumda. "AVM" lere sıkışan sinema salonlarının sosyo-kültürel-politik etkisiyle, tek tip kültüre doğru gidişinin önünü açmıştır.

KAYNAKLAR

- Atam,Zahit, "Türkiye Sinema Tarihini Yeniden Yazmak", Yeni İnsan/Yeni Sinema Dergisi, Bahar-Yaz 2004
- Ayça, Engin, 1992, "Türk Sineması Seyirci İlişkileri", Kurgu Dergisi, sayı:11
- Daldal.Aslı, 2005, 1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik" İstanbul: Homer Kitabevi.
- Erksan, Metin (1985) Türkiye'de Entelijansiya Yok, Ve Sinema dergisi, Kitap 1, İstanbul: Hil Yayınları.

- Evren, Burçak, 1985, "Arabesk Olayı ve Sinema", Gelişim Sinema Dergisi, Sayı:14
- Esen Kuyucak, Şükran, 2012, "Türkiye Sineması'nın 90'lı Yılları", editör Deniz Yavuz, "Türkiye sinemasının 22 yılı:1990-2011". İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı.
- Güvemli Zahir, 1961, "Sinema Tarihi", Ankara, Varlık Yayınları.
- Kolker, R. 2011, Film, Biçim ve Kültür, Ed. Ertan Yılmaz, İstanbul: Deki Yayınları.
- Onaran, Alim Şerif, 2001, LütfiÖmer Akad'ın Sineması, Ankara:Altın Portakal Kültür ve Sanat vakfı.
- Pösteki, Nigar (2005), Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması. İstanbul: Es Yayınları.
- Refiğ Halit, 1971, Ulusal Sinema Kavgası, İstanbul:Hareket Yayınları,
- Saydam, Barış, 2011, "GiovanniScognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam", İstanbul: Küre Yayınları.
- Scognamillo. G, Yeni Film Dergisi, Sayı 5, Nisan-Haziran 2004, "Yeşilçam Mitolojisi" .
- Scognamillo, G. 1987, Türk Sinema Tarihi –İstanbul:Kabalıcı Yayınları
- Scognamillo, Giovanni, 1987, Türk Sinema Tarihi Cilt 2, İstanbul: Metis Yayınları
- Şener, Erman, 1970, "Yeşilçam ve Türk Sineması", İstanbul:Kamera Yayınları
- Tunalı Dilek, 2006, "Batıdan Doğuya Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram", Ankara,:Aşına Kitaplar.
- Yasalar Turgut, Antrakt Dergisi, Sayı 1, Ekim 1991, Dosya: Lütfi Akad
- Yavuz, Deniz, 2012, "Türkiye sinemasının 22 yılı:1990-2011". İstanbul: Antrakt Sinema Kitaplığı
- Yavuz, Deniz, 2013, 2000'li yıllar Türkiye Sineması, Antalya:Antalya Kültür sanat Vakfı
- Yıldırım, Müjgan, 2013, Evrensel Gazetesi, 19 Ocak, "Sinema Hareketleniyor"
- MAKALE
- Güngör Arif Can, 2012, "Auteur Kavramı ve Metin Erksan Sineması", International Journal of SocialScience, 30. Sayı, Kış
- Kasım M, Atayeter D, "1960'lı yıllarda Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik", e-GİFDER dergisi, Sayı:4, Eylül 2012.
- Özön, N, 1966, "Türk Sinemasına Eleştirmeli Bakış", Yeni Sinema Dergisi.

Yıldırım, Müjgan, 1991, "İlk Türk Filmini Kimin Çektiği Bilinmiyor", Tempo Dergisi, Nisan, Sayı:16- (Evren B, 2000, " Sigmund Weinberg, Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam, İstanbul" kitabında makale olarak yayımlanmıştır.)

ELEKTRONİK KAYNAK-MAKALE

Çetin, Sabahattin, 2013, "Türkiye Sinemasını Bekleyen Tehlike: Sinema Salonlarında Tekelleşme", www.sadibey.com, (erişim tarihi: 17 ağustos 2017).

Kara Mesut(2012) " Toplumsal Gerçekçi Sinema Metin Erksan'la Başlar, İnternet sitesi/ Sadibey.com (Erişim tarihi 15 Ağustos 2017)

Nihan Ölmez, 2012, "Türk Sineması'nın "En..." Yönetmeni: Metin Erksan", www. Filmhafizasi.com (erişim tarihi 17 Ağustos 2017)

Saydam Barış, 2016, "2016 da Bağımsız Sinemanın Durumu",www. tsa.org.tr (erişim 17 Ağustos 2017)

Saydam Barış, 2015, "2014-15" Yılında Bağımsız Türk Sineması",www.tsa.org.tr,(erişim tarihi: 17 ağustos 2017)