

Başvuru Tarihi: 15.11.2017 **Received Date:** 15.11.2017

Yayına Kabul Tarihi: 21.11.2017 **Accepted Date:** 21.11.2017

Yayınlanma Tarihi: 29.01.2018 **Published Date:** 29.01.2018



akademia

ISSN:1308-3198

Erciyes İletişim Dergisi *akademia* 2018

Cilt (Volume): 5, Sayı (Number): 3, (54-74)

Hakan ERKİLİÇ (Yrd. Doç.)

Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi

erkilichakan@gmail.com

Recep ÜNAL (Yrd. Doç. Dr.)

Mersin Üniversitesi İletişim Fakültesi

recepunal01@gmail.com

TÜRKİYE SİNEMASINA ÖZGÜ BİR ÜRETİM TARZI OLARAK BÖLGE İŞLETMECİLİĞİ: ADANA BÖLGESİ İŞLETMECİLİĞİ ÖRNEK OLAY İNCELEMESİ¹

Öz

Bu makalede, Türkiye sinemasının özellikle 1960-1980 arasındaki dönemine egemen olan bölge işletmeciliği üretim tarzı ve bu dönemde öne çıkan Adana Bölgesi İşletmeciliği, sinema sektörünün kültürel, politik, kurumsal, endüstriyel belirleyicilerden biri olarak bağlamsal yaklaşımla (contextual approach) çözümlenmeye çalışılacaktır. Türkiye sineması 1960'lı yıllarda, 6 işletme bölgesine ayrılmıştır. Bölge işletmecisi, anlaşmalı olduğu filmlerin kendi bölgesinde dağıtımını üstlenip, işletmeciliğini yapmıştır. Anadolu'da sinemaya artan ilgi bölge işletmeciliğini 60'lı yıllarda yapım aşamasında söz sahibi yapmış, böylece 60'lı yıllarda sinemamızda bölge işletmeciliğine dayanan bir üretim tarzı oluşmuştur. Bölge işletmeciliğinde, işletmeci verdiği avansla yapımcıyı yönlendirmiş; yapımcı bono sistemi ile film üretimini sağlarken, işletmeci de bir sonraki gösterimini garanti altına almıştır. Bölge işletmecileri, seyirci tepki ve beklentilerini yapımcılara ulaştırmış, konu, tür, oyuncu seçimlerinde belirleyici olmuşlardır. Bölge işletmecileri avansına dayalı üretim tarzı, zamanla film sayısında enflasyona neden olmuş, klişeler, şablonlar oluşmuş, kaliteden ödün verilmeye başlanmıştır. 1960-1980 yılları arasında Türkiye'ye özgü bu film üretim tarzında belirleyici olan bölgelerden biri Adana Bölge İşletmeciliği'dir. Adana bölgesi işletmeciliği 21 ili kapsayan en büyük bölgedir ve İstanbul'daki yapımcılar üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. Makalede, Bölge İşletmeciliğinin film üretimindeki yeri, filmlerin öykü yapıları, tür ve yıldız olgusu gibi etmenler üzerindeki belirleyiciliği Adana Bölgesi İşletmeciliği bağlamında tartışılacaktır. Yöntem olarak bağlamsal yaklaşımın yanı sıra sözlü tarih ve arşiv taraması yapılacaktır.

Anahtar kelimeler: Sinemada üretim tarzı, Bölge işletmeciliği, Adana Bölge İşletmeciliği, Güney Film Postası

REGIONAL MANAGEMENT AS A SPECIFIC MODE OF PRODUCTION IN TURKEY'S CINEMA: AN EXAMINATION EVALUATION OF ADANA REGIONAL MANAGEMENT

Abstract

In this study, the mode of production of the regional management, which dominated the Turkish cinema in the period between 1960 and 1980, and the Adana Region Management which is prominent in this period will be tried to be analyzed with a contextual approach as one of the cultural, political, institutional and industrial determinants of the cinema sector. In the 1960s, the Turkish cinema was divided into 6 business districts. The Regional Manager has undertaken the distribution of the films for which it has agreed upon in its territory. Increasing interest in cinema in Anatolia has made the regional management a key determinant of 60's productions.

In the region management, the operator affected the producer with the advance given; while the producer provided the production of the film with the bond system, the operator also ensured the next movie. Reactions and expectations of the audiences have been delivered to the producer by the regional managers, and they have been decisive in the selection of subject, genre and actors. The mode of production based on the advance of the regional managers caused inflation in the number of films over time, and the stereotypes and templates were formed and concessions started to be made. Adana Regional Management is one of the determining regions in this mode of film production which is unique to Turkey between 1960-1980. Adana region operation is the biggest region covering 21 provinces and it has been a big influence producers in Istanbul. In addition to the contextual approach, oral history and archive scanning will be used in this study.

Keywords: The mode of production in cinema, The regional management, Adana Regional Management, Güney Film Postası.

¹ Bu makale, 1-4 Kasım 2017 tarihinde Kocaeli Üniversitesi tarafından düzenlenen ve İstanbul Ayvansaray Üniversitesi'nde yapılan 2. Uluslararası İletişim Bilimi ve Medya Çalışmaları Kongresi'nde sunulan bildirinin gözden geçirilmiş ve geliştirilmiş halidir.

Giriş

Bu makale, Türk sinemasının kendine özgü bir üretim tarzı olarak yarattığı özellikle de 1960-1980 yılları arasını kapsayan bölge işletmeciliği olgusu üzerine odaklanmaktadır. Bu dönem aralığında üretimin lokomotifini oluşturan bölge işletmeciliği, yeterli sermaye birikimine sahip olmayan sektörün artan üretim ihtiyacını karşılayamaması sonucunda sinemanın seyirciyle kurduğu bağ sonucu sektörün kendiliğinden oluşturduğu bir çözüm olarak karşımıza çıkar. Çünkü sinema salon sahipleri seyirciden topladıkları parayı işletmecilere, işletmeciler de bono ve/veya avans olarak İstanbul'daki yapımcılara vermektedir. Türkiye altı işletme bölgesine ayrılmıştır. Sektörün film üretimini sürdürebilmesi için işletmecilerden topladıkları avans ve/veya bonolar bütçenin karşılığını oluşturur. Yani yapımcı için finans planı, farklı bölge işletmecilerden topladıkları avanslardır. Burada belirleyici olan Adana bölge işletmesidir. Çünkü İstanbul'dan sonra en çok avansı veren bölge Adana'dır ve Adana'nın bir yapımcıya bono/avans vermesi diğer işletme bölgelerini de harekete geçirmektedir. Bu çerçevede makalede bölge işletmeciliğinin nasıl bir üretim tarzı oluşturduğu, bölge işletmeciliği üretim tarzının nasıl bir üslup oluşmasını sağladığı, Adana bölge işletmesinin özelliği ve bu işletmeden hangi tür filmlere destek sağlanmış olduğu soruları yanıtlanmaya çalışılacaktır. Makaledeki temel yaklaşımımız, bölge işletmeciliğinin bir yandan film enflasyonuna neden olurken aynı zamanda özellikle 1990 sonrasında Türk sinemasının klasikleri arasında değerlendirilen, sinemassal olarak güçlü ve iyi filmler olarak ifade edilen filmlere de kaynak oluşturduğu ve yapılmasını sağladığıdır.

Makale, bölge işletmeciliğini bir üretim tarzı olarak değerlendirmektedir. Marksist yaklaşıma göre “maddi hayatın üretim tarzı hayatın toplumsal, politik ve entelektüel süreçlerini de belirler” (Marks ve Engels, 2016, 1). Üretim tarzı kavramı, “belirli bir sosyal ihtiyacı giderecek şu ya da bu malın yaratılması tarzını, yani insanların maddi hayatlarının sosyal üretimi dolayısıyla girdikleri nesnel ilişkileri gösterir” (Bouvier-Ajam, vd, 1988, 577). Sinema, sanat ve estetik bir yaratım olduğu kadar aynı zamanda sermayeye dayalı kollektif bir üretim sürecini içerir ve “sinemanın ekonomisi, onun temel yapılarını -temellerini- ve bundan dolayısıyla da potansiyelini” (Manoco, 2002, 249) belirler. Bu çerçevede sinemada üretim tarzı, filmlerin nasıl planlandığı ve üretildiği, yönetmenin, ekibin üretim sürecindeki rolü, yıldız olgusu, film türleri, yapım, dağıtım, gösterim pratikleri, yapımcının konumu ve tüm bunlarla ilişkili olarak yapımın üslup ve estetik özelliklerini kapsar. Yapım pratikleri ise sinema endüstrinin işleyişi, ekonomik yapı ve yapım şirketlerinin konumu, filmlerin yapım, dağıtım, gösterim sürecini içerir (Bordwell vd, 1985, 80-95). Günümüzde genel olarak üretim tarzını konvansiyel (peliküle dayalı) üretim tarzından dijital üretim tarzına geçiş olarak değerlendirmek mümkündür. Tarihsel süreç içerisinde dönemin koşullarına göre sektörel üretim koşullarında da değişimler olması ve buna bağlı üretim tarzlarının gelişmesi söz konusudur. Bu hem farklı ülke sinemaların üretim tarzında hem de bir ülke sinemasının kendi tarihsel süreci içinde gerçekleşebilmektedir. Örneğin 1995 sonrası yeniden yapılanan ve Yeni Türkiye Sineması olarak adlandırılan dönem, farklı üretim tarzlarının birbirine eklenmesi sonucu oluşmaktadır. Bir taraftan bağımsız yapımların oluşturduğu ve ağırlıklı olarak fonlar ve festivaller tarafından yapılandırılmış bir üretim tarzı varken diğer yandan klasik üretim şemasını takip ettiği izlenimi veren ve seyirci ile gişeye odaklanan bir yapım tarzı ile eklenmesi sonucu oluşan bir yapı ortaya çıkmaktadır. Benzer şekilde 50'li yıllarda yapımcının belirlenimciliğinde bir üretim tarzı varken, 80'lerde video işletmeciliği üretim tarzı ile karşılaşırız (Erkılıç, 2003).

Makalede, Türkiye sinemasının özellikle 1960-1980 arasındaki dönemine egemen olan bölge işletmeciliği üretim tarzı ve bu dönemde öne çıkan Adana Bölgesi İşletmeciliğinin film üretimindeki yeri, tür ve yıldız olgusu gibi etmenler üzerindeki belirleyiciliği, sinema sektörünün kültürel, politik, kurumsal, endüstriyel belirleyicilerden biri olarak bağlamsal yaklaşımla (contextual approach) çözümlenecektir.² Abisel'in (1994:8) de işaret ettiği gibi Türk sineması

² Sinema ekonomisi ve film politikalarına dair kuramsal çalışmalar sinemayı bir kültürel üretimden önce endüstri olarak nitelendirirler. Türk sinemasının bugün bile bir endüstri olmadığını düşündüğümüz için endüstri yerine sektör kavramını kullanacağız. Özellikle incelediğimiz dönem gözönüne alındığında sektör kavramının daha doğru bir tercih olduğu görülecektir.

tarihine ait belge ve veri eksikliğinden dolayı makalede bağlamsal yaklaşım, sözlü tarih³ ve arşiv taraması ile desteklenmiştir. Bu çerçevede yüz yüze yapılan görüşmelerden elde ettiğimiz sonucu kısaca paylaşmak yararlı olacaktır. Türk sineması tarihi çalışmalarında sayısal veri ve belge eksikliğinin temel nedenlerden birinin üretim sürecinde sözleşmelerin ve ödemelerin yazılı metinlerden çok “karşılıklı verilen sözler” üzerine gerçekleşmesinden kaynaklanmaktadır. Sinema sektörü uzunca bir süre sözlü kültürün egemenliği altında üretim gerçekleştirmiştir. İkinci önemli neden ise kurumsallaşamamadır. Yapım şirketlerinin sürekliliğinin olmaması (film üretiminin artması sonucu karlı bir alan olarak görülen sinemacılık kısa sürede birçok yapım evinin kurulması ve batması), yeterli sermaye birikimine sahip olmayan sektörün ülkedeki ekonomik krizlerden yoğun bir şekilde etkilenmesi, devletin uzunca bir süre ilgisizliği (sansür dışında), mesleki birlik ile örgütlenmenin yetersizliği kurumsallaşamamanın önündeki temel nedenler olarak görünmektedir. Üçüncü neden ise daha çok aile şirketi gibi gözükten yapımevlerine ya da işletmeciliğe aile üyelerinin sonraki yıllarda çalışma kültürü eksikliğinden dolayı hem yapılan işe hem de tarihine sahip çıkılmamaları sonucundan kaynaklanmaktadır. Bu nedenle var olan belgeler de korunamamış ve günümüze ulaşmamıştır. Var olan birçok belge ya yakılmış, ya çöpe atılmış ya da kurum depo yangınları veya sel baskınlarında yok olmuştur. Dolayısıyla da Türk sinema tarihi çalışmaları gazete/dergi yazılarına, reklam ilanlarına, o dönem yapılan ve günümüze kalan broşürler ile kişisel notlara kalmıştır. Son yıllarda yapılan nehir söyleşileri, sinemacıların anı kitapları bir anlamda boşluğu doldurmaya başlamıştır.

1. Bölge İşletmeciliği Üretim Tarzı

1960 yılında 95 filmin yapılıırken, 1972 yılında 298 film yapılır (Scognamillo, 2003, 176). Türk sinemasının “altın çağı” olarak gösterilen ve film sayısının arttığı bu dönem, kağıt üzerinde her ne kadar Türk sinemasının geliştiğini gösterir gibi dursa da aslında yapılan prodüksiyonların kalitesi açısından ciddi eleştiriler de alır. Örneğin sinema tarihçisi ve eleştirmen Özön’e (1968a, 190) “film yapımının 200’ü aşması bunalımın önlemenez bir duruma gelmekle kalmayıp kötü bir sona doğru hızla yaklaştığını da gösterdi. Bu, artık yılda bir düzineden fazla film çeviren yönetmenlerin, üç düzineye yakın senaryo yazan bin avuç senaryo yazarının, iki düzineden fazla filmde oynayan bir avuç yıldızın meydana getirdiği ve her bakımdan dökülen bir sinemadır”.

Türk sinemasının özellikle 1960-1980 arasındaki dönemine bakıldığında, film sayısındaki bu rekor artışın arkasındaki ekonomik yapının bölge işletmeleri egemenliğindeki bir üretim tarzı olduğu görülür (Erkılıç, 2003: 67). Ancak bölge işletmelerine geçmeden önce “pursantaj” uygulamasından söz etmekte yarar var. Pursantaj uygulamasını ilk kez Erman Film’in sahibi yapımcı Hürrem Erman gerçekleştirmiştir. Erman, “Damga” filmi ile başlattığı uygulamayı Lütfi Akad’ın “Vurun Kahpeye” filminde genişletmiş filmin tüm maliyeti olan 36.000 TL’yi 45 günde çıkarmayı başarmıştır.

Fransızca “pourcentage” sözcüğü yüzdelik anlamına gelmektedir. Bu uygulamada yapımcının görevlendirdiği ve adına pursantaj memuru denilen yapımevi elemanı, filmi gösterime sokmak için çeşitli şehirlerdeki sinema salonlarına götürür. Pursantaj memuru, gösterim sırasında kesilen biletleri kontrol ederek sinema salonu sahibinin ya da işletmecinin, biletten kaçırmasına olanak tanımaz. Kar, rüsum ve reklam giderleri çıktıktan sonra %50-%50 ya da filme göre yüzde yapımcının lehine artırılarak paylaşılır. Bu sistem yapımcıya, yatırımının daha kısa sürede ve eksiksiz olarak geri dönmesini sağlar.” (Erkılıç, 2003: 69)

Pursantaj memuru olarak Anadolu’yu dolaşan Turan Tung, Adana bölge işletmesini 1951 yılında kurduğunu ve diğer bölgelerin daha sonra kurulduğunu iddia etmektedir (Film Market, 1981, 5). Oysa yüz yüze görüştüğümüz işletmeciler ve yapımcılardan İrfan Atasoy, Atilla Ünalın, Arif Keskiner bölge işletmeciliğinin 1960’ların başında İstanbul’daki yapımcıların Anadolu’da bürolar açarak başlattıklarını belirtmektedirler. Daha sonra sinemacılığın karlı bir iş olduğunu gören salon işletmecileri, bölge işletmelerini kuruyorlar. Halit Refiğ de bölge işletmeciliğinin

³ Bu çalışma, makale yazarlarının farklı tarihlerde (2003; 2009) yaptıkları araştırmalarını 2017 yılında yeniden değerlendirmeleri sonucunda ortaya çıkmıştır.

60'lı yılların başında kurulduğunu belirtir. “Bu işletmeler klasik filmlerin çok büyük ölçüde kaderini, ana karakterini tayin etti. Çünkü seyirci ile film yapanlar arasında irtibatı kuracak bir sektör ortaya çıktı” (Kılıç Hristidis, 2007:106). Bu işletme bölgeleri (Gökmen, 1973; Abisel, 1994) altı bölge ve bunlara bağlı illerden oluşur.

Tablo 1. Bölge İşletmeleri⁴

İşletme Bölgesi	Kapsadığı İller
İstanbul	İstanbul, Tekirdağ, Kocaeli, Sakarya, Bursa, Çanakkale, Edirne ve Kırklareli
Adana	Adana, Konya, Niğde, Mersin, Malatya, Van, Kayseri, Hatay, Gaziantep, Siirt, Urfa, Elazığ, Diyarbakır, Mardin, Bitlis, Adıyaman, Tunceli, Bingöl, Muş ve Hakkari
İzmir	İzmir, Aydın, Muğla, Manisa, Burdur, Balıkesir, Isparta, Antalya, Afyon, Kütahya, Uşak ve Denizli
Ankara	Ankara, Çankırı, Kırşehir, Yozgat ve Bolu
Samsun	Samsun, Amasya, Artvin, Çorum, Ordu, Trabzon, Sinop, Erzurum, Kars, Ağrı, Erzincan ve Gümüşhane
Zonguldak	Zonguldak ve Kastamonu

Bölge işletmecilerinin en önemli özelliği, seyircinin tercihlerini gözlemleyebilmeleri ve bu bilgilerle yapımcıların kararlarına yön verebilmesidir. Yapımcı ile sinema salonu sahibi ya da işletmecisi arasında bir tür komisyoncu gibi çalışan bölge işletmecileri filmleri ya nakit ya da bono karşılığı satın alırlar ya da %25 komisyon karşılığı bölgelerinde işletirlerdi. (Erkılıç, 2003: 94)

“... bölge işletmecileri verdikleri avanslarla dağıtım yapacakları bölgelerde gösterilecek olan filmleri ismarlayan ve bu filmlerin işletme hakkına sahip olan filmleri ismarlayan kişilerdir. Seyirciyi iyi tanırlar ve hangi filmin tutacağını aşağı yukarı bilirler. Bu yüzden de bölge işletmecilerinin filmlerin dramatik yapısını belirlemek açısından etkin oldukları ve yapımcının karar verme inisiyatifi de üstlendikleri olur. Yapımcılar anılan dönemde daha çok bölge işletmecileri tarafından ismarlanan ve avansları ödenen filmleri gerçekleştiren kişiler olmuşlardır” (Kırel, 2005:191).

Bölge işletmeciliği egemenliğindeki üretim tarzını yapımcı-yönetmen Memduh Ün şöyle anlatıyor:

“Bir filme sarfedilecek paranın, tümünü koyarak, hiçbir zaman film yapmadık. Ben 20 liram varsa 100 liraya mal olacak bir filmi yapabiliyordum. Çünkü İzmir’de, Adana’da, Samsun’da, diğer bölgelerde işletmeci tabir ettiğimiz firmalar veyahut kişilerden avans alıyorduk... filmin hasılatının %25’ini alıyordu onlar. Bize bordro gönderiyorlardı. 10 lira yapmışsa 2,5’ünü kesiyor, 7,5 lirasını ay sonunda gönderiyordu. Kendisi hiçbir zaman para koymadan, para kazanır durumda olduğu için biz daha evvelden işletmeciyile bir anlaşma yapıyorduk. Ben şu starları oynatacağım, kim tutuluyorsa, Ayhan Işık, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit... 4 film yapacağım bana avans ver. Sen bunun altına kofti filmler alacaksın, listeni yapacaksın. O bize senet veriyordu, biraz da para. Güçlü liste yaptığımız zaman para alıyorduk. Filmleri hangi tarihte kendisine vereceğimizi baştan belirliyorduk. Seneti bankada kırdırıp oyuncuya, stüdyoya veriyorduk... Tabii bu parayı verdiği zaman işletmecinin de sizden istekleri oluyordu” (Erkılıç, 2003, 95-96).

Halit Refiğ bölge işletmeciliğinin Türkiye’ye özgü bir üretim tarzı olduğunu ileri sürüyor. Refiğ zamanla ve “el yordamıyla” deneme yanılma yoluyla oluşan bu sistemin, işleyişini özetlerken yapımcının elindeki imkânların dört değil de bir ya da iki filme yetmesi durumunda kendisinden talep edilen dört filmin yapımını karşılayabilmek için bono sisteminin ortaya çıktığını vurgular.

⁴ İstanbul önce bağımsız bir il olarak değerlendirilir ve kombin sistemi üzerinden çalışır. Daha sonra Marmara bölgesi İstanbul’a bağlanır.

“Dünya sinema tarihinde hiçbir yerde rastlanmamış bir şey... Dolayısıyla yapılacak filmlerin olmayan sermayesi bonolarla karşılanmaya başlandı: üç ya da dokuz ay sonra ödenecek bonolarla. Yani film tamamlanacak, gösterime girecek, seyirci film bilet alıp filmi seyredecek, onun verdiği para, bonoların karşılığı ücret olarak sektöre geri dönecek... İşte bu şekilde kendine has bir ekonomik altyapı teşekkül ederken, bir taraftan da kendisine has bir anlatım tarzı oluşuyordu” (Kılıç Hristidis, 2007,106).

Bölge işletmeciliği yapımcı ve yönetmenlerin dışında farklı perspektiflerden senarist ve oyuncularını da etkilemiş ve meslek hayatlarını yönlendirmede etkili olmuştur. Senaryo yazarı Bülent Oran, işletmecilerin yapım üzerindeki etkisini senaryo yazım aşamasında nasıl hissettiklerini şöyle açıklar:

“Prodüktörler kadar işletmecilerle de yakın ilişki içindeydim. Onlardan kendi bölgelerinde hangi filmlerin tuttuğunu, hangi sanatçıların sevildiğini öğrenmek mümkün oluyordu. Yani Adana bölgesi neden hoşlanır, İzmir seyircisi ne ister, Karadeniz nasıl film den hoşlanır? Çünkü, bölgeler arasında film türleri açısından çeşitlilik oluyordu. Mesela İzmir bölgesi efe filmi ni daha tercih eder. Vurdulu kırdılı, kabadayılı filmler Adana bölgesinde gider. Ama yıllara göre de değişir. İşletmecilerle konuşurken hafiften tüyolar alırsın. Yahu bu sene halk biraz ekonomik sıkıntı içinde, derdi çok, komedi gider, komedilere ağırlık vermek gerekiyor. Yahu halk rahatsa dramalara ağırlık vermek gerekiyor. Konuşurken bir tanesi der ki, yahu bir zamanlar Bülent Ufuk efe filmi çevirmişti, kaç senedir efe filmi yapılmıyor. Demek ki o yıl bir efe filmi yaparsan öne geçersin. Ya da bir başkası der ki, abi sen hatırlamazsın ama Yusuf Vehbi'nin bir filmi vardı. Çok iş yapmıştı. Biri iki üç tane bir şey anlatır. Bu konuda bir şey yap der. Yahu biri der ki işletmecilerden, yahu bundan yirmi sene evvel bir film vardı. İşte kız kör olmuştu, adam bilmem ne yapmıştı... yani biz böyle üç lafla film yapardık. Çünkü sene başında ne yaptırılacağı kestirilemez. Eğer sen kendin bu istatistiklere yahu topladıklarına, işletmecilerin tüyolarına bakarak, iki senedir çocuk filmi yok, bir tane iyi bir çocuk filmi yaparsak tutar dersin, tutar. Yahu efe filmi yok on senedir, yaparsın tutar. Ondan sonra tuttuğu zaman on tane yaparlar arka arkaya, dokuzu yatar. Yani bıkkınlık getirene kadar onu yaparlar sonra başka şeye geçerler. Onların ilkini bulmak önemli. Bir şeyin zamanını kollayıp gerektiği zaman ilk patlatan iyi kazanır. Ben yapımcılara bunları önermeye çalışıyordum. Genellikle yakınım olan büyük firmalara. Onlarda işletmecilerle konuşurlardı ama onların ilişki kurması ayrı benimki ayrı. Ben kendi açımdan bilgi alıyordum. İşletmeciler de zaten sezon başı geliyorlardı. Yani senaryoculuk sadece hikaye yazmak değil, talebi kestirebilmek de var. Ben prodüktörden çok düşünüyordum filmin akıbetini ve başarılı olması için de ne isteniyorsa yapıyordum. Başarı sadece filmin iş yapması idi. Bende öyle olmasına çalıştım” (Türk, 2004, 164-165).

Bülent Oran'ın işaret ettiği gibi dönemin temel kriteri filmin iş yapması; yani iyi film=gişe başarısı. Bu bağlamda işletmeci, yapımcıya hangi yıldız oyuncunun bölgesinde iş yaptığını, hangi konuların bölgede tercih edildiğini belirtir ve buna göre avans verir. Bölge işletmecileri üretim tarzının temel kriteri yıldız oyunculardır. Çünkü seyirci perde de belli yüzleri ve onların belirli roller oynamalarını arzu ediyor. Dyer'a (1998) göre yıldız yaratan en önemli etken seyirci. Yapımcı da seyircinin seçimini değerlendirerek filmlerini yapıyor. Çünkü yıldız, gişe başarısı, kar demek. Türk sinemasında bu dönem bunu gerçekleştiren yapımcıdan çok bölge işletmecileri oluyor. İşletmeci salonda seyircinin tepkilerini, oyuncudan aldıkları elektriği, hangi oyuncunun tuttuğunu, hangi yıldız oyuncunun beklendiğini yapımcıya iletiyor. Türkan Şoray (2006,51), bölge işletmecilerinin oyuncular üzerindeki etkisini şöyle açıklıyor: “Seyirci bizleri sevmişti, bizi görmek istiyordu. Seyircinin talebi üzerine bölgeler bizimle yapılacak filmler için yapımcıya para veriyordu. Zaten yapımcılar da daha çok talep gören oyuncularla çalışmak istiyordu. Benim de melodrama tarzı filmlerim çok izlendiği için bana hep bu tür film teklifi geliyordu”. Benzer şekilde dönemin yıldız oyuncularından Hülya Koçyiğit'te bölge işletmecilerinin tercihleri doğrultusunda bazı kalıp rolleri ve türleri kabul etmek zorunda kaldığını belirtir.

“Melodramlarda benden beklenen belli bir oyunculuk vardı ve hep benzer bir karakteri canlandırmam gerekiyordu. Korunmaya muhtaç, ailesi için, kızı, oğlu için fedakarlıklar

yapan bir karakterdi bu... Aslında genç, güzel ve masum bir kadın örneği olarak görünmektense her zaman yaşayan çeşitli kadın kimliklerinin farklı sorunlarını temsil eden bir kadın oyuncu olarak tanınmayı tercih ettim... Oyunculukla star kimliği arasında çok gidip geldim hayatımda. Bu büyük bir handikap; bazı şeyleri yapmaya bazılarını yapmamaya zorluyordu beni. Doğru ve gerçekçi karakteri canlandırmakta direktsem belki senede iki film zor yapardım. İşte bu melodramlardaki ideal kadın kimliği benim fiziğime ya da oyuncululuğuma ya da beni yönetenlerin benimle ilgili kurdukları sinema politikasına en uydurdıkları kimlikti. Bu kimliği canlandırdığım sürece star konumumu korumam garanti gözüküyordu” (Sarıkartal, 2002, 77).

Bölge işletmecilerine göre bazı tür ve konular tercih nedenine dönüşür Adana bölgesi daha avantür, vurdulu kırdılı filmler ile sosyal içerikli filmleri tercih ederken, Samsun bölgesi daha çok muhafazakâr temaları, dinsel motifli filmleri, İzmir bölgesi efe filmlerini tercih eder. Senaryolarda oyuncu gibi bölge tercihlerine göre yapılmaya başlanır. Artan film ve seyirci sayısı bölge işletmecilerini sektörde söz sahibi haline getirir. Yapımcılar dört gözle ilkbahar mevsimini beklerler. Çünkü ilkbaharda, işletmeciler İstanbul’a gelir, yapımcılarla görüşür, vereceği avansla hangi filmlerin çekileceğini şekillendirir. Bu “şekillendirmede” büyük firmalarla, küçük firmalar arasında bazı farklar da oluşur. Örneğin büyük firmalar iyi iş yapan yönetmen ve yıldızlarla çalıştığından işletmecilerin müdahalesi fazla olmazken, küçük firmalar, işletmecilerden gelecek avansa mecbur olduklarından konunun bile bu işletmeciler tarafından belirlenmesine göz yumarlar. Memduh Ün 1964’de işletmecilerin hegemonyasının arttığını belirtiyor.

“artık yılda iki film beni beslemiyordu. Dört film yapmayı planlamıştık, oysa iki film bile yapacak sermayemiz yoktu. Gerisini para ve senetle Adana, İzmir, Karadeniz işletmeleri sağlıyorlardı. Senetlerin bazılarını stüdyoya ödüyor, bazılarını Ayhan gibi büyük para alanlara veriyor, bazılarının vadesinin gelmesini bekliyorduk. İşletmecilerin idaresine girmiştik. ‘Filmlerin ikisinde Ayhan oynayacak, filmler avantür olacak, bu filmleri Memduh Ün çekecek, diğer iki filmde Türkan Şoray, Fatma Girik Hülya Koçyiğit oynayacak’ gibi şartlar getiriyorlardı. Ya bu deveyi güdecek ya da bu diyardan gidecektik” (Ün, 2012:328).

Dönemin en büyük yapımcılarından Hürrem Erman (Erman Film), işletmecilerin film yaptırma konusundaki baskısı hakkındaki görüşü, işletmecilerin sektördeki belirleyiciliğini göstermesi açısından anlamlıdır:

“Bu bir hakikat, adamlar haklı olarak, hele filmin yapımından önce parasını ödediklerine göre birşeyler isteyecekler. Ancak bu iki durumda işliyor: biri o parayı almadan filme başlayamayacak olan şirketlerde, bir de prodüktür hüviyetini kaybettiği zaman oluyor. Hesaplı, yapacağını bilen bir prodüktür, kolay kolay bu tesirlere kapılmaz. Arzuları kaale alır, oturur düşünür, ama kararı kendi verir. Prodüktür bir koordinatördür, herkes bir şey ister, bir şey söyler, onları toplarsınız. Bir de piyasanın genel görünüşünü inceler, oturur, kararınızı verirsiniz.”(Dorsay vd, 1973, 34)

Bölge işletmeciliği üretim tarzı, süreç içerisinde bazı kuralları, kategorik yaklaşımları oluşturmaya başlar. 1960’lı yılların ortalarında bölge işletmeleri oyuncularını sınıflarına göre kategorize ederek avans belirlemeye ve bölge satışlarına başlar. Film bütçeleri oldukça düşük ve neredeyse bölge işletmecilerinden gelen avanslar üzerinden oluşmaktadır (Tablo 2). Avans miktarını belirleyen temel kriter yıldız oyuncu seçimidir. Tablo 2, aynı zamanda dönemin film maliyetleri hakkında fikir vermesi açısından da anlamlıdır.

Tablo 2. 1965 yılı bölge işletmecileri avans örneği (Özgüç, 1965, 4).

İşletme bölgesi	Avans miktarı (TL)
Adana	40.000, 45.000, 50.000
İstanbul	50.000-80.000
İzmir	40.000-50.000
Ankara	15.000-20.000
Samsun	15.000-20.000
Zonguldak	8.000-10.000
Toplam	173.000- 240.000

1973 yılında bu sistemin daha da oturmaya başlar; bölgelerden oyuncunun rol aldığı filme göre avansların belirlenir ve bunun da film bütçelerinin temel belirleyicisi olduğu görülür. Sinema üretiminin temel belirleyicisi artarak yıldız oyuncular oluyor.

Tablo 3. 1972-73 yıllarında oyuncu (yıldız) ve yapım maliyetine göre filmler (Gökmen, 1973:56-57)

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

Tablo 3'e göre yıldız oyuncular ile diğer oyuncuların oynayacağı filmler arasında yapım maliyeti açısından ciddi farklar olduğu görülüyor. Tablo 4, bölgelerin yapımcıya verdiği avans/ bono miktarının oyuncuya göre değişiyor olmasını göstermesi açısından ilgi çekici.

Tablo 4. Bölge işletmelerinin filmde rol alacak oyuncuya göre verdikleri avans miktarları (Gökmen, 1973, 58-59)

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

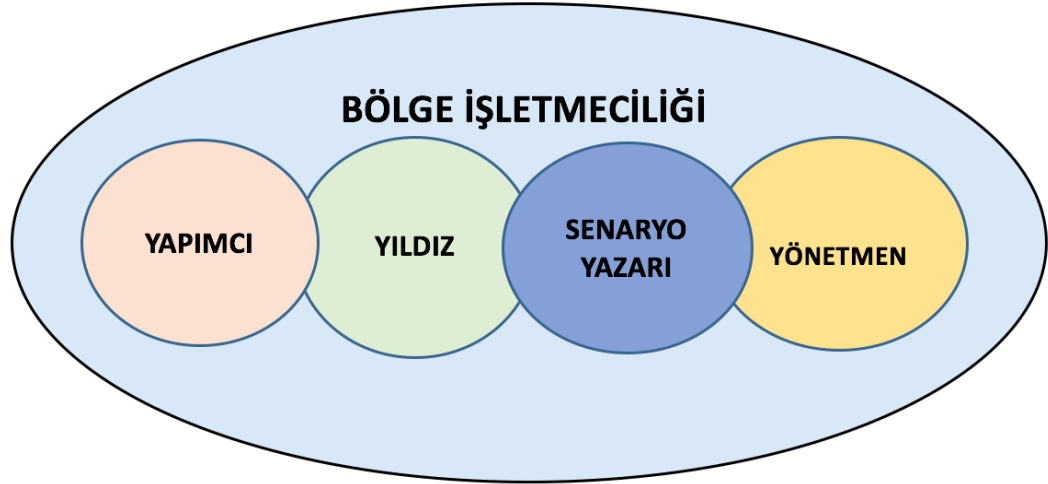
Bölge işletmeciliği üretim tarzı, dönemin entellektüel çevreleri tarafından genellikle olumsuz olarak eleştirilmiştir (Okan, 1968 ve 1966; Özön, 1968b; Kutlar, 1968; Bozıs ve Borakas, 1971gibi)*. Bu eleştirel tutum içinde dönemin siyasal konjoktüründen kaynaklanan farklılıklar olmasına karşın, bakış açısı oldukça sert ve indirgemecedir. Bu bakış açısının ekonomik yapı ve üretim tarzı ilişkisi açısından genel değerlendirmesini Çağdaş Sinema dergisinin Türk Sineması Raporu'nda görebiliriz.

“yapımcılar, bir kaçı dışında film üretimi için gerekli olan sermayeden yoksundurlar. Filmlerini, işletmecilerden (aracı tüccardan) aldıkları küçük peşinat ve ‘tefecilere’ kırdırdıkları işletmeci avans senetleriyle gerçekleştirirler.... Yapımcı, işletmeciden avans alabilmek için, yapacağı filmin türünü, konusunu, baş oyuncularını vb. işletmecilere benimsetmek zorundadır. Böylelikle yapımcı, kesinlikle, işletmecilerin ekonomik egemenliği ve denetimi altındadır. Ayrıca yapımcı, elindeki senetleri bankalara kırdıramadığından, bu

işi üstlenen tefeciye de, çoğu kez, filmi ile inandırma zorundadır. Görülüyor ki, işletmeciler (aracı tüccarlar) ve tefeciler Türk Sinemasının oluşumunda ve gelişiminde ekonomik güçleri sayesinde, ‘birinci derecede’ söz sahibidirler” (Çağdaş Sinema dergisi Türk Sineması Raporu, 1974, 5)

Bölge işletmeciliği üretim tazı, filmin üretim sürecinde farklı bir işbirliği modeli yaratır (Grafik 1). Yapımcı, yönetmen, senaryo yazarı ve oyuncular genel üretim sürecinde açıkça tanımlanmış rollere sahiptirler. Oysa bu kişilerin her biri sinema sektörünün yeterli sermaye birikimine sahip olmamasından dolayı bölge işletmeciliği üretim tarzında, birbiriyle organik bir ilişki içinde bölge işletmecisinin hegemonyası altında filmin finansmanını oluşturarak üretim yapmak durumunda kalmışlardır. Bu üretim tarzında temel ilke gişe başarısıdır. Dolayısıyla seyircinin beklentileri doğrultusunda, bölge işletmecisinin hegemonik tutumu altında çalışan yönetmenin, yapımcının, senaryo yazarının ve oyuncunun da temel beklentisi “iyi film yapmak” seyircinin izlediği, dolayısıyla gişe başarısını sağlayan film yapmaktır. Halit Refiği seyirci ile sektör ilişkisini değerlendirmesi dönemin yapım pratiğini anlamak açısından önemlidir. “Biz sinemada seyirci bulamazsak mesleğimizi icra edemeyiz bilinci içindeydik. Dolayısıyla biz ‘hangi noktalarda seyirciyle aynı iletişim frekansına girebiliyoruz? Hangi şartlarda bu iletişim kopuyor?’ arayışı içindeydik” (Türk, 2001, 187). Bu üretim tarzının genel işleyi, bölge işletmecisinin yapımcı ve senaryo yazarına ilettiği bilgiler ışığında filmde rol alacak yıldız oyuncuya göre senaryo hazırlanması ve belirlenen tarihte işletmeciye filmin teslim edilmesinden oluşmaktadır. Bu bir anlamda belli konuların, türlerin ve yıldız oyunculara yapışan rollerin yeniden üretimi demektir. Bölge işletmecisinin temel becerisi, seyircinin görmek için arzuladığı oyuncuları keşfetmek ve yine seyircinin izlemekten hoşlandığı konu ve türleri saptamaktır. Bölge işletmeciliği üretim tarzı, yeterli sermaye birikimi olmayan sektörde üretim sürecinde, seyirciden kaynaklanan mevcut kaynakları kullanırken belirli bir estetiğin oluşmasını da sağlamıştır. Bu dönem için seyircinin en ucuz eğlence ve kültürel etkinlik kaynağının sinema olduğunu vurgulamak gerekir. Yapısı itibariyle alternatif bir film yapım biçimi olan bölge işletmeciliği, dönemi açısından belirleyici bir üretim tarzı olmuştur.

Grafik 1. Bölge işletmeciliği üretim tarzı⁵



Bölge işletmeciliğinin 70’li yıllarda televizyonun gelişi, artan terör olayları, seks filmi furyası sonucu giderek etkisi azalmış ve 80 darbesi sonrasında gelişen video teknoloji ile yerini video işletmeciliğine bırakmıştır. Bölge üretim tarzının bitmesinde dönemin konjoktürünün yanında sektör içindeki mücadelenin etkisi olduğu ileri sürülüyor. İstanbul’daki büyük yapımcılar Anadolu’daki işletmelerin hegemonyasını kırmak için işbirliği içine giriyorlar fakat bunda başarılı olamıyorlar. Bu durum dönemin konjoktüü ile

⁵ Üstteki Grafik 1, Bligh’in (2009) alternatif film yapımı örneklerinden hareketle oluşturmuştur.

de birleşince sektörde ekonomik sorunlara neden olur ve büyük yapımevlerinin de sıkıntılar yaşaması sonucu seks filmleri furyası başlar (İrfan Atasoy ile yapılan kişisel görüşme, 2 Kasım 2017). Bu genel bilgiler ışığında Adana bölgesi işletmeciliğini ayrıntılı olarak inceleyebiliriz.

2. Adana Bölge İşletmesi

Adana bölge işletmesinin özelliklerine geçmeden önce Adana'nın sosyo kültürel yapısı ve sinema kültürüne değinmek yaralı olacaktır. Seyhan ve Ceyhan nehirlerinin getirdiği alüvyonlu topraklar nedeniyle tarih öncesi çağlardan bu yana Adana ve Çukurova bölgenin sadece ekonomik değil, aynı zamanda çok kültürlü sosyo-kültürel yapısı ile de önemli bir merkez olmuştur. Amin Maalouf'un (1996) "Doğunun Limanları" eserinde 1902 yılında Adana Fotoğraf Derneği'nin kurulduğunu yazması, o yıllardan itibaren Rum, Ermeni, Türk ve çoğunluğu Fransız olan yabancı fotoğrafçıların Adana'ya ilgi göstermesi, bu kültürel atmosferin bir sonucudur denilebilir. İstanbul'da, ilk sinema salonunun Sigmund Weinberg tarafından 1908'de, Türkler tarafından işletilen ilk sürekli sinema salonunun da 1914'te açıldığını göz önünde bulundurulduğunda (Scognamillo, 2003, 18-19), Adana'da 1907-1913 yılları arasında işletilen bir sinemanın bulunuyor olması, bizlere Adana'nın kültürel açıdan da Çukurova Bölgesi'nin cazibe merkezi olduğunu gösteriyor.⁶ Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren Adana'da, özellikle sinema, sosyal hayatı renklendirmeye başlayacak, ilerleyen yıllarda Adanalıların sinemaya artan ilgisiyle birlikte, kent, Türkiye'de sinema sektörüne yön verebilecek kadar güçlü bir seyirci potansiyeline sahip hale gelecektir. Kent nüfusunun arttığı 1950'li yıllardan itibaren potansiyel izleyici sayısındaki artışa bağlı olarak Adana'daki sinema salonlarının sayısında da yükselme görülür. O dönemde halkın eğlenme ve sosyalleşme mekânları çay bahçeleri ve sinemalardır. Göçle birlikte kentleşme ile ilgili bazı sorunların da yaşandığı Adana'da, sinema bir kamusal alan olarak, farklı kesimden kişileri ortak bir mekânda, ortak duygularla buluşturması, kentle bütünleşme açısından da önemlidir.⁷

Yazılı kaynaklara ve yapılan görüşmelere göre Adana'da Cumhuriyetin ilk yıllarından 1970'li yıllara kadar olan dönemde öne çıkan kapalı sinema salonları şöyle sıralanabilir: Tan, Türkocağı, Asri, Alsaray, Erciyes, Ünal, Sun, Özsaray, Lüks, Çelik, Nur, Set. Bu listeye eklenebilecek farklı kapalı sinemalar da mevcuttur. Ancak bazı sinemaların, Adanalı izleyicilerin hafızalarında farklı nedenlerle yer ettiği söylenebilir. Örneğin Alsaray Sineması bunlardan birini oluşturur. Önceleri Cahit ve Raşit Ener'in birlikte daha sonra Raşit Ener'in tek başına işlettiği bu sinema, Cumhuriyet'in ilk yıllarında "Lale", sonra "Elhamra" ve son olarak da "Alsaray" adını almıştır (Tekerek, 1997, 99). Alsaray Sineması, Adana'da 1950'li yılların en lüks sinemalarının başında gelmektedir. Yalnız mimarisi, lüks koltukları ve gösterdiği yeni filmlerle değil, belli prensipler dâhilinde işletilmesi, film izlemeye gelen Adanalıların belli görgü kurallarına uyduğu bir sinema olmasıyla da Alsaray Sineması benzerlerinden ayrılır. Adana 1950'lili yıllardan itibaren ekonomik olarak daha da değişmeye başlar ancak kent kültürünün gelişmesi aynı hızda olmaz. Alsaray Sineması bu anlamda bir anlamda ağırlıklı olarak kent sosyetesinin, ileri gelenlerinin tercih ettiği bir sinemadır. Alsaray Sineması'nda film izlemek isteyen seyirciler, kıyafetlerine özen göstermek durumundadır. Örneğin Alsaray Sineması'na film başlama saatinden birkaç dakika sonra gelenler bile kesinlikle salonlara alınmaz, Adana'nın simgesi olmuş kıyafetlerden şalvarla sinemaya girilmesine asla müsaade edilmez (Kılın, kişisel görüşme, 2009). Adana'da sinemanın yaygınlaşmasında ve geniş kitlelere ulaşmasında iklimin de olumlu bir katkısı olmuştur denilebilir.

O yıllarda İstanbul gibi şehirlerde sinema sezonu yaz başında biterdi. Eski İstanbullu hayatının içerisinde yazlık sinemalara gitmek yoktu. Ama Adana'da yapabilecek tek şey yazlık sinemalarda film seyretmektir. Film dağıtım şirketleri Adana'ya kopya yetiştiremezdi. Yılda

⁶ Osmanlı arşiv kayıtlarındaki belgelere göre 1902 yılında Mersin'de Manoli'nin gazinosunda Yunan vatandaşı olan Dimitri tarafından film gösterildiği biliniyor (Köse ve Albayrak, 2015, 349).

⁷ Kapalı ve yazlık sinemaların toplumsallaştırmadaki rolü ve kamusal bir alan olarak işlevleri için bakınız Kirel (2010), Öztürk (2013) ile Gökmen ve Gür (2017).

yapılan 300-400 filmin tamamı Adana’da gösterilirdi. Ben ilkokuldayken dedemin yazlık sineması vardı. Sadece Yeşilçam filmleri değil, Türkiye’ye gelen çoğu filmi yazlık sinemalarda seyrederdik. “Potemkin Zirhlisi”ni ilk kez Adana’da yazlık sinemada seyrettiğimi söylersem, ne demek istediğim anlaşılır sanırım. İtalyan yeni gerçekçiliğinin filmlerinin oynaması için Sinematek’e ihtiyaç yoktu” (Özgentürk, 2006, 30).

Özgentürk ve onun gibi düşünen sinema sevenler olsa da Adanalıların yazlık sinemada tercihi avantür filmler, komedi filmleri ama en çok da “gözyaşlarının sel olup aktığı” melodramlardır. Özellikle yazlık sinemaların toplandığı bir merkez haline gelen ve sırt sırta birçok sinemada film gösterimin yapıldığı Sular Semti, “aile filmi” olarak nitelenen melodramlarla büyük iş yapar. Sinemanın ön bölümü ailelere, arka kısmı bekârlara ayrılır. Bu durum, Adana dışından gelenlerce “garip”, Adanalı kent aydınlarınca da “ilkellik” olarak nitelense de (Tekerek, 2006, 315), 1500-2000 kişilik yazlık sinemalar dolup taşar, neredeyse Adanalıların tamamı aileleri, komşuları, dostları, akrabalarıyla film izlemeye koşar. Adana’nın neredeyse her mahallesinde bir yazlık sinema vardır ama az önce de belirttiğimiz gibi Sular Semti deyim yerindeyse yazlık sinemaların “kalbinin attığı” yerdir. Merkezi konumu nedeniyle semt, pek çok yazlık sinemaya ev sahipliği yapar. Adana’da dönemin önemli yazlık sinemaları şöyleydi: Sular, Gar, Köşk, Venüs, Site, Bahar... Bu listeyi tamamlamak neredeyse imkânsız zira 1950’lili yıllardan itibaren sayıları giderek artarak 200’e yaklaştığı söylenen yazlık sinemalar (Acevit, 2009), çoğu yerde yan yana kurulmuş durumdadır. Adanalı tarihçi Nurettin Çelmeoğlu da Adanalıların yazlık sinemaya ilgisini şöyle anlatır: “O yıllarda sinema sebil...Her mahallesinde değil, her sokağında sinema var neredeyse; hem de ikişer üçer...Örneğin Yazlık Halk Sineması’nda Tarzan’ı izleyenler, Bağdat Sineması’nda Lorel Hardi, Nur Sineması’nda Karacaoğlan’ın, Şan Sineması’nda Edim Constantin’in ve Yeni Sinema’da da Toto’nun oynadığını oturduğu yerden anlayabilirdi” (Çelmeoğlu, 2009). Dönem itibarıyla Adana’da sinemaya ilgi çok yoğundur. 1964 yılındaki toplam seyirci sayısı 4.191.373 kişidir. Diğer eğlence yerlerini tercih edenlerin sayısı yılda yalnızca 132.707’dir (Tekerek, 2006, 317). Sinemaya olan yoğun ilgi karşısında sinema sayısı fazla ama film kopyası az olunca iki film oynatan anlaşmalı yazlık sinemalar arasında bisikletli taşıyıcılar, film bobinlerini bir sinemadan diğerine yetiştirmekte zorlanırlar. Örneğin bir sinemada bir filmin ilk yarısı bitip diğer bobin takılınca ilk kısım diğer sinemaya doğru yola çıkar, diğer sinemadaki ilk kopya da ilk zamanlar bisikletli, daha sonraları motosikletli “kurye”lerce öteki sinemaya götürülür. 1950’li yıllarda önünde film bobini, Adana’nın tozlu yollarında bisikletiyle ilerleyen onlarca kişiden birisi de daha sonra Yılmaz Güney olarak hem bu kente hem de Türk Sineması’na damgasını vuracak olan Yılmaz Pütün’dür (Özgentürk, 2006, 31). Kışlık sinemaların kapanıp yazlık sinemalara geçiş için belirlenen gün çoğu zaman 23 Nisan’a denk getirilirdi (Çelmeoğlu, 2009). 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı dolayısıyla düzenlenen kutlama programlarına yazlık sinemalarda film gösterimi de dâhil edilir, bu dönemde sinemalara girişte para alınmazdı.

Küçük bahçede sinemaların da, 2000 kişi kapasiteli yazlık sinemaların da müşterisi eksik olmuyor, bu durum işletmecilerin yüzünü güldürüyordu. Kimi zaman bir filme 600 kişi geldiğinde bu “gişe başarısızlığı” kabul ediliyor, Necdet İstanbulluoğlu gibi sinema işletmecileri derhal bu filmin yerine bir başkasının gösterime konulmasını istiyordu (İstanbulluoğlu, 2009). Ortalama 500 ila 2000 arasında seyirci kapasitesi olan ve neredeyse tamamının her akşam dolup taşıdığı 200’e yakın yazlık sinemadan, bir ay önceden bilet alınmazsa yer bulunamayan kapalı salonlardan bahsedilen bir kent, elbette İstanbul Beyoğlu’ndaki film yapımcılarının da deyim yerindeyse “göz bebeği”ne dönüşür. Adanalıların sinemaya olan ilgisinin yılın belli dönemleriyle sınırlı kalmaz, iklimi nedeniyle yaz akşamlarında açık hava sinemaların kentin en işlek noktalarında oluşturulur. Sinemalar televizyonunun yaygınlaşmaya başladığı 1970 ortalarına kadar Adanalıların yegâne eğlence kaynağı olur. Sinema aynı zamanda, özellikle kırsaldan göç etmiş kişilerin kente sosyal uyum sağlaması bakımından çok büyük önem taşır. Yalnız onlar için değil Adana’nın yerli halkı için de beyazperdeye yansıyan her türlü yenilik gündelik yaşam pratiklerine eklenir. “Biz nasıl davranacağımızı, bir restavuranta gittiğimizde

nasıl yemek yiyeceğimizi hatta evlenmek üzere olan delikanlılarımız da nasıl dans edeceğini ancak sinemaya giderek öğrenebildi. Yani adab-ı muâşeret dediğimiz soysal yaşam içindeki hareketleri biz Adanalılar daha çok Türk filmlerini izleyerek öğrendik” (Çelmeoğlu, 2009).

Görüşme yapılan kişilerin belirttiklerine göre Adanalıların yoğun ilgi gösterdikleri yabancı ve yerli filmler şöyle sıralanabilir: Yabancı filmler: Ben-Hur, On Emir Gigi Rüzgâr Gibi Geçti ‘Kwai Köprüsü’, Bazıları Sıcak Sever Doktor Jivago, Batı Yakası Hikayesi, Kuşlar, Baba, Neşeli Günler. Bu listeye Mısır’dan gelen melodramlar, Amerikan Western filmleri de eklenmektedir. Yerli filmlerse çok daha fazla ilgi görür. Avantür filmler (özellikle de Yılmaz Güney’in filmleri), komediler ve melodramlar en çok tercih edilen filmler olur. Adanalıların sinemaya yoğun ilgisi yerel gazetelerde film eleştirileri yazılmasına da imkan sağlar. Bülent Habora (2009, 124), “Benim Başkentim Adana” kitabında Yeni Adana Gazetesi’ne yazdığı yazılarla Adana’daki ilk film eleştirmenin kendisi olduğunu ifade eder:

“Birkaç kez, bir gün içinde 7, 8 hatta 9 filmi izlemişliğim oldu. Pazar günleri sabahleyin 10’da, Kışlık Erciyes Sineması’nda 2 film, 14’te Asri’de 2 film, 18’de yazlık Çamlı’da 1 film, 21’de yazlık Işık Sineması’nda 1 film izlerdim. Bazı geceler de; Işık’ın sahibi, film bitince beni bekletir, Türkiye’de ilk kez oynanacak olan bir filmin özel gösterimine davet ederdi. Saat 24’ten sonraki bu özel gösterimde, Adana’nın ilk ve tek film eleştirmeni olarak ben (o zaman kimse yoktu eleştiri yapan) ve Işık’la Alsaray’ın sahibi ile müdürleri bulunurdu. O filmler seyredilir ve yetkililer Türkiye’de ilgi uyandırıp uyandırmayacağı ve iş yapıp, yapmayacağı üzerinde tartışılır, sonunda onlar uygun görürse, İstanbul’daki Fitaş’ın sinemalarından başlamak üzere tüm Türkiye’de film vizyona girerdi.”

Gösterime koyacağı filmleri önceden izleyen işletmeciler arasında yazlık Bahar ve Çamlı, Kışlık Erciyes ve Sun sinemalarının işletmecisi Cahit Ener de vardır. İstanbul’daki yapım şirketlerinin listesinden film satın alan Cahit Ener sinemadaki diğer yetkililerle birlikte gece son gösterimin ardından filmleri izler, hangi tür filmin hangi mevsimde hangi sinemada oynayacağına karar verirdi (Ogan, 2009).

Bu kadar çok sayıda sinema, gösterime giren çok sayıda film olunca işin tanıtım kısmı da önem kazanır. Filmlerin tanıtımı için uygulanan afiş asma, el ilanı dağıtmanın dışında farklı yöntemler de uygulanır. Bunlardan ilki, önüne ve arkasına filmin afişinin bulunduğu kartelaları asan bir kişinin Adana’nın mahalle aralarında dolaşması şeklinde olur. Evlerinden, kahvehanelerden çıkan Adanalılar, “yürüyen tanıtımı” durdur, afişi, oyuncularını tek tek inceler ve hatta oluşan kalabalık film, oyuncular ya da yönetmen hakkında yorum yapmaya bile başlayabilirdi. Daha sonraki yıllarda kartelalar at arabalarına üçgen şeklinde konularak filmler seyircilere tanıtılır.

“Bizim çocukluğumuzda, 1950’lerde at arabasının üzerine çatılmış kartelelarla çığırkanlar dolaşırlardı. Elllerinde bir tenekeden megafon. “Alaluu, dikkat dikkat! Bu akşam yazlık falan sinemasında, iki istisna film birden. Birinci film...” dedi adını, oyuncularını söylediler. Mesela Clark Gable ise okunduğu gibi “Kılark Gable” veya “Roçk Hudson” gibi telaffuz ederlerdi. Hakikaten halkın çok değer verdiği, mendil ıslatan acıklı bir filmse onunda tanımlamasını şöyle yapardı:”Bu filmde doya doya ağlayacaksınız, mendil yetiştiremeyeceksiniz. Türkçe sözlü Hintçe şarkılı, Türkçe sözlü Arapça şarkılı filmleri var” derdi.” (Çelmeoğlu, 2009)

Adana, çok kültürlü yapısından kaynaklanan nedenlerle, sanatın farklı alanlarından olduğu gibi sinema sanatına da çeşitli alanlarda hizmet veren çok sayıda sanatçı yetiştirmiştir. Ancak özellikle üç ismin Türk sinemasına ve bu anlamda Adana’ya yaptıkları katkı kent için büyük önem taşımaktadır: Adanalı külhanbeylerden esinlendiği karakterlerle yaptığı avantür filmler ile çirkin kral olarak seyirciyle büyük etkileşim sağlayan ve Umut (1970) ile Türk sinemasında farklı bir aks oluşturan Yılmaz Güney; Çukurova insanını anlattığı romanlarıyla dünyaya mal olan Yaşar Kemal ve toprağına adını veren “Bereketli Topraklar Üzerinde”nin yaratıcısı Orhan Kemal. Elbette bu üç sanatçının yapıtlarını, ele aldıkları sorunlara bakış açılarını derinlikli olarak ele almak ayrı çalışmaların konusudur.

Adana sinema ilişkisi açısından Altın Koza Film festivali değinilmesi gereken önemli bir etkinliktir. İlk düzenlendiği ismiyle Altın Koza Film Şenliği, Türk Sineması'nın 1960-1970 yıllarında altın çağını yaşaması, bu altın çağın yaşanmasında önemli payı bulunan Adanalı sinema izleyicilerinin festival talebinde bulunması gibi sebeplerin yanında, Adanalı sanayicilerin de büyük desteğiyle hayata geçmiştir. Adanalı sanayiciler, ticari gelişimleri kadar kentin "kabuğunu kırmasını" da önemsemektedirler ve 1969 yılında sanayicilerin büyük katkısı ve sivil toplum kuruluşlarının da önderliğiyle, halkta festival beklentisi artmış, o dönemin Adana Belediyesi'ne talepler iletilmiştir. 15-22 Mayıs 1969 günleri arasında düzenlenen 1. Altın Koza Film Şenliği, Adana Sinema Kulübü, Adana Belediyesi ve Devlet Film Arşivi'nin katkılarıyla düzenlenir. 1973 yılı başlayan festivalin ilk dönemi, Adana Belediye Başkanı Erdoğan Özlüßen'in görev süresinin bitişiyle birlikte son bulur. 1992 yılında Adana Altın Koza Film Festivali, yeniden düzenlenmeye başlanır. Film Şenliği'nden Altın Koza Kültür ve Sanat Festivali'ne dönüşen etkinlikler 1998 yılında Adana Ceyhan Depremi nedeniyle bir kez daha kesintiye uğradı. 2005 yılından bu yana düzenli olarak devam eden ve adını Uluslararası Adana Film Festivali olarak dönüştüren Altın Koza, Türk Sineması'na diğer festivallerle birlikte destek olmakla kalmıyor, Adanalılara da geçmiş yıllardan gelen derin sinema kültürünün kentte yeniden izlerini görmenin keyfini yaşatıyor. Kentin sosya-kültürel yapısı ve sinemayla kurduğu bağdan sonra bölge işletmeciliğine geçebiliriz.

Adana Bölge İşletmeciliği, aralarında Konya, Niğde, Mersin, Malatya, Kayseri, Van, Hatay, Gaziantep, Siirt, Urfa, Elazığ, Diyarbakır gibi illerinde yer aldığı illeri kapsamaktadır (Erkılıç, 2003,70-93).⁸ İşletmecilerin isteklerine kulak vermek, yapımcılar ve yönetmenler için hayati önem taşır. Örneğin 1970'lerin başında Adana Bölgesi, 21 ilde, 463 salon ve 37.335.472 seyirciyi kapsayan önemli bir bölgedir (Abisel, 1994,100). 1969 yılında tüm Türkiye genelinde 1534 kapalı, 1420 açık hava yaklaşık 3000 sinema salonunun (Çoş,1969,19) olduğu gözönüne alınırsa, Adana bölge işletmesinin il ve salon sayıları ile büyüklük anlamında önemi ortaya çıkmaktadır. Öngören (1986, 25) de bu önemli bölgeden gelen isteklere dikkat çekmektedir:

"En güçlü işletmeciler Adana'daydı. Çünkü Adana bölgesinde yıllardan beri tek yabancı film oynamaz, öyle sanıyorum ki bu hala devam ediyor. Hep Türk filmi oynuyor dolayısıyla çok geniş bir pazar. Filmin maliyeti bir milyonsa üç yüz bini Ankara'dan almışsa yapımcı, belki altıyüzünü Adana'dan alıyor ve bu şekilde verilen avanslarla film tamamlanıyor. Film çekiliyor, oynuyor, gelir geliyor. Ondan sonra yapımcı avansları ödüyor, kar kalırsa kalıyor ya da zarar ediyor. Ekonomik düzen bu. Ama aynı zamanda filmin sanatsal yanını da etkileyen bir düzen."

Yılmaz Atadeniz'de Adana bölgesinin üretimdeki rolüne ve önemine dikkat çekmektedir:

"Adana bölgesi sinemanın kalbiydi ve sözü geçer bir bölgeydi. Biz ilk senetleri, ilk paraları oradan alıyorduk, ondan sonra diğerlerinden alıyorduk. Yılmaz Güney'le üç tane film ısmarlıyorlar mesela. Üç filmlik, iki filmlik avans alıyoruz ve filme başlıyoruz. Diğer bölgeler kendiliğinden geliyor, bu filmi yapıyormuşsun, bunu bana da sat diye. Türk sineması sermayeyi kendi halkından kazanıyordu. Türk sineması yazın bahçe sinemalarından, kışın kapalı sinemalardan seyircinin desteklediği bir sinemaydı. Halkın sinemasıydı" (aktaran Kırıl, 2005,194-195).

Çetin İnanç'ta Adana'nın diğer bölgelerden farklılığını vurgular. "Adana bölgesi ki çok geniş bir bölgedir bu, seyircisi avantür filmlere yatkındır. Türkan Şoray filmi daha az iş yapar burada mesela. Bir de belli filmler iş yaptığı zaman, doğrudan Adana bölgesi de sana film yaptırabiliyordu. En büyük parayı da veren Adanay'dı İstanbul'dan sonra. Seyirci sayısı fazla ve sinemaya meraklıydı çünkü" (Öğünç, 2006,36). 1960'ların ortasında bölge işletmelerinin ağırlığı hissedilir olur. Sistem oturmuş, sinema salonları çoğalmış ve film sayısı da artmaya başlamıştır. 1964 yılında Adana'daki işletmecileri Tablo 6'da belirtilmiştir.

⁸ Bir başka iddiaya göre o dönemde 65 ilin bulunduğu Türkiye'de, Adana bölgesi işletmecileri, 28 ilin merkezi konumundaydı (Kaya, 2009).

Tablo 6. 1964 yılı Adanalı İşletmeciler (Güney Film Postası, 1964, 3)

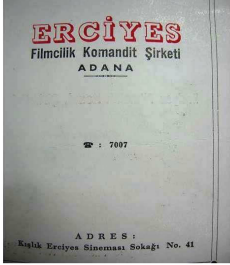
İşletme	Sahibi
Akar Film	Yılmaz Akbaş
Atlas Film	Necdet Kurdoğlu
Asya Film	Nihat Emre
Cenk Film	Taki Stikopolos
Çelikyurt Film	İbrahim Çelikyurt
Çöl Film	Hakkı Özgezer
Dar Film	İsmail Barsal
Day Film	Nevzat Ünalın
Dede Film	Mahmut DedeHayır
Erbay Film	Nejdet Erbaylı
Erman Film	İzzetin Yılmaz (Müdür)
Erdini film	Hikmet Erdini
Erdo Film	Erdoğan Ünalın
Eser Film	Reşit Eser
Fitaş Film	Selahattin Tokay (Müdür)
Göksu Film	Nejat Çelik
Güneş Film	Ahmet Aygan
Hüsrev Film	Cemal Özelkeçeci
İrfan Film	İrfan Atasoy
Kemal Film	Musfa Acar (Müdür)
Koçanga Film	Oral Bilger (Müdür)
Konak Film	Mustafa Acar
Kurt Film	Salim Kurtoğulları
Keskin Film	Güner Keskin
Lale Film	Enver Kibrit (müdür)
Örnek Film	Ahmet Girgin
Özdoğan Film	Mehmet Bozdoğan
Sabah Film	Cahit Gezicioğlu
Saray Film	Fehmi Kutluca
Sayın Film	Bahri Sayın
Senat Film	İsmet Turhan
Seyhan Film	Cahit Ener
Sözay Film	Bedri Aybar
Sözen Film	Hayrettin Sözen
Tokay Film	Ahmet Özer Tokay
Uğur Film	Yılmaz Terler

Bu dönem Özdoğan Film (Mehmet Özdoğan), İrfan Film (İrfan Atasoy), Sabah Film (İbrahim Gezicioğlu), Atlas Film (Necdet Kutoğlu), Kurt Film (Rıza İnceer) öne çıkan işletmeler olarak biliniyor. Tablo 6'daki isimlerinin yanında müdür yazanlar, İstanbul merkezli yapımcı (dönemin önemli yapımcılarından Erman Film, Lale Film, Kemal Film, Fitaş Film, Koçanga Film) firmaların Adana'da açmış oldukları ofisleri işletiyorlar ve anlaşmalı salonlara ve diğer illere kendi yapımcılarının filmlerini gönderiyorlar. Bunlardan Erman filmi adına çalışan İzzetin Yılmaz 1970'li yıllarda kendi işletmesini kuracaktır. Listede yer almayan Şahinler Film ve Başak Film (Nabi Dilbazlar) daha sonraki yıllarda önemli işletmeciler ve yapımcılar olacaktır.

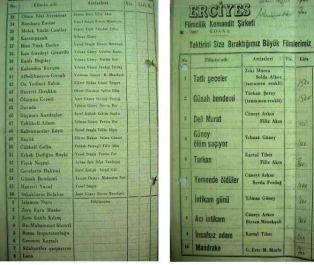
İST. ATLAS FİLM Koll. Şti. ADANA BÜROSU 1969 - 70 SEHENİ MEVCUT FİLM LİSTESİ	
ŞAHANE İNTİKAM MELİK GÜZEL İZZET ZEMAN TANAMENİ BEŞİCE	TEL ÖRGÜ FATMA GÜZELER KARLI KUTLU (Adnan Akın Kaya Bircinli)
GÜNAHINI ÖDEYEN ADAM ERKEN İYİNE GÖZÜK MÜHÜRÜ	KANLI GÖLÜK MÜHÜR GÖZÜK MÜHÜRÜ
YUVASIZLAR YAKUİ KIBELİ KARAN SORAY	SÜRGÜNLER TANUŞ GÖZÜK MÜHÜRÜ ÇENBE
EYVÜL ALLAH SONRA BEN MÜHÜR GÖZÜK MÜHÜRÜ	GARIBANLAR MAHALESİ DEKİ GÖZÜK MÜHÜRÜ
ZORUNUN KARA KAMÇISI ERENHAT ÇENBE GÖZÜK MÜHÜRÜ	OSMAN EFE HAKKİ HANCI GÖZÜK MÜHÜRÜ
ZORO DİŞİ FANTOMAYA KARŞI	DEVLETLERİN AŞKI FİREK GÖZÜK MÜHÜRÜ
KÖRÜDEN GEÇTİ GELİN TANUŞ GÖZÜK MÜHÜRÜ	ÇİĞNEMER ÇENBE GÖZÜK MÜHÜRÜ
KARDEŞ KÜŞÜNÜ FİREK GÖZÜK MÜHÜRÜ	VATANSIZLAR FİREK GÖZÜK MÜHÜRÜ
KANLI SEVDA FİREK GÖZÜK MÜHÜRÜ	SANA AÇILANAK YAKIŞMAT TANUŞ GÖZÜK MÜHÜRÜ
CEZALARI ÖLÜMÜ FİREK GÖZÜK MÜHÜRÜ	YANIK KAVAL TANUŞ GÖZÜK MÜHÜRÜ
KARA EFE FİREK GÖZÜK MÜHÜRÜ	YERAMI YERAMAZIN GÖZÜK MÜHÜRÜ
SEVMEK ZAMANI MÜHÜR GÖZÜK MÜHÜRÜ	İMİ GÖZÜK MÜHÜRÜ
HAKEMİ SUYARI T. KARŞI MÜHÜR GÖZÜK MÜHÜRÜ	

Fotoğraf 1. İstanbul Atlas Film Kolektif Şirketi Adana Bürosu'nun 1969-1970 yılına ait film listesi. (N. Çelmeoğlu arşivi)

Adanalı sinema işletmecilerinden bazıları da şirket kurarak bölgeye bağlı illere film dağıtım işini üstlenmişlerdir. Erciyes Filmcilik Komandit Şirketi, kuruluşunu 1969 yılında "Sayın Sinemacı" diyerek şu el ilanı ile duyurur: "Müessesemiz uzun yılların tecrübesiyle taleplerinizi en iyi şekilde değerlendirmeyi hedef tutmaktadır. Sözlerimizin delili olarak birinci şahane listemizi yan tarafta sunuyoruz. Çok kısa zamanda da ikinci büyük listemizi ilan edeceğimizi müjdeleriz. Adana'ya teşrifinizde yazihanemize uğramanız, karşılıklı menfaatlerimiz iktizasında olacaktır." (Fotoğraf 2)



ERCİYES
Filmcilik Komandit Şirketi
ADANA
7007
A D R E S :
Kıyak Erciyes Sineması Sokakı No. 41




ERCİYES
Filmcilik Komandit Şirketi
TARİHİNİ SİZİ BİRAKTIRMAYIZ
BÜYÜK FİLM LİSTESİ

Film Adı	Yönetmen	Yıl	Genç.
1- Tatlı Gece	YERAN SORAY	1969	1
2- Gülüştür Beni	YERAN SORAY	1969	1
3- Deli Murat	YERAN SORAY	1969	1
4- Güney Ölin Saçığı	YERAN SORAY	1969	1
5- Tarlan	YERAN SORAY	1969	1
6- Yemekte Öldüler	YERAN SORAY	1969	1
7- İnkam Günü	YERAN SORAY	1969	1
8- Arı İnkam	YERAN SORAY	1969	1
9- İnkam Adam	YERAN SORAY	1969	1
10- Menderes	YERAN SORAY	1969	1


Fotoğraf 2. Erciyes Filmcilik Şirketi'nin 1969 yılındaki el ilanı ve film listesi (N. Çelmeoğlu arşivi)

İrfan Film şirketinin listesini (Fotoğraf 3) incelediğimizde 1966-1967 yıllarında seçilen filmlerin tamamının avantür ya da tarihi avantür olarak belirtilmesi Adanalı izleyicinin taleplerini belgelemesi bakımından da ilgi çekicidir. Listede Yılmaz Güney'in çirkin kral olduğu döneme ait filmler önemli yer tutar.

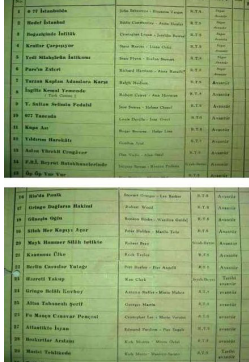


İRFAN FİLM
1966 - 1967
YERLİ DUBLAJ LİSTESİNİ
İPTİHARLIK ÖNERİ

İnce Camlı - Akarcan Ölin Ezi
Yılmaz Güney - Delik Tar
Sürece Fırat - Akarcan Ölin Ezi
Çeyiz Arkan - Akarcan Ölin Ezi
Çelik Hedef - Akarcan Ölin Ezi
Etiler Uyumu - Akarcan Ölin Ezi
Kaldır Dudağın - Akarcan Ölin Ezi



BATAL GAZİ ÖLÜN KALESİ CENĞİ
Türk Şiir Prolitasyonu



İRFAN FİLM
YERLİ DUBLAJ LİSTESİNİ
İPTİHARLIK ÖNERİ

Film Adı	Yönetmen	Yıl	Genç.
1- İnce Camlı	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
2- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
3- Delik Tar	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
4- Sürece Fırat	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
5- Çeyiz Arkan	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
6- Çelik Hedef	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
7- Etiler Uyumu	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
8- Kaldır Dudağın	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
9- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
10- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
11- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
12- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
13- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
14- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
15- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
16- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
17- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
18- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
19- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
20- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
21- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
22- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
23- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
24- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
25- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
26- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
27- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
28- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
29- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1
30- Akarcan Ölin Ezi	Akarcan Ölin Ezi	1966	1

Fotoğraf 3. İrfan Film Şirketi 1966-1967 Yerli Film Listesi (Çelmeoğlu arşivi)

1968 yılına ait Adana Sönmez Film şirketinin listesinin ilk sırasındaysa Türkan Şoray ve Murat Soydan'ın başrollerini paylaştığı *Dünyanın En Güzel Kadını* (Nejat Saydam, 1968) filmi yer alır (Fotoğraf 4). Listenin altındaki notta "Yerli filmlerimizin Diyarbakır ve Kayseri bölgeleri fiiks olarak satılıktır." denilmektedir. Daha önce bahsettiğimiz pirsantaj gibi fiiks de bölge işletmecilerinin salon sahipleriyle yaptıkları bir başka anlaşma türüdür. Film, belli bir ücret karşılığı gösterilmek üzere salon sahibine verilir, o ücretten daha fazla kazanan salon işletmecisi kara geçer ama umduğundan daha az seyirci de filme gelebilir. Listelerde dikkat çeken önemli bir nokta, filmlerin oyuncularla anılıyor olamasıdır. Listede filmin adı ile birlikte oyuncularına yer verilir. Yönetmenin bu dönem için adı yoktur.⁹

No.	FİLMİN İSMİ	ARTİSTLERİ
1	Dünyanın En Güzel Kadını Tamamen Renkli	T. Şoray - M. Soydan
2	Sarmaşık Gülleri Tamamen Renkli	H. Koçyiğit - K. Tibet
3	AYŞEM Tamamen Renkli	T. Şoray - M. Soydan
4	Yüzbaşı'nın Kızı Tamamen Renkli	C. Arkin Z. Değirmencioglu
5	Sevmekten Korkuyorum	M. Soydan S. Güvenirgil
6	Yaratılan Kadın	S. Tuna - U. Güçlü
7	Ağlayan Bir Ömür	E. Bora - S. Özcan
8	Yalan Yıllar	H. Koçyiğit - M. Soydan
9	Kadere Boyun Egdiler	S. Alkor - M. Soydan
10	Tek Kurşun	E. Bora - M. Mutlu
11	Kabadayı Aşkı	Yılmaz Güney
12	Korkunç Vurgun	Yılmaz Güney
13	Fakir Kızın Romanı	Z. Değirmencioglu S. Özcan - P. Par

Ve ayrıca geçen senelerin en büyük iş filmleri

Fotoğraf 4. Sönmez Film Şirketi'ne ait film listesi (Çelmeoğlu arşivi)

Adana'nın ünlü sinema işletmecilerinden Cahit Ener de Seyhan Film adlı bir şirket kurar. Ener, Adana'da işlettiği Erciyes ve Sun kışlık sinemalarında ve Çamlı ve Bahar yazlık sinemalarında sadece yabancı film gösterir. Seyhan Film aracılığıyla Ener, yabancı filmleri İstanbul'dan getirir, kendi sinemalarında gösterir, bölgedeki diğer illere de belli komisyon karşılığında dağıtımını yapar. Cahit Ener, İstanbul Beyoğlu'ndaki şirketlere giderken kimi zaman oğlu Yılgör Ener'i de yanında götürür:

"Filmleri liste olarak alırdık. Bir film şirketi diyelim Fitaş, gider Avrupa'dan çeşitli bağlantılar yapar, diyelim 50 filmlik bir liste olurdu. Siz bunun içinden istediklerinizi seçemezsiniz. Hepsini alırdınız. Akşam sinema diyelim 24:00'de bittikten sonra sinemanın müdürleri filmleri prova yaparlardı. Hangi filmleri ne zaman oynatalım, hangi filmler tutar, gece provasını yapar, babama rapor ederlerdi. Bazen babam da izlerdi. Hangi hafta gireceğini belirlerdi. Bazı filmler listede olduğu halde oynatmazdı, iş yapmayacak filmler hafta harcamasın diye. Babam Cahit Ener, bu sinema işine çok gönülden bağlıydı, hem hobisi hem işiydi. Filmi beğensin isterse müşteri gelmesin, o yine de gösterir ve çok mutlu olurdu." (Ener, 2009)

Adana bölgesi işletmeciliğinin İstanbul'dan sonra gelen en büyük işletme olmasını Tablo 4'te verdikleri avans miktarından anlamak mümkündür. Bu işletmeciler sorunlarını paylaşmak, yapımcılarla olan sözleşmeleri düzenlemek, sinema salon sahipleriyle (Güney Film Postası gazetesindeki ifade ile sinemacılarla; kendilerine de filmciler olarak ifade ediyorlar) olan ilişkilerini düzenlemek için dernek kurarlar: Adana Filmciler Derneği. Bu derneğin bir de gazetesini yayımlarlar: Güney Film Postası Adana Filmciler Derneği Gazetesi (Fotoğraf 5). İlk sayısı 1 Ekim 1964 tarihinde aylık olarak yayımlanan gazetenin tam olarak kaç sayı çıktığını

⁹ Yönetmenler genellikle belli yapımcıları ile çalışıyorlar ve çoğu zaman yapımcı ile işletmecilerin istedikleri filmleri yapmak durumunda kalıyorlar. Buradaki başarılarına göre ya kendi istedikleri senaryoları çekme hakkı elde ediyorlar (Türk, 2001,235) ya da oluşturabildikleri birikimleri ile film yapıyorlar. Bu durumun özel bir örneği olarak Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) filmi gösterilebilir. *Sektör baskısı yapımcı-yönetmen olgusunu ortaya çıkmasına neden oluyor* (Erkılıç,2003).

bilmiyoruz. Bölge haberleri, işletmecilerin sezon liste reklamları, Türk sinema tarihi bilgilerinin, Adana bölgesine bağlı illerdeki işletmecilerle ilişkiler^{10*}, işletmecilerin sorunlarını ve çözüm önerilerini ele alan gazete, bu açıdan tarihi bir belge niteliği taşıyor. İrfan Atasoy arşivinde gazetelerin en sonuncusuna 1 Temmuz 1967 tarihli 32. sayısına ulaşabiliyoruz. 1 Ekim 1964 tarihli birinci sayısında başlayan ve 1 Nisan 1965 tarihli 7.sayıya kadar süren dizi yazıda gazete, sinemacılar ile işletmeciler arasındaki sorunlar ve çözümlerden şöyle söz ediliyor: Alacak ve borç sorunları (sözleşme yapılması öneriliyor), film kopyalarının bozulması (1 Aralık1964, s:3) filmlerin kontrol edilerek alınması ve kontrol fişi düzenlenmesi öneriliyor), kararlara ve sözleşmelere uyulmaması (uymayan salon sahiplerine ambargo uygulanabileceği belirtiliyor), bölge işletmeciliğine (filmciliğine) otokontrol getirilmesini öneriliyor (1 Nisan 1965, s:7), makinistlerin eğitimi, projeksiyon cihazlarının bakım-onarımı, salonların düzenlenmesi, 35mm ve 16mm filmlerinin gösterinin düzenlenmesi, sinemacılarla (salon sahipleriyle) ilişkilerin düzenlenmesi, filmlerin trafiğinin sağlanması.



Fotoğraf 5. Güney Film Postası (İrfan Atasoy arşivi)

1 Mayıs 1967 tarihli 30.sayıdan öğrendiğimize göre farklı bölgelerde de dernekler kurulmuş ve yapımcılar ile sinema salon sahipleriyle olan sorunları çözmek için tüm bölge işletmelerindeki derneklerin oluşturacağı federasyon fikri geliştirilmiştir. Nihat Emre imzalı Açık Çağrı adlı metin, federasyonun gerekliliği ve işlevleri üzerine beş başlık ortaya koyar. 1) Yapımcı ile işletmeciler arasındaki ticareti düzenlemek, anlaşmaların iki tarafı olarak yapılmasını sağlamak; 2) Mesleği kötüye kullanan işletmeciler hakkında önlemler almak; 3) Bölgeler arası tecavüzü önlemek, kaçak vizyonları engellemek (o tarih itibarıyla kaçak vizyonunu %20 olduğu belirtiliyor); 4) Sinema salon sahipleri (sinemacılar) ile işletmeciler (filmciler) arasındaki ilişkileri düzenlemek; 5) Kredi konusunda ilerleme sağlamak, mesleği büyük faizlerden kutarak filmlerde kaliteyi ve ticarete de istikrarı sağlamak. İşletmelerin bu girişimin başarıya ulaştığına dair bir belgeye rastlamıyoruz. Derinlemesine görüşmelerden de bu konuda bir teyit yapılmamıştır ancak, işletmelerin sorunlarını ortak bir paydada örgütlenerek çözümlenmeye çalışmalarının dönem açısından oldukça önemli olduğu açıktır.

Adana Bölge işletmeciliğinin gücünü gösteren bir diğer ayrıntıda Yılmaz Güney Sivas'ta askerliğini yaptığı dönemde (1968-70) Adana Filmciler Derneği Başkanlığı'na bir dilekçe

¹⁰ Adana bölgesine bağlı Gaziantep'te sinemaların işleyişine ve Adana'daki işletmecilerle ilişkiler için bakınız Liman (2014).

ile başvurarak, Kasımpaşalı (Nuri Akıncı,1965), Kasımpaşalı Recep (Nuri Akıncı,1965) ve Beyaz Atlı Adam (Remzi Jöntürk, 1965) adlı filmlerinin isimlerinin değiştirilerek yeniden izinsiz olarak vizyona sokulması konusunda dernekten yardım istemesidir. “1964-65 yıllarında oynamış olduğum,”Kasımpaşalı”, “Kasımpaşalı Recep” ve “Beyaz Atlı Adam” adlı filmlerimin isimleri, afişleri değiştirilerek, yeni çekilmiş filmler gibi tekrar vizyona çıkartılarak seyirci aldatılmaktadır. Türk sineması için büyük bir darbe olan bu olayı protesto eder, gerekli işlemin yapılmasını derneğinizden rica ederim” (Sonok, 2017).

Adana’daki işletmelerin büroları çoğunlukla belirli pasajlarda toplanmış, bir anlamda Adana’da Yeşilçam sokağı oluşturulmuştur. Alsan Pasajı ve daha sonraeski Asri Sineması sokağı işletmecilerin toplandığı bir merkez haline gelmiştir (Ogan, kişisel görüşme, 2009). Adana bölge işletmecilerinin dernek kurması, derneğe ait bir gazete yayımlamaları yaptıkları işi ciddiye aldıklarını ve kurumsallaşmaya önem verdiklerini gösterir.

Bölge işletmeleri dönemin gişe başarısını getiren filmleri destekledikleri gibi bugün Türk sinemasının “iyi” ya da “klasik” örnekleri olarak nitelenen filmlerin yapımını da sağlamışlardır. İrfan Atasoy, yapımcı ve işletmeci olarak Yılmaz Güney’in Umut (1970) filminin yapımını üstlenir; daha sonra filmi Yılmaz Güney’in isteği üzerine Güney Film’e devreder. Yılmaz Güney’de buna karşılık İrfan Film’e iki film yapar: Canlı Hedef (Yılmaz Güney-Şerif Gören,1970) ve Yarın Son Gündür (Yılmaz Güney,1971) (İrfan Atasoy ile yapılan kişisel görüşme, 2 Kasım 2017). Adana bölge işletmecileri, izleyicinin tepkilerini gözlemleyerek yan rollerdeki birçok oyuncunun başrol oynamasını sağlamışlardır. İşletmeci Atilla Ünal, Kemal Sunal’ın oynadığı küçük rollerde (Güllü Geliyor Güllü, Atif Yılmaz, 1973) ve Devekuşu Kabare oyunlarında seyirciden büyük ilgi gördüğünü anlayınca onun oynadığı bir film yaptırmak isterler. Kemal Sunal Arzu Film’e (Ertem Eğilmez) bağlıdır. Ertem Eğilmez’e giderler, Kemal Sunal’ın oynayacağı bir film yaptırmak istediklerini belirtirler. Eğilmez, Canım Kardeşim (1973) üzerine çalışıyordu. Bu filmde ona da rol verelim diyerek işletmecileri ikna eder. Tarık Akan ve Halit Akçetepe’nin başrol oynadığı filmde Kemal Sunal, Almanya’ya çalışmak için gitmeye çabalayan bir gariban rolündedir. Eğilmez, dönemin büyük yapımcı ve yönetmeni olduğu için işletmeciler ısrarcı olamazlar (Atilla Ünal ile yapılan kişisel görüşme, 20 Ekim 2017). Eğilmez’in Arzu Film ekolü dışındaki bu filmi de işletmecilerden alınan bonolarla gerçekleştirilmiştir. Benzer şekilde Arif Keskiner, ilk filmi Alemin Keyfi Yerinde’de işletmecisi İzzettin Yılmaz’ın isteği üzerine hem Aydemir Akbaş’a başrol verdiğini hem de yönetmenlik yaptığını belirtiyor (Keskiner, 2003, 287-310). Aydemir Akbaş, yan rollerde oynayan bir oyuncu iken işletmecinin yönlendirmesiyle başrolle geçer. Türk sinemasının klasiklerden biri olan Selvi Boylum Al Yazmalım’ın (Atif Yılmaz, 1979) çekilmesinde de işletmecilerin önemli rolü vardır. Adana işletmecilerinden İzzettin Yılmaz, Arif Keskiner’den Türkan Şoray’ın başrolünü oynayacağı bir film ister. Üzerinde çalıştıkları senaryo gelişmeyince Türkan Şoray, Aymatov’un Selvi Boylum Al Yazmalım öyküsünü önerir. Yönetmen Atif Yılmaz ve yapımcı Arif Keskiner, senaryo için Ali Özgentürk ile çalışmaya başlarlar (Keskiner, 2003. 344-346). Sosyal içerikli dönemin öncü filmlerinden tehlikeli çalışma koşullarına karşı çıkan maden işçilerinin mücadelesini anlatan Maden (Yavuz Özkan, 1978) yine işletmecilerden alınan paralarla yapılır. Filme sağlanan destekte yine belirleyici olan temel nokta yıldız oyuncuların bir arada oluşudur. Cüneyt Arkın, Tarık Akan, Hale Soygazi dönemin biraraya getirilmesi zor olan yıldızlarıdır (Arif Keskiner ile yapılan kişisel görüşme, 4 Kasım 2017).

Sonuç

Her ne kadar 1960-1975 yılları arasındaki bölge işletmeciliği dönemindeki film enflasyonu –çoğu haklı nedenlerle- eleştirilmiş olsa da, Adanalı bölge işletmecileri, diğer bölgelerle birlikte Türk sinemasının önemli bir döneminde üretim yapılmasına ekonomik açıdan imkan sağlamıştır. Adana’nın söz sahibi bir bölge olmasındaki büyük etkenler arasında, çevre illerin merkezi konumunda bulunması, güçlü bir ekonomiye sahip olması ve belki de en önemlisi Adanalıların sinemaya büyük ilgi göstermeleridir. O döneme tanık olanlar, sinema önlerinde

metrelerce uzanan bilet kuyruklarını, 1500-2000 kişilik onlarca, yüzlerce sinemanın aynı anda dolup taşığını, kentte gala geceleri düzenlenip, Yeşilçam'ın yıldızlarının kendileriyle bir bütün olmalarını bugün özlemle anmaktadırlar. Sinemalar, Adanalılar için özellikle 1950'li yıllar itibariyle sosyalleşme mekanı olmanın ötesinde belli kültürlerin alımlanıp hayata geçirilmeye çalışıldığı bir nevi "hayat okulu" haline gelmiştir.

Bölge işletmeciliği açısından öncelikle yapımcıların oluşturduğu bürolar zamanla bölge işletmelerine dönüşerek kendine özgü bir üretim tarzı oluşturmuştur. Bölge işletmeciliği üretim tarzı kendi yapım pratiklerini yarattığı gibi kendi estetik ve anlatı biçimlerini de oluşturmuştur. Önce seks, terör ve televizyonun gelişi ile krize giren bölge işletmeciliği, seyirci kaybına paralel olarak 80'li yıllarda gelişen video işletmeciliği ile bitmiştir. Bu üretim tarzında temel bileşenleri filmin kar yapması (seyirci ve gişe hasılatı) ile yıldız sistemidir. Bölge işletmeciliği sürekli vurgulandığı gibi yalnızca tecimsel, popüler filmlerin değil aynı zamanda bugün için klasikleşmiş filmlerin yapılmasını da sağlamıştır. Bu üretim tarzı 90'lı yıllarda televizyon kanallarının krize giren Türk sinemasını desteklemek için yaptıkları önsatış alımlarıyla, günümüzde ise 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun'a göre oluşturulan sinema fonu (Erkılıç, 2008, 63-64) ve televizyon dizi üretim pratiğiyle dolaylı olarak yaşamaktadır. O dönemdeki kısıtlılıklar, günümüzde de farklı bağlamda da olsa sürmektedir. Türk sinemasında temel sorun, yeterli sermaye birikiminin olmamasıdır ve bu durum dönemler içinde kendine özgü üretim tarzları yaratmaktadır. Bölge işletmeciliğini bu bağlam çerçevesinde görmek ve kapitalizmin işleyişine uygun olarak sinema sektörünün kendiliğinden bir yapılanması olarak özgün bir üretim tarzı olarak yorumlamak gerekir.

Kaynakça

- Abisel, N. (1994), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. Ankara:İmge.
- Acevit, F. (2006). *Bir Zamanlar*. Adana: Şafak Yayınevi.
- Aktan, O. (1996). *Türk İşadamları ve İşletmesi (Adana'da Pamuğa Dayalı Sanayi ve Ticaret İşletmelerinde Sosyo-Kültürel Etkiler)*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Atam, Z.vd. (2002). Shaji Karun'la Filmleri ve Hindistan Sineması Üzerine. *Yeni Sinema*, 11.
- Bligh, W. (2009) Alternative Film Production. *Ejournalist*, 9(1):18-29.
- Bordwell, D. vd. (1985). *The Classical Hollywood Cinema Film Style & Mode of Production*. London: Routledge.
- Bozis, Y. ve Barokas, Y.(1971). Türkiye'de Sinema Düzeni- 1 Yeşilçam. *Genç Sinema*, 15:2-7.
- Çağdaş Sinema Dergisi. (1974). Türk Sineması Raporu.
- Çoş, N, (1969). Türkiye'de Sinemaların Dağılışı, *As Akademik Sinema*, 2:19-26.
- Dorsay, A. vd. (1973).Senaryo Yazarı Bülent Oran'la Konuşma. *Yedinci Sanat*, 3:15-26.
- Dorsay, A.vd. (1973).Yapımcı Hürrem Erman'la Konuşma. *Yedinci Sanat*, 26:22-37
- Dyer, R. (1998). Stars. London: BFI.
- Erkılıç, H. (2003). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erkılıç, H. (2008). Sinema Politikaları Çerçevesinde Filmlere Sağlanan Devlet Desteği. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 33:57-71.
- Gençer, O.(2000). Penbeden Pamuğa. E. Artun ve M. S.Koz (Der.), *Efsaneden Tarihe, Tarihten Bugüne: Adana Köprüsü Başlı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Nadirler, C. N.(2008). Anılarla Adana, Adana, Altın Koza Yayınları.
- Gökmen, S. (1973). *Bugünkü Türk Sineması*. İstanbul:Fetih Yayınevi.
- Gökmen, E. ve Gür, H. (2017). Yazlık Açık Hava Sinemaları: Sinema Mekanlarının Sosyal Bir Alan Olarak İşlevleri. *Erciyes İletişim Dergisi academia*, 5:2: 2-18.
- Keskiner, A. (2003). *Yine mi Çiçek*. İstanbul:Can.
- Kılıç Hristidis, Ş. (2007). *Sinemada Ulusal Tavrın Halit Refiğ Kitabı*. İstanbul:İş Bankası Kültür Yayınları
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul:Babil
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul:Kırmızıkeçi.
- Kutlar, O. (1968). Ulusal Türk Sineması için Çıkış Yolları Üzerine Soruşturma. *Ant Dergisi*, 80:14
- Liman, A. S. (2014). Gaziantep'te Sinema, Seyir ve Seyirci (1923-1980). İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 47:97-124.
- Marks, K. ve Engels, F. (2016). *Sanat ve Edebiyat Üzerine* (M.Belge Çev.). İstanbul:Birikim

- Maalouf, A. (1996). Doğunun Limanları, (S. Özen Çev.). İstanbul:YKY
- Manaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?*, İstanbul: Oğlak.
- Okan, T. (1966). Türk Sinemasının Ekonomik Durumu. *Yeni Sinema*, 3:25-30.
- Okan, T. (1968). Türk Sinemasının Ekonomik Sorunları. *Yeni Sinema*, 17:14-17.
- Öcal, Y. (2008). Yalçın Öcal'ın Adana'sı. Adana:Altın Koza Yayınları.
- Öğünç, P. (haz.) (2006). *Jet Rejisör Çetin İnanç*. İstanbul:Roll
- Öngören, M. T. (1986), Türk Sineması. [www.mulkiye.org.tr/docscars_soyCARSAMBA8687_3 / 23.12.2009](http://www.mulkiye.org.tr/docscars_soyCARSAMBA8687_3/23.12.2009)
- Özgentürk, A. (2006). Yılmaz Güney ve Adana. B. Çelik (Der.), *Adana'ya Kar Yağmış*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özgüç, A. (1965). Altına Hücum ya da Türk Sinemasında Enflasyon. *Sinema 65*, 10:3-7
- Özön, N. (1968a). *Türk Sineması Kronolojisi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özön, N. (1968b). Türk sinemasına Toplu Bakış. *Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı*, 196:267-291.
- Öztürk, S.(2013). Türkiye'de Sinema Mekânlarını Sözlü Tarih Üzerinden Anlamak. *Milli Folklor*, 25: 98:19-31.
- Kıraç, R. (2008). *Hürrem Erman*. İstanbul:Can.
- Köse, R. ve Albayrak, M. (yay.haz.) (2015). *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da Gösteri Sanatları*. İstanbul: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü.
- Presad, M. (2000). *Ideology of The Hindi Film*. New York: Oxford University Press.
- Refiğ, H. (1971). *Ulusal Sinema Kavgası*. İstanbul: Hareket.
- Sarıkartal, Ç. (2002). Kısılan Beden Kısılan Ses. *Toplum ve Bilim*, 94..
- Scognamillo, G. (2003). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul:Kabalıcı Yayınevi.
- Sonok, H. (2017). Yılmaz Güney'in mirası neydi? – 2. Erişim: 03 Ekim 2017. <http://www.antraktsinema.com/makale.php?id=407>
- Şoray, T. (2012). *Sinema ve Ben*. İstanbul:NTV
- Tekerek, N.(1997). *Cumhuriyet Dönemi'nde Adana'da Batı Tarzı Tiyatro Yaşamı (1923-1990)*. Ankara:Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tekerek, N.(2006), Adana'nın Eğlence Dünyasından; Seyhan Saz'dan Cafe-Barlara. B. Çelik (Der.), *Adana'ya Kar Yağmış*. İstanbul:İletişim Yayınları.
- Tekerek, N. (2009). Hayallerim, Yıldızlar ve Bereketli Topraklarda Sinema, Erişim: 06 Aralık 2009. <http://www.sehirtiyatrolari.com/nurhan-tekerek-051226-adana-sinemalari.htm>
- Türk, İ. (2001). *Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*. İstanbul:Kabalıcı.
- Türk, İ. (2004). *Senaryo Bülent Oran*. İstanbul: Dergah yayınları.
- Uygur, H. (2000). Cumhuriyet'i Anlatan Adana Fotoğrafları. E. Artun ve M. S.Koz (Der.), *Efsaneden Tarihe, Tarihten Bugüne: Adana Köprü Başı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Ün, M. (2012). *Futbolcudan Yönetmen*. İstanbul:Horizon International
- Yaygın, C.(2000). Adana’da Bir Kültür Sanat Işığı: “Altın Koza”.*Efsaneden Tarihe, Tarihten Bugüne: Adana Köprü Başı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bouvier-Ajam, M., vd. (1988). *Ekonomi Sözlüğü*. (B. Aren, & İ. Yaşar, Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınları
- Film İşletmeleri (1982). *Film Market*, 12:5.

Sözlü Kaynaklar

- Abdullah Ogan, Kişisel Görüşme (Mart 2009)
- Arif Keskiner, Kişisel görüşme (Kasım 2017)
- Atillan Ünalın, Kişisel görüşme (Ekim 2017)
- Fevzi Acevit, Kişisel Görüşme (Mart 2009)
- Hasan Kılın, Kişisel Görüşme (Nisan 2009)
- İrfan Atasoy, Kişisel görüşme (Kasım 2017)
- Necip Köni, Kişisel Görüşme (Mart 2009)
- Nurettin Çelmeoğlu, Kişisel Görüşme (Nisan 2009)
- Osman Kaya, Kişisel Görüşme (Nisan 2009)
- Yalçın İstanbulluoğlu, Kişisel Görüşme (Mart 2009)
- Yılgör Ener, Kişisel Görüşme (Mart 2009)

Belge ve Fotoğraf Arşivi

- Altın Koza Arşivi
- İrfan Atasoy
- Nurettin Çelmeoğlu
- Mehmet Baltacı
- Selahattin Kılın